JORNADAS INTERNACIONALES/ NACIONALES DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Tandil - 27, 28 y 29 de Junio 2019

ORGANIZA: DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

jnhap.unicen@gmail.com | https://dhtarte.wordpress.com

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCION CIENTIFICA Y TECNOLOGICA

30 años FACULTAD DE ARTE Creando. Inspirando. Formando.

UNICEN Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Céspedes, Jaime
Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política / Jaime Céspedes; Ariel Miguel Aballay ; Daniela Abbate. - 1a ed . - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-514-3

1. Historia del Arte. 2. Audiovisual. 3. Teatro. I. Aballay, Ariel Miguel. II. Abbate, Daniela. III. Título.
CDD 306.47

Compiladoras: María Agustina Bertone, María Amelia García

Editor: Daniel Giacomelli

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTE

Decano: Lic. Mario Lorenzo Valiente

Vice Decana: Mg. Claudia Castro

Secretaria Académica: Prof. Marisa Rodríguez

Secretario de Extensión: Prof. Pedro Sanzano

Secretaria de Investigación y Posgrado: Mg. Teresita María Victoria Fuentes

Secretario General: Prof. Alcides Julio Cicopiedi

ISBN 978-950-658-514-3
9 789506 585143

ÍNDICE

Conferencias

Jaime CÉSPEDES: *Motivaciones políticas en documentales sobre víctimas del franquismo y el caso de El silencio de otros (2018)*……6

Ponencias

Ariel ABALLAY: *Grabado y Memoria Socio-Política*……22
Daniela ABBATE, Silvina GARDONIO, María José MAIARÚ, Daniel VÁZQUEZ: *De mujeres y barbarie. Representaciones de otredad y género en el Rio de la Plata del siglo XIX* ……45
Silvia Fátima ACOSTA: *El Rigor del destino, representación de los sectores populares en la provincia de Tucumán*…73
Marina ADAMINI, Silvana Mercedes CASALI: *Más allá de la memoria: lo político y la ficción en el período kirchnerista. Un abordaje reflexivo a partir de la novela Diario de una princesa montonera, 110% verdad de Mariana Eva Pérez*……87
Ana Helena ABREU: *Juego de Memoria Relaciones entre memoria, identidad y fotografía*……109
Lucía ÁLVAREZ: *De Batato Barea a El Banquete Telemático: reinscripciones barrocas de la trinchera al living room*……127
Tamara E. AMÉNDOLA: *Aculturación e imágenes en el NOA. Análisis de caso: La Virgen del Rosario de Pomata en Casabindo*……138
Juan Manuel ARTERO: *Rastreando la pregunta por el Cine Platense*……152
Alberto ASCIONE: *Argumentación por imágenes en tiempos de pos-verdad*……166
María Marcela BERTOLDI, María Cristina DIMATTEO *La construcción de identidades en las escuelas secundarias orientadas en Arte-Teatro de la provincia de Buenos Aires: sujetos y prácticas*……185
Milena BRACCIALE ESCALADA:*´Esa plaga de polleras´: el abordaje de la historia argentina en el teatro de Rosa Guerra y Juana Manso*……202
Anabela BRES: *Artistificar la vida cotidiana. Apuntes sobre el banquete en "Bajo una luz marina" de Adrián Canale*……213
Eduardo CARTOCCIO*: Representaciones familiares en el cine argentino de la Generación del 60*……223
Claudia Andrea CASTRO: *Consumos culturales y jóvenes privados de libertad. De los años 90 a la actualidad, el acceso a las artes, la producción artística y los consumos culturales de los jóvenes nacidos en los 90 y privados de libertad en las décadas siguientes*……236
Julieta CEBOLLADA: *Un museo urbano:Gestión, patrimonio y arte publico en Rosario*……248
Julia CORTESE: *Restos que aún perviven. La presencia de lo antiguo en el arte contemporáneo latinoamericano*.....257
Yanina CRESCENTE: *Mapear la memoria: La llegada del tren*……276
Maximiliano Ignacio DE LA PUENTE: *Las memorias performativas a partir del análisis de Los hijos de... (un drama social)*……284
Pilar DE LEÓN: *El análisis de los textos dramáticos atravesado por el desacuerdo o la disidencia. Una perspectiva puesta en el intersticio*……306
Victoria DURSI: *Políticas del archivo en Cuatreros de Albertina Carri*……314
María EGUREN, Lorena M. SÁNCHEZ: *Reflexiones sobre la inserción de obra nueva en contextos de valor patrimonial*……324
Belén ERRENDASORO: *El ritmo en el actor como objeto de investigación…Naufragios, deconstrucción y un después: el hacer/pensar a través de la práctica artística*……342
Juan FERGUSON, Mauricio GUTIÉRREZ: *Las fotografías en el trabajo y la "felicidad peronista". Una interpretación*……350
Inés FERNÁNDEZ HARARI: *Entre el nativismo y la imaginación técnica: figuraciones de la Nación en los cristales grabados de Atilio Boveri para Ferrocarriles del Estado (1939-1940)*……361
Marta B. FERRARI: *Autorrepresentación de la mujer escritora:El caso de Carolina Coronado*……374

Fernando FUNARO: *Las fotografías de una identidad barrial*……..382

Lucía B. GARCÍA, Andrea S. PACHECO: *Entramados del arte en la universidad pública argentina: una aproximación al caso de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)*……389

Eleonora Soledad GARCÍA: *Encarnaciones de lo siniestro político. Empequeñecimiento del espacio y el sujeto en Las paredes (1963) de Griselda Gambaro*……411

Camila GARCÍA MARTÍN: *La desapa…Estrategias deliberadas y coordenadas contingentes en la obra de Juan Carlos Romero*……418

Alberto GAUNA: *El cine como vehículo de conocimiento para fortalecer la sociedad rural. Experiencia española*…434

Facundo GIMÉNEZ: *La seducción de las imágenes*……443

María Marta HOVHANNESSIAN, María Alcira SERNA: *Artes Visuales; cuerpos elididos en las décadas 1960-1970 en Argentina*……451

Julia Victoria ISIDORI: *Bordar un estereotipo. Desesperación del arte por la contemporaneidad política*……458

María Eugenia ITURRALDE: *Servicios audiovisuales en el centro-sudeste bonaerense. Actores sociales entramados entre la normatividad y la informalidad*……469

María JUNOWICZ: *Desplazamientos en la dinámica entre ficción y realidad: la problemática social de la identidad en Rapado de Rejtman (1992)*……494

Verónica LEUCI: *Wolfe/Iribarren: en torno de una tradición propia*……508

Alejo LO RUSSO: *Pintura antigua en el Museo Nacional de Bellas Artes, del centro a los márgenes. Consideraciones locales en torno a la tradición renacentista y barroca*……518

Luciana LOPARDO: *El rol de las políticas culturales en el conflicto contra la megaminería: la resistencia en Esquel*……528

Clarisa LÓPEZ GALARZA: *Relatar el pasado en imágenes: algunas consideraciones sobre las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de Argentina y Chile*……544

Karina MADDONNI: *Las prácticas artísticas textiles como soportes para la memoria colectiva*……556

Patricia MARTÍNEZ CASTILLO: *La representación del conflicto: ¿Cómo hablar del dolor de la guerra en Colombia desde el arte contemporáneo?*……571

Flavia MONTELLO: *Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner): otro enfoque del trabajo con la voz hablada expresiva*……586

María Virginia MORAZZO, Fabián FLORES: *La Spirale: Transferencia cultural en el cine político*……594

María Elena NEMI: *Escenas Navideñas en Tandil. Teatralidades religiosas*……606

Rebeca PALMA DOS SANTOS: *"Antropología de la Mula" de Adriana Bustos: entre la imagen dialéctica y la reconfiguración de los marcos sensibles*……614

Juan Cruz PEDRONI: *Escenas de lectura. Libros y objetos impresos en las memorias de tres artistas argentinos*……626

Francisca PÉREZ LENCE: *La Fulminante: la identidad en el linde entre el arte y el activismo*……639

Sabrina RIVA: *Las canciones agitadóricas. Homenaje y feminismo en la obra última de Nacho Vegas*……647

Florencia ROMANO: *En el intenso ahora: sobre la deslegitimación de la ficción en el discurso cinematográfico*……656

Marcela ROMANO: *Identidades, posiciones y redes en revisión: poetas españoles del 50 en el encuentro grupal de Oviedo, 1987*……674

Paula SIMKIN: *Hacia un espectador emancipado en el marco del arte relacional. Comunicación y Público en las Artes Escénicas. Dos obras performáticas, como ejemplo ilustrativo*……682

Juan Pablo SIMONOVICH AYBAR: *Gráfica subalterna como estrategia de supervivencia*……689

Mariela SINGER: *Prácticas estético-políticas y concepciones sobre la corporalidad en la danza Contact Improvisación*……696

Claudia C. SPERANZA: *Fotógrafos/as y artistas visuales y sus vínculos con la industria musical para construir identidad y conceptos*……714

Mariel UNCAL SCOTTI: *El barrio como motor de poéticas. Experiencias artísticas en el Barrio Hipódromo de La Plata*……728

María Cecilia WULFF: *El edificio de los chilenos de Macarena Aguiló: una historia, muchas memorias*……737

Lior ZYLBERMAN: *Aproximaciones a la representación de los perpetradores en el cine documental*……748

CONFERENCIAS

Motivaciones políticas en documentales sobre víctimas del franquismo y el caso de *El silencio de otros* (2018)

Jaime Céspedes
Universidad de Artois (Arrás, Francia)

Desde que se dio por terminada la Transición española a la democracia, y aunque la fecha más apropiada para situar ese final sea motivo de debate, muchos documentales han tratado de dar cuenta del tema de las víctimas del franquismo. Este tema estaba ausente en los documentales anteriores por dos motivos: en primer lugar, por el 'pacto de olvido' en que se basó la Transición española, y, en segundo lugar, porque los documentales que trataron el franquismo no privilegiaron la perspectiva humana o memorialística, que se introdujo a finales de los años 90 en España, cobrando cada vez más fuerza hasta hoy día. Entre los documentales que se produjeron después de la Transición destacan *Las fosas del silencio* (de Montse Armengou y Ricard Belis, 2003), *Las fosas del olvido* (de Itzíar Bernaola y Alfonso Domingo, 2004) y *Los caminos de la memoria* (de José Luis Peñafuerte, 2009). Recientemente se ha realizado *El silencio de otros* (de Robert Bahar y Almudena Carracedo, 2018), conocido por la polémica que pretende difundir más que por lo novedoso de un tema que se conoce bien en el género documental (y fuera de él). Este documental lleva la polémica a un nivel político más alto que los anteriores, en parte para tratar de luchar contra cierto 'desgaste' de un tema muy tratado en los últimos veinte años y en parte para apoyar a quienes desean que en España haya juicios contra el franquismo.

Muchas películas documentales tienen como objetivo ofrecer al espectador una especie de proceso de sustitución cuando un verdadero proceso judicial no puede llevarse a cabo o es obstaculizado por diversos motivos. Como otros medios de comunicación, un documental puede servir también de plataforma para un 'juicio mediático' que pretende ejercer influencia en un proceso judicial real. *El silencio de otros* pertenece a este tipo de 'documental-procesal'. En él vemos a la entrevistadora preguntando a varias personas sentadas ante la cámara en un estudio "Si pudieras declarar ante el juez, ¿qué le dirías?" (minuto 14). Vemos también a los miembros de la asociación de víctimas del franquismo La Comuna organizando una 'declaración privada' en un aula cuando no se les permite declarar en la Audiencia Nacional (minuto 63). Y vemos, sobre todo, el desarrollo de la tramitación

de la llamada "querella argentina", mediante la que se trata desde 2010 de enjuiciar a determinadas personas por haber cometido supuestamente crímenes de lesa humanidad durante el franquismo. Con el apoyo de la productora de Pedro Almodóvar, este documental ha obtenido unos medios de producción y una cobertura mediática superiores a los que tuvieron otros documentales sobre la 'memoria histórica' acerca del franquismo como los anteriormente citados, entre los que cabe establecer una clara progresión en la manera de abordar este tema.

La perspectiva ideológica que adopta este documental es abiertamente partidista: defiende la necesidad de que los crímenes de lesa humanidad cometidos en España durante el franquismo sean juzgados. Como muestra el propio documental, esta idea choca con la Ley de Amnistía de 1977, mediante la que, por una parte, se puso en libertad a los presos políticos del franquismo y se produjo la reinserción social de miembros de ETA, y, por otra parte, se declararon amnistiados los delitos y faltas que pudiera considerarse que hubieran cometido ciertos funcionarios, autoridades o agentes del orden antes del 15 de diciembre de 1976. Esta ley fue uno de los pilares en los que se apoyó el proceso de Transición hacia la democracia en España. En estas páginas comento el deliberado desequilibrio que existe en el tratamiento de esta cuestión y su intención pragmática de ejercer una influencia política determinada en el marco de la campaña electoral de 2019 en España. Se entenderá que no pretendo criticar la dignidad de las víctimas, la expresión de sus sentimientos ni la legitimidad de sus objetivos, que el documental resalta continuamente. Mis comentarios se centran en las estrategias adoptadas en el documental para alcanzar su objetivo, resaltando tres aspectos entrelazados: su carácter polifónico; el planteamiento y el tratamiento del contexto histórico, político, social y legal de la cuestión; y su gran carga de emotividad mediante efectos de montaje.

La presencia de esa emotividad es constante, pero no es 'compensada' o acompañada por un acercamiento suficientemente racional al tema para que el espectador pueda hacerse su propio 'juicio', valorando al mismo nivel argumentos de una y otra parte. *El silencio de otros* es un documental muy polifónico: muchas personas intervienen y se da a la voz de esas personas una especial relevancia como voces de víctimas en las que se nota el sufrimiento. Por ello, la voz anciana y casi sin fuerzas de María Martín se coloca en primer lugar, antes de los títulos de crédito. Ahora bien, la polifonía no asegura la dialéctica. Muestra una acumulación de voces en el mismo sentido, acompañadas por alguna muy breve intervención en contra de la tesis del documental, como veremos enseguida.

En cuanto al contexto histórico, las muy pocas frases dedicadas al mismo y la ausencia de verdadera definición de los términos y de las leyes de cuya interpretación depende directamente la opinión de los entrevistados constituyen una posición retórica muy arriesgada en un documental que aspira a ejercer presión para que un día haya un juicio en España contra los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el franquismo. Podemos entender que no se quiera abrumar al espectador medio con una serie de consideraciones históricas, políticas, sociales y legales con las que los mayores que conocen el franquismo pueden estar familiarizados pero pueden resultar 'pesadas' para un joven. Eso explicaría en parte la recarga emocional en el tratamiento de la cuestión: se pretende convencer por medio de la emoción más que de manera teórica. Ahora bien, el espectador, joven o no, que realmente se interese por el tema e intente encontrar razones argumentadas para entender el caso encontrará muchas lagunas, por su desequilibrio y porque el documental adopta un punto de vista narrativo ambiguo. Primero configura un espectador modelo que desconocería absolutamente todo sobre el franquismo, como podemos ver cuando la voz narrativa dice, mostrando las imágenes del encuentro entre Franco y Hitler en Hendaya el 23 de octubre de 1940: "Ese es Franco junto a Hitler", e inmediatamente después: "Franco fue el dictador de España durante 40 años" (minuto 4). Es legítimo dirigirse a un espectador que desconozca totalmente el franquismo, pero ese espectador tendría que acabar entendiendo en poco menos de una hora y media el franquismo, la cualidad de "crímenes de lesa humanidad" de actos de violencia que tuvieron lugar durante el franquismo, la necesidad de anular la Ley de Amnistía de la Transición y las dificultades de la llamada "querella argentina". La voz en off narradora pretende identificarse con ese tipo de espectador: "Los que crecimos después de Franco no sabemos lo que ocurrió realmente. Los colegios nunca nos lo enseñaron. Nuestros padres no nos lo contaron y nosotros no podemos contarlo a nuestros hijos porque no lo sabemos" (minuto 7), pero el propio documental muestra que es imposible pretender alcanzar esos objetivos dirigiéndose a alguien que conozca tan escuetamente el contexto. Es corriente la idea de que en los centros educativos se evita el tema de la Guerra Civil (más por miedo a las reacciones de los padres que a las de los alumnos). En la segunda parte de *Las fosas del silencio* podíamos escuchar al joven voluntario Raimundo Sánchez decir que la Guerra Civil no se estudia en los colegios, que "se salta", que "ha quedado como una laguna" (minuto 33). Ahora bien, si realmente ningún padre hablase de la guerra a sus hijos, no habría la reclamación de reparaciones o de 'justicia y verdad' que repetidamente exigen muchos hijos y nietos en el propio documental, y tampoco habría los partidismos y antagonismos que todavía persisten y están muy presentes en muchas familias.

En el documental se presentan exactamente cinco intervenciones muy breves, grabadas en la concurrida Puerta del Sol de Madrid, de personas a las que se pregunta lo que es el pacto de olvido y la Ley de Amnistía. Las cinco intervenciones son ciertamente espontáneas, pero no hay que olvidar que están cuidadosamente elegidas entre muchas de las que los directores pudieron grabar durante seis años. Primero, una pareja joven no conoce la respuesta. Después, otra joven pareja tampoco sabe nada. Seguidamente, una mujer mayor dice solamente: "Hay que olvidar, todo el pasado hay que olvidarlo porque hace más de 40 años" (minuto 22). Después, un chico joven sabe que hubo republicanos y franquistas, pero no parece tener las ideas muy claras: "Unos perdieron... gente de la guerra por parte de los republicanos y otra gente perdió por el bando de los franquistas" (a menos que quiera realmente decir que todo el mundo pierde en una guerra, idea que no es raro escuchar en alumnos, como vemos en la escena de *Los caminos de la memoria* en la que un grupo escolar contempla el *Guernica* de Picasso). Por último, un hombre mayor dice solamente que hay que "olvidar ya todo y salir adelante, ya no se adelanta nada con eso". Es decir, esta breve selección solo muestra a jóvenes que ignoran la respuesta o a mayores (que por edad serían sus abuelos) que la conocen pero aconsejan el olvido.

El documental pretende luchar contra esa ignorancia y contra ese olvido asumido, pero no introduce el razonamiento ni los argumentos de quienes prefieren el olvido. Lo único que vemos para entender esa postura es a esas dos personas mayores, de cuya historia e identidad no se nos informa (a diferencia de las víctimas en las que se centra el documental), que dicen en una intervención callejera y en una frase rápida una conclusión de la que parecen convencidos pero que no se les pide razonar. No se le da más posibilidad de 'defensa' a esta opción. Aunque en sus declaraciones en la calle estas personas hayan podido decir algo más que una sola frase, lo único que nos muestra el documental es una frase conclusiva que forzosamente suena como una especie de mandamiento o dogma. Es cierto que más adelante aparece la intervención del director de la Fundación Francisco Franco, pero el único fragmento en que podemos escucharlo se refiere a la época de Franco, no a la Ley de Amnistía ni a cuestiones actuales (por las que se le podría haber preguntado): "Lo más importante, en mi opinión, para recordar a Franco, es que Franco no se equivocó nunca. Franco preserva a la civilización occidental cristiana de la tiranía comunista" (minuto 31). Esta es la única frase elegida para representar el pensamiento franquista, y, aunque tiene su interés, habría sido interesante saber lo que piensan sobre la Ley de Amnistía otros franquistas y otros tipos de ideología política. A la voz narradora del documental esta opinión le sirve para desarrollar un

argumento referido a la aceptación internacional del régimen de Franco: "El olvido comenzó bastante antes de la amnistía. El mundo eligió olvidar abrazando a Franco en su lucha contra el comunismo". Tras estas pocas palabras, este argumento se desarrolla visualmente de la misma manera que aparecía en *Las dos memorias* de Jorge Semprún (1973): se apoya en un montaje de imágenes de archivo en las que vemos a Franco con los presidentes de Estados Unidos Eisenhower y Nixon, el nuncio papal Antoniutti, el presidente francés Charles de Gaulle y el secretario general de la ONU Kurt Waldheim. Seguidamente (minuto 32), y como se ve también en el mencionado documental de Semprún, se muestran las imágenes de archivo en las que el entonces príncipe Juan Carlos declara ante las Cortes franquistas: "Recibo de su excelencia el jefe del Estado y Generalísimo Franco la legitimidad política surgida el 18 de julio de 1936". No se puede dudar de la intención de esta secuencia, aunque sea ciertamente difícil de entender para un espectador poco informado, pero el documental omite toda referencia al papel que jugó Juan Carlos como rey para permitir que el sistema cambiase desde dentro. Solamente lo muestra como sucesor de Franco.

Puede entenderse que al principio el documental quiera captar la atención de los más jóvenes haciéndoles creer que se les va a explicar la cuestión en términos sencillos, pero después se prefiere avanzar francamente por el camino de la emotividad. Se espera así que el espectador simpatice con la causa de las víctimas, pero cabría preguntarse hasta qué punto es deseable que los más jóvenes sean instruidos de esa manera. La respuesta a esta pregunta nunca ha sido única. Hay quienes piensan que es mejor no hablar del tema a los jóvenes, para que miren solo adelante; hay quienes piensan que deben conocer el tema solo racionalmente, que deben conocer los hechos, sin sentirse implicados en ellos (lo que para mucha gente es imposible porque se trata de la Historia nacional, mezclada además con cuestiones familiares); y hay quienes piensan que los jóvenes deben solidarizarse con las reclamaciones de justicia para las víctimas, y que para eso hay que concienciarlos de un problema por resolver en el que sus padres y abuelos no han sido debidamente atendidos. De estas tres posiciones generales, el documental apuesta claramente por la última. Como digo, no planteo que sea ilegítimo este objetivo. Lo que planteo es si para alcanzarlo es necesario que la emotividad desbanque a la racionalidad, como si esta solo pudiese conducir a preferir olvidar las reclamaciones de justicia. En un mundo mediático dominado por un lenguaje hiperbólico y espectacular cada vez más dependiente de la tecnología, quizá haya quienes piensen que el documental no descuida la racionalidad. Este aspecto se ve mejor comparándolo con los documentales anteriormente citados sobre el mismo tema y con otros documentales preocupados

por el equilibrio entre racionalidad y emotividad, y con mayor presencia de voces contrarias a las tesis defendidas, pero, de todos modos, no deberíamos confundir el ritmo del montaje de *El silencio de otros* y su estructuración progresiva de las diligencias de la "querella argentina" con una argumentación basada en la definición de los términos problemáticos, en una explicación del sentido las leyes en cuestión y en la posibilidad de escuchar equilibradamente opiniones razonadas de las dos posiciones enfrentadas (aunque el equilibrio total siempre sea cuestionable). En el documental, este tipo de argumentación, sin estar totalmente ausente, sí está claramente desplazado por la argumentación dramática.

Los caminos de la memoria ofrecía, ya en 2009, un desplazamiento muy significativo en este sentido. Por ejemplo, mostraba a una pareja de actores que ejecutan en varias escenas una coreografía imitando una lucha cuerpo a cuerpo, y también unos *travellings* muy estéticos como el de las ruinas de Belchite filmadas de noche o el que se adentra en la antigua cárcel de Carabanchel con algunos de sus antiguos presos posando para la cámara de Peñafuerte. *El silencio de otros* va todavía más allá en el mismo sentido. Algunos de sus motivos están, de hecho, inspirados en el documental de Peñafuerte, como el hecho de mostrar imágenes de falangistas cantando el "Cara al sol" en la actualidad, los planos cenitales de las fosas exhumadas o la enumeración compuesta por voces que se interrumpen unas a otras creando una sensación de acumulación con un efecto sonoro de eco que simboliza estéticamente la permanencia en el tiempo de los crímenes sin condenar. En *Los caminos de la memoria* aparece este último efecto cuando se enumeran algunos artículos de la Ley de Responsabilidades Políticas franquista, y en *El silencio de otros* cuando varias voces anónimas explican el caso de alguna víctima con las imágenes del *Monumento a los olvidados de la Guerra Civil y la dictadura*, conjunto escultórico de Francisco Cedenilla en el Valle del Jerte, Extremadura (minuto 52). *El silencio de otros* ofrece también una mayor elaboración estilística y mayores medios de producción, entre los que destacan muchos planos de carácter estético, el control calculado de la puesta en situación de muchas escenas, el uso de drones para planos aéreos, efectos de postproducción de sonido y el uso de una música que sobrecarga constantemente de emoción la referencia a unas diligencias difíciles y a unos hechos dramáticos en sí. Cierto es que muchos documentales sobre otros temas son así desde hace mucho tiempo: usan efectos de postproducción que tradicionalmente eran propios del cine de ficción para dar mayor espectacularidad al cine documental. En el que nos ocupa, el abogado especializado en derechos humanos Carlos Slepoy aconseja que "un poco de musiquita suave está bien" (y escucha en su mesa

de trabajo el *Adagio* de Albinoni, música muy simbólica por su asociación con la película *El Proceso* de Orson Welles, basada en la obra de Kafka en la que un reo no sabe de qué se le acusa). Sin embargo, la música off 'invade' casi todas las escenas del documental para subrayar y añadir emotividad, como en los últimos minutos, en los que se muestra el encuentro de Asunción Mendieta con los restos de su padre, escena muy emotiva en sí. Para muchos, esta escena sería 'realmente' emotiva si no hubiese nada en off, 'artificial', añadido, si bien en esta cuestión siempre existirán las dos posturas, dado que el encuadre mismo contiene ya una dimensión estética.

Pero volvamos a los términos. El que merecería mayor explicación, puesto que en él se concentran los problemas de los querellantes, es el de la propia Ley de Amnistía de 1977. No quiero decir que deba darse una definición oficial o una lectura completa de esa ley. Es evidente que en el espacio de un documental difícilmente cabe la lectura completa de una ley. Me refiero a una síntesis de su contenido y, sobre todo, a la razón por la cual esa ley sigue vigente. El género documental se ha atribuido tradicionalmente la responsabilidad de asumir un papel de simplificación de cuestiones técnicas para el espectador medio. Ello despierta naturalmente críticas acerca de la manera en que se enfocan ciertas cuestiones en un documental, pero enfocarlas superficialmente puede perjudicar mucho la confianza que el espectador deposita en su supuesto carácter didáctico. *El silencio de otros* se plantea como una causa implícita contra esa ley que impide que quienes son acusados de haber cometido crímenes de lesa humanidad durante el franquismo puedan ser llevados a juicio. Las acciones de La Comuna toman especial impulso cuando la querella es admitida en un tribunal argentino en 2010. De hecho, el documental bien podría calificarse como la crónica de la llamada popularmente "querella argentina", tramitada por la juez de instrucción María Servini en Buenos Aires inmediatamente después de la inhabilitación cautelar del juez Baltasar Garzón, quien había empezado a tramitar en España otras querellas que no prosperaron debido a su inhabilitación, definitiva desde 2012. La juez instructora, a su llegada a España, después de ser filmada abrazando a una de las querellantes, declara cuando se desplaza en un taxi, y como queriendo corregir su actitud ante la cámara: "He escuchado 167 declaraciones y a nosotros también nos emociona un poco ver, nos transmite un poco de emoción, pero tenemos que ser fríos y objetivos" (minuto 62). El documental no sigue en general este consejo en el que se reconoce la necesidad de enfocar el caso racionalmente por inevitable que sea sentir emoción cuando se escucha a los querellantes.

El término "crimen de lesa humanidad", muy mencionado a lo largo del documental, es otro de los términos clave para entender los argumentos de los querellantes. En el minuto 71 se recuerda el

momento en que se dio la noticia de que "los jueces" de la Audiencia Nacional consideraron que los delitos imputados a uno de los acusados no son de lesa humanidad, lo cual habría merecido un comentario sobre las diferentes concepciones que se pueden tener del término, ya que la concepción que maneja la Audiencia Nacional española es manifiestamente diferente de la que consideran los querellantes y la juez de instrucción de la "querella argentina". El contexto en el que surge ese término, su ámbito y fecha de aplicación –cuestiones centrales para entender la diferencia de puntos de vista–, nunca son explicados. Varias personas dicen en varias ocasiones que los crímenes de lesa humanidad no prescriben nunca, pero no se dice desde cuándo existe legalmente esta noción. Los supuestos crímenes del franquismo no podrían ser juzgados como de lesa humanidad si se acepta la idea de que el nacimiento de este término en el ámbito jurídico data de 1998, fecha de creación de la Corte Penal Internacional mediante el Estatuto de Roma para juzgar casos de lesa humanidad, definidos en ese estatuto. El artículo 29 de ese estatuto declara imprescriptibles los crímenes de lesa humanidad, pero, como toda ley, los crímenes concernidos deben ser los que se cometen posteriormente a la entrada en vigor de la ley, que podrán ser juzgados, por su imprescriptibilidad, en cualquier momento. Ahora bien, el documental da a entender que imprescriptibilidad significa retroactividad. Si se considera que el documental no confunde implícitamente ambos términos es porque los querellantes y la juez de instrucción piensan en otra ley para sentirse con derecho a instruir el proceso, o en alguna de las declaraciones o convenciones de la ONU posteriores a la II Guerra Mundial. De hecho, en un momento dado (no sabemos dónde ni cuándo), vemos un fragmento de una declaración un "relator de la ONU" (Pablo de Greiff) que dice literalmente: "Esto incluye las recomendaciones concernientes a privar de efectos la Ley de Amnistía de 1977", declaración muy interesante por ser de alguien de la ONU, pero de la que solo se incluye esta única frase en el documental (minuto 62). De Greiff habla de una recomendación, no de una ley, pero el espectador se preguntará naturalmente qué es un "relator" oficialmente hablando, a qué se refiere cuando dice "esto" y qué valor tiene para la justicia española una 'recomendación' de la ONU. Este uso de frases sueltas en cuestiones clave perjudica mucho el valor didáctico del documental y demuestra que el objetivo final del documental no es, en realidad, didáctico.

Nadie aclara desde qué ley se pretende superar la Ley de Amnistía. La juez Servini dice: "La ley de Amnistía que tiene España ha hecho que no puedan los jueces españoles ni la justicia española investigar, pero los delitos que son de lesa humanidad no prescriben, no hay amnistía que los pueda o tapar o no querer investigar" (minuto 16), pero en el documental no se especifica la ley que

determina qué es un crimen de lesa humanidad, desde cuándo cabría aplicar esa ley y por qué tendría rango superior a la Ley de Amnistía. No quiero decir que la juez no sepa por qué puede hacer esa declaración, sino que al espectador del documental no se le da el argumento necesario que justifique esa declaración. En un documental cabe, si se desea, una introducción a estas cuestiones, como se ve, por ejemplo, en *Será venganza* de Andrés Paternostro (2018), documental referido a los procesos contra militares argentinos. Se puede estar de acuerdo o no con la postura de este documental de tema polémico, pero no se puede negar que define el contexto jurídico e histórico que es necesario para entender al menos su posición. En la segunda parte se introducen intervenciones emotivas, pero en toda la primera parte destaca la fuerza de una argumentación lógica (ya se esté de acuerdo con esa lógica o no, con razones que pueden aducirse). No solo se ve el sufrimiento de las familias afectadas por el tema en cuestión: se justifica y se entiende mejor su posición.

En cambio, en *El silencio de otros*, se prefiere establecer una rápida comparación con los casos de Argentina, Chile y otros países en los que las leyes de amnistía fueron derogadas por otras leyes con las que se pudo procesar a responsables de sus respectivos regímenes militares, echándose en falta una valoración de las ventajas e inconvenientes de la Ley de Amnistía, porque no es lógico pensar que una sociedad que no estuviera de acuerdo, en su mayoría, con esa ley siguiera manteniéndola después de tantos años de democracia. Ocasiones ha habido para que se suprima, como ciertamente quieren algunos partidos, pero esos partidos nunca han ganado las elecciones. Los partidos que han protagonizado el bipartidismo de la democracia española están en contra de su supresión (y siguen estándolo de momento), lo que significa que los españoles, en su mayoría, están de acuerdo con su permanencia, o al menos que su derogación no les parece un tema importante. Aunque reconozcan sus inconvenientes, ven en ella más ventajas. Y aunque los que reclaman justicia sean muchas personas y su número pueda ser en sí considerable (la última cifra que da el propio documental es que en 2016 había 311 querellantes en la "querella argentina"), esas personas, aunque representen a muchas otras, son minoritarias frente a las que aceptan el 'pacto de olvido', entre las que también hay, aunque no se dice en el documental, muchas víctimas del franquismo, muchas víctimas del terrorismo y mucha gente de izquierdas, muchos votantes, por ejemplo, del PSOE, que nunca ha cambiado la Ley de Amnistía. La inclusión en el documental de imágenes de archivo de los expresidentes de gobierno (del Partido Popular) Aznar y Rajoy, y del rey Felipe VI (al final de su

mensaje de Navidad de 2016) diciendo que no conviene revisar el pasado sino mirar hacia el futuro (minutos 21 y 22) es legítima, puesto que son declaraciones reales, pero el documental no señala que los presidentes socialistas tampoco han tocado la Ley de Amnistía. Se prefiere decir que España es un país 'atrasado' en materia de derechos humanos, idea que no quiero decir que sea falsa, sino que no está argumentada y que seguramente no sea la mejor para entender lo que sucede en España.

En cambio, se omite lo que sí hizo un gobierno socialista en 2007: aprobar una Ley de Memoria Histórica. Puede considerarse que esta ley, como tantas otras, llegó tarde. En documentales anteriores a esta ley como *Las fosas del olvido* y *Las fosas del silencio* vemos a miembros de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) decir que las exhumaciones resultan muy costosas para los familiares de las víctimas y que el Estado debería implicarse en esas búsquedas. La ley de 2007 fue muy discutida, tanto por su lado político como por su imprecisión en lo referente a acciones concretas, pero desde entonces es más fácil y menos costoso llevar a cabo operaciones de exhumación, que pueden recibir ayudas oficiales según los casos y según los gobiernos de las comunidades autónomas y los gobiernos locales. Dificultades políticas y económicas siguen existiendo, pero hay indudables avances en la exhumación de fosas que van a continuar y que no habría que confundir, a menos que se desee mezclar ambas cosas, con las dificultades para enjuiciar a quienes cometieron crímenes de lesa humanidad durante el franquismo.

Es importante notar la estrategia adoptada en el documental a este respecto. Algunas de las víctimas que intervienen, como María Martín, la anciana con la que se abre el documental, solamente quieren recuperar los restos de sus allegados: desenterrarlos, identificarlos y enterrarlos en otro sitio, como dice María Martín refiriéndose a su madre: "Yo no pido venganza. Pido los restos, los restos para meterla con su marido, nada más, no pido otra cosa" (minuto 20). Estas personas no piden juicios por responsabilidades, aunque saben en muchos casos quiénes fueron los ejecutores, muchas veces sus propios vecinos, como vemos también con el caso de Pablo Duque en la primera parte de *Las fosas del silencio*. Otras personas sí quieren esos juicios, en nombre de la justicia, no de la venganza, pero pasando por juicios, como las personas que participan en la "querella argentina". No piden ya una declaración oficial, ni una placa, ni un monumento: piden juicios. Da la impresión que de la Ley de Memoria Histórica es ignorada en el documental por no servir para satisfacer a quienes reclaman juicios por crímenes de lesa humanidad.

En *Los caminos de la memoria*, José Luis Peñafuerte incluía una justificación implícita de la utilidad de la ley de 2007 por permitir, al menos, facilitar trámites para exhumaciones (artículos 12, 13 y 14) y el reconocimiento oficial de declaraciones "de reparación y reconocimiento personal" (artículo 4). Es cierto que en *El silencio de otros* María Martín no consigue recuperar los restos de su madre antes de morir, y esto constituye uno de los puntos emotivos más eficaces del documental, pero es posible imaginar que no debía ser fácil conseguir que se abriera una fosa por la que pasa una carretera, como advertimos cuando la propia María cuando deposita flores para su madre. No se dice, en todo caso, la razón por la que las cartas personales que María escribió con su pobre caligrafía no fueron atendidas. Muere sin haber recibido la ayuda que pide para desenterrar a su madre, y es su hija quien presenta después su petición en la Embajada argentina en España para formar parte de la "querella argentina" ("Mi madre no se hubiera imaginado nunca que yo me hubiera implicado tanto", minuto 82). Teniendo en cuenta casos como el de María Martín, el objeto de las críticas del documental podría haber sido la insuficiencia de la Ley de Memoria Histórica para terminar con las críticas a la Ley de Amnistía, en relación con la cual la Ley de Memoria Histórica ofrece algunas medidas económicas compensatorias en determinados casos (artículos 7, 8 y 9), pero se prefiere ignorar esta ley, eliminando así del debate uno de sus elementos importantes que también sigue en vigor.

Comentemos, en el mismo sentido, el caso de Asunción Mendieta. En principio, ella solo quiere sacar a su padre, muerto en 1939, de una fosa para enterrarlo dignamente. Sus peticiones anteriores (tampoco no se nos informa de qué manera las hizo) no dieron resultado. En el documental vemos el trato que le propone la ARMH: formar parte de los querellantes (y, a sus 88 años, formará parte del grupo que viaja a Argentina) para poder obtener de la juez de instrucción la orden que permita desenterrar a su padre, como efectivamente vemos al final del documental. El presidente de la ARMH le da en su casa la noticia de que la juez ha hado la orden de exhumación y Asunción le dice entre lágrimas que antes no lo había conseguido, a lo que el presidente de la asociación responde: "Pues ya te ha servido para mucho" (el hecho de haberse sumado a la querella, minuto 55). Así es como la "querella argentina" sumaba 311 querellantes en 2016, tras 6 años de actividad. Si lo pensamos fríamente, es una cifra muy baja en relación con los cien mil casos que el propio documental estima que existen: "Más de cien mil aún esperan" (minuto 58). Habría que señalar, empero, que esa estimación solo puede corresponder al número de personas que permanecen enterradas en fosas comunes. Si esa cifra se correspondiera con el número de personas que desean

recuperar los restos de sus familiares por todos los medios, no habría solo 311 querellantes en 2016. Dado su apoyo a los querellantes, el documental no defiende la idea de que la mayoría de los afectados no desea unirse a la querella, que es lo que las cifras parecen indicar. Esta mayoría también puede sufrir en silencio (desde otra concepción de la cuestión, porque 'olvidar' no es fácil para todos) y quizá en el documental hubiese cabido un espacio razonable para las personas que forman parte de esa mayoría silenciosa.

Así, el documental omite toda referencia a la Ley de Memoria Histórica, que es la otra manera, sin pasar por un juez y pagando, de que disponen los ciudadanos para exhumar fosas, a través de las administraciones públicas. Ahora bien, de esa manera no se enjuicia a nadie, se actúa desde el acatamiento del 'olvido', desde el respeto de la Ley de Amnistía. En el documental se afirma que unas ocho mil personas habrían sido desenterradas así desde el año 2000 (minuto 58), datos que maneja la ARMH, pero incluso la manera de dar este dato refleja la ausencia de interés por la Ley de Memoria Histórica, pues no se deslinda la parte que corresponde a los años posteriores a la entrada en vigor de la ley (de finales de 2007 hasta el momento de realización del documental) de la parte que corresponde a los años anteriores (2000-2007), de manera que el espectador pudiera evaluar la utilidad de la ley. Fijar la atención en la Ley de Amnistía sirve para denunciar que no puedan ser enjuiciados políticos como Martín Villa, uno de los protagonistas de la Transición, exfalangista, ministro de Relaciones sindicales del gobierno de Arias Navarro y ministro del Interior del gobierno de Adolfo Suárez. Uno de los querellantes, José María Galante, celebra como un gran paso adelante el hecho de que Martín Villa se vea forzado a declarar ("Señores, un notición: la Servini ha ordenado la detención para declaraciones indagatorias o lo que sea esto, de 20 imputados, está Martín Villa y está Utrera Molina"), aunque esta orden solo se produzca en el marco de un proceso de instrucción. Recordemos que el propio Suárez, exfalangista también, fue enterrado con todos los honores en 2014 por haber dirigido el reformismo de la Transición, el cambio desde dentro del sistema. Es verdad, y lo vemos en *El silencio de otros* (minuto 84), que, como ordena la Ley de Memoria Histórica en su artículo 15, los nombres de calles franquistas que quedan se están cambiando, pero también hemos asistido, y eso no lo dice el documental, a la atribución al aeropuerto de Madrid del nombre de Adolfo Suárez, sitio por el que pasan a diario miles de personas. A propósito, el verdadero problema a este respecto en España no es que se cambien de nombre plazas como "del Generalísimo" o "Arriba España", que se cambian fácilmente (aunque en la escena del documental vemos a la representante del Partido Popular votar en contra), sino que se

cambien los nombres de calles dedicadas a caciques locales en pueblos y ciudades, nombres a los que el foráneo no presta atención pero ofenden a muchos habitantes. En todo caso, sería interesante comentar por qué muy poca gente manifestó su oposición a la idea de que se pusiese al aeropuerto de Madrid el nombre de un exfalangista, jefe de Martín Villa, y la respuesta es sencilla: solo falangistas y franquistas podían reformar el sistema desde dentro, lo que conllevaba reprimir a los revolucionarios y rupturistas que querían instaurar una república. Es cierto que Martín Villa fue ministro del gobierno de Arias Navarro antes de serlo del de Adolfo Suárez, pero también en este gobierno hubo violencia policial (por cierto, recordemos que Carlos Slepoy fue herido de bala por un policía en Madrid en 1982, un año después de la dimisión de Suárez). Pero admitamos que los querellantes basan su acusación en la época de Martín Villa como ministro de Arias Navarro, nombrado por Franco. En ese caso, ¿no podría pensarse que se está denunciando también al rey Juan Carlos? Eso es lo que da a entender la inclusión de las palabras de Juan Carlos cuando era príncipe, acerca de su continuidad con el franquismo, que he citado más arriba, así como la inclusión de las palabras de su hijo el rey Felipe VI que también he citado antes. Desde esta perspectiva más general, lo que el documental está cuestionando en el fondo no es solamente la Ley de Amnistía sino toda la Transición como proceso reformista, proceso que es considerado como un logro mayor de la sociedad española por la mayoría de los ciudadanos, consultados en el referéndum sobre la Ley para Reforma Política y en el referéndum sobre la actual Constitución. Hay quienes no están de acuerdo, y su opinión merece también todo respeto, pero habría que señalar que si en España no ha habido juicios contra franquistas o contra falangistas es porque la ciudadanía en su mayoría no ha cambiado su visión de la Transición, no porque esa mayoría ignore que en el franquismo pudieran haberse cometido crímenes que entrarían en la categoría de lesa humanidad contra ciertos opositores al régimen. Para que las cosas cambien, tendrá que haber un cambio de gobierno hacia uno de los partidos que tienen en su programa derogar esa ley, o bien un partido, una vez en el gobierno, podrá hacer un decreto-ley y asumir las consecuencias. El documental justifica la lucha contrarreloj de los querellantes por que los acusados sean condenados en vida, y por que las condenas al franquismo no sean meramente declarativas, como la que aparece en la Ley de Memoria Histórica. Las palabras finales de la voz narradora se lamentan de esta situación: "A día de hoy, España continúa bloqueando la extradición de los imputados desde Argentina y no ha permitido que la jueza Servini los interrogue. Hay en marcha un movimiento para que el parlamento prive de efectos la Ley de Amnistía". Aunque estas palabras puedan sonar como una amenaza, no se precisa el alcance de ese nuevo movimiento ni cómo se llama, como si su poder fuese mayor desde

el misterio. Es lógico pensar que la Ley de Amnistía será superada por otra un día, pero el documental no muestra suficientes elementos para hacer comprensible por qué esa ley sigue estando vigente en España.

En definitiva, a pesar del indudable interés humanista de *El silencio de otros* por su tema y por el carácter de muchos de los participantes, se opta por concentrar ese carácter humanista en expresiones de sufrimiento y emoción con una intención política determinada, en el marco de la precampaña y de la campaña de las elecciones generales del 28 de abril de 2019, momento bien calculado (tras 6 años de rodaje, según se dice en las fichas de producción realizadas para el estreno de la película, deteniendo el rodaje en 2016 para que el producto final estuviera perfectamente editado para finales de 2018). De modo que el documental tiene, en realidad, dos objetivos relacionados: uno de carácter ético-legal (la necesidad de reformar la Ley de Amnistía para poder procesar) y otro de carácter político (desacreditar claramente la política del Partido Popular y la posición del rey acerca de la primera cuestión). Cabe, pues, preguntarse si ese objetivo político no reduce la dimensión universal que podría haber alcanzado un documental que se identifica a sí mismo con la idea de 'justicia universal'. Es evidente que hablar del franquismo es hablar de cómo era la política franquista, pero hacerlo con vistas a obtener un rédito electoral inmediato le resta valor universal y artístico a la película, y no porque el arte comprometido no sea universal, como se entenderá (recordemos que Picasso despojó voluntariamente a su *Guernica* de toda referencia política, aunque era un encargo del gobierno republicano en guerra), sino por el ataque que se realiza en el documental contra partidos políticos concretos, sobre todo mediante el uso de ciertas imágenes de archivo en el montaje: se critica al Partido Popular expresamente (a través de las declaraciones de Rajoy, de Aznar y de otros detalles), se critica al PSOE por omisión (para salvaguardar la posibilidad de una coalición de gobierno entre la extrema izquierda y este partido), se acusa a la derecha más extrema y, en consecuencia, se trata de ganar nuevos simpatizantes para la extrema izquierda, que, aunque no sea expresamente mencionada en el documental, es la que lleva en su programa la reforma de la Ley de Amnistía. Cada espectador se preguntará hasta qué punto ese carácter de documental procesal que *El silencio de otros* adopta por su forma no deriva hacia la categoría de documental de propaganda en contexto electoral, una intención que no tuvo mucho impacto electoralmente hablando: el documental fue emitido por la segunda cadena de la televisión publica española el 4 de abril de 2019 (en periodo de precampaña, 8 días antes del inicio oficial de la campaña oficial, para que el gobierno socialista en el poder no fuese –oficialmente– acusado de

favoritismo hacia su posible aliado), pero la extrema izquierda (Unidas Podemos) tuvo peores resultados en las elecciones generales de 2019 que en las precedentes. Al mismo tiempo, el documental trata precisamente de justificar la necesidad de la acción política cuando el objetivo es enjuiciar a la dictadura, lo que puede parecer lógico, pero también, y este punto es mucho más controvertido, cuando los familiares quieren simplemente rescatar los restos de las víctimas de manera eficaz.

PONENCIAS

Grabado y Memoria Socio-Política.

Ariel Aballay
Departamento de Artes Visuales perteneciente a la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.
chavets@yahoo.com.ar

La presente ponencia es el resultado de mi trabajo de tesis de Licenciatura en Artes Visuales y de una derivación del mismo (bastantes años después). Dicho trabajo de tesis se llama "Investigación y Producción acerca del Concepto Grabar, como Huella Temporal", se plasmó a modo de instalación sonora y trata los conceptos de grabado-grabación, huella y tiempo. El trabajo derivado de la tesis es una serie de grabados llamada "Ruido Infame", que contiene los mismos conceptos de manera actualizada. Debido a que el primer trabajo (tesis, 2010), fue hecho en un contexto socio-político opuesto al de su continuación (2018).Grabar, es dejar huella, las huellas aluden al recuerdo; es por eso que creo oportuno enmarcar esta ponencia en el eje temático Arte y Memoria.

Como ya se dijo anteriormente, uno de los conceptos centrales que se abordará es el tiempo, juntamente con los conceptos huella y grabado-grabación.

Para pensar dichas estrategias habrá que nutrirse de los pensamientos y trabajos acerca de los conceptos mencionados. Se comenzará por el tiempo.

Para el hombre corriente, la definición clásica de tiempo es: «un continuo no espacial en el que los eventos se producen en una sucesión aparentemente irreversible que va desde el pasado hacia el futuro a través del presente».

Tiempo: se lo considera inabordable; se lo homologa con el movimiento, ese movimiento implica la monodireccionalidad de los procesos. Irreversibilidad. Tiempo, momento, instante.

Para dar un concepto de tiempo, es indispensable la conciencia (correlato fundante);

"El tiempo es la sustancia inmaterial indispensable, dentro de la cual fluye toda existencia. Sin ese fluir, perpetuo en apariencia, no puede haber ni vida material, ni noción de esta vida."

Previamente a hablar sobre el tiempo, Heidegger trata el concepto "Ser", ¿Qué es el Ser para Heidegger? Pregunta difícil y tal vez imposible de responder; pero se intentará hacer una breve y escueta interpretación. El mismo Heidegger comienza respondiendo a su pregunta con una tautología: "el Ser, es él mismo", el Ser simplemente es. Aquí comienzan los "peros" acerca de la pregunta. Pero si el ser es, lo estaríamos representando como un ente, y dado que el ente es, no podríamos decir lo mismo del ser, "el Ser no puede ser, si fuera, ya no seguiría siendo Ser, sería ente". Entonces para salvar esta contrariedad, Heidegger en vez de decir el Ser es; dice: se da Ser, en alemán: es gibt. Con esto, Heidegger pensó el Ser desde sí mismo y no desde el ente. Pero si el Ser, se da, se da en un ente, entonces el Ser es inseparable del ente. "A la verdad del Ser pertenece que el Ser nunca esencia -del verbo esenciar, `lo que da esencia´- sin el ente, que nunca el ente es, sin el Ser".

No obstante siguió tratando de pensar el Ser desde sí mismo, lo que lo llevó a considerar el Ser como la Nada.

Heidegger encuentra no el Ser, sino el no-Ser, la finitud, la nada y admite que, "… en su especial referencia al mundo, la ciencia se dirige al ente y nada más. Pero entonces ¿qué pasa con esta nada que la ciencia legítimamente desconoce? `La nada, es la negación de la totalidad del ente, es, sencillamente, el no-ser`. En la Nada el ente se ve caduco; la Nada es lo no-ente, lo no entitativo. Pero esto que se dice de la Nada ¿no puede ser dicho también del Ser? Ciertamente. Por más afanosamente que se busque el Ser, éste será siempre un fugitivo y en la búsqueda siempre tropezaremos con entes. El Ser no se deja representar, ni colocar objetivamente, como sucede con el ente; en tal sentido es lo no-ente, una Nada respecto a todo ente. `Lo anonadante en el Ser, dice Heidegger, es la esencia de aquello que yo llamo la Nada. Por eso mientras piensa el Ser, piensa el pensar la Nada´... (Aunque Heidegger se esfuerce, el ente seguirá apareciendo, haciéndose presente),… pues aún en el intento de pensar el Ser como Nada el ente logra solapadamente infiltrarse aunque más no sea para ser negado. ´La Nada, es el no del ente y, de este modo, el Ser experimentado desde el ente`"

En definitiva, para la ciencia el Ser no existe, o bien, es olvidado u obviado.

Establecida una de las implicancias del Ser, útiles al presente trabajo, que es la consideración del Ser como Nada, se abordará el concepto de tiempo desde Heidegger.

¿Qué correspondencia existe entre el Ser y el tiempo? Ya en la filosofía griega hay prueba de la relación entre estos dos conceptos, "El principio (*arkhé*) de las cosas existentes es lo Infinito (toapeiron)" , Anaximandro decía que, "…el *arkhé*, de donde provienen todas las cosas es el *apeiron*; y este *apeiron* es lo Mismo a donde ellas, pereciendo, regresan. Entre el surgir y la desaparición de las cosas hay, ciertamente, cambio y transformación y en esto consiste el devenir."

Es decir las cosas experimentan un tránsito, un recorrido desde donde surgen hasta donde dejan de existir, mueren. Aparecen y desaparecen en algo que Heidegger llama lo Mismo.

"Toapeiron es el arkhé del Ser", o sea; "lo infinito es el principio del Ser", (entiéndase principio, no como origen sino como fundamento, lo que funda y sigue fundamentando)

Ese recorrido es la primera alusión al tiempo. ¿Qué pasa con el Ser? Durante este `*lapsus*`, el *arkhé* sigue vigente en las cosas, "… sigue rigiendo sobre lo que está entre el porvenir y el desaparecer (...) impera y rige a través del tránsito (…), -y el papel que le corresponde al Ser es prevalecer y dominar en todo ese tránsito de entes, que es el mundo de las cosas, (…) que va desde el surgir hasta el desaparecer, es el que evita que la presencia se detenga y se aferre a lo presente; que lo existente se amuralle en lo presumiblemente constante y consistente (…) El Ser es lo esenciante, y ambos nombres *arkhé* y *apeiron* nombran justamente esto. (…) el tiempo es como una asignación que se le da al tránsito de la presencia - del Ser- para que en cada ocasión y en cada lugar, el ente sea susceptible de destino y maduración…"

Luego de este resumido análisis se llega a la conclusión de que Ser implica presencia y; según Heidegger Ser significa presencia (*anwesen*), definitivamente hay una aparición, una irrupción del Ser como presencia. Y si hablamos de presencia hacemos obvia referencia a presente, que junto a pasado y futuro establecen los característicos estados del tiempo.

Se puede entender presencia en otro sentido, el más elemental, es cuando en el ámbito de la presencia – que es el ámbito del tiempo- algo nos afecta como presente. "…pero con igual frecuencia nos concierne la ausencia. Es decir que cosas que ya no están al modo de lo presente, siguen concerniéndonos (…) desde su ausencia. Tal sucede con lo sido. (Hay una presencia de un pasado, la presencia de una ausencia, como dice el mismo Heidegger, que nos sigue afectando, conmoviendo, perturbando e inquietando.) También nos concierne la ausencia del todavía no, propia del futuro…"

Para Heidegger, el hombre es el destinatario de la presencia, es aquel a quién ella le concierne de modo tal que sin éste concernimiento dejaría de ser hombre. Esto se correspondería con el enunciado del comienzo que dice que para dar un concepto de tiempo, es indispensable la conciencia. El hombre es consciente del tiempo, vive en él, lo percibe y lo sufre.

En ésta "presencia de una ausencia" es en donde se puede inscribir y relacionar otro de los conceptos principales de este trabajo; el concepto **huella**.

Antes de continuar con huella y para seguir hablando de tiempo, habrá que tener en cuenta las definiciones que tiene de este concepto la cultura griega, (origen de la cultura occidental).

Esta dice que existe una pluralidad de tiempos; el tiempo a nivel cosmos, el tiempo a nivel de la vida del hombre (las generaciones que se suceden), el tiempo en el que las decisiones deben ser tomadas (tiempo de crisis).

Aiôn, el nombre que Platón da al tiempo del cosmos, tiempo cosmogenético, el tiempo como la duración misma, el tiempo de un todo. El tiempo como un poder al cual el hombre está sometido sin poder efectuar contra él absolutamente nada. Por eso *aiôn*, para Heráclito, viene a significar "la muerte", lo que inexorablemente trae aparejado el tiempo.

Por otro lado está Cronos, que es la medición del tiempo, lo que hace mensurable ese innominable continuo de duración y permanencia. El cronos nos deja que hayan momentos puntuales y que se pueden medir.

Distinto de *aiôn* y de *cronos*, está *kairós*, que es el tiempo de la oportunidad, el ahora, "es el tiempo por excelencia de la decisión (*krisis*) que marca un giro en la vida de los seres o en la evolución del

universo. El *aiôn* es lo contrario de todo esto. Aquí ninguna decisión obra en el instante para erigirlo en presente."

La derivación en la que mutó el mencionado trabajo de tesis es una serie de grabados llamada "Ruido Infame" y es un conjunto de frases dichas por el actual presidente, su vice y la gobernadora de la provincia de Bs.As.

> *EL POBRE TIENE QUE ENTENDER QUE ES POBRE Y CONFORMARSE CON LO QUE LE CORRESPONDE Y NO CREER QUE PUEDE SEGUIR VIVIENDO COMO LO HACIA ANTES.
>
> *LA DROGA MATA A LOS POBRES COMO A LA GENTE NORMAL.
>
> *NO ESTÀ BUENO QUE LA HISTORIA MIRA SIEMPRE HACIA ATRÀS, COMO QUE DEBERÌAMOS CONMEMORAR COSAS DEL FUTURO, TIPO HACIA ADELANTE.
>
> *LA INFLACIÒN ES LA DEMOSTRACIÒN DE LA INCAPACIDAD PARA GOBERNAR.
>
> *A TODAS LAS MUJERES LES GUSTA QUE LE DIGAN UN PIROPO (…) NO PUEDE HABER NADA MAS LINDO QUE TE DIGAN QUE LINDO CULO QUE TENÈS.
>
> *NADIE QUE NACE POBRE LLEGA A LA UNIVERSIDAD.
>
> *¿QUE ES ESTO DE UNIVERSIDADES POR TODOS LADOS?... OBVIAMENTE MAS CARGOS PARA NOMBRAR
>
> *LO QUE TENEMOS QUE HACER ES BAJAR LOS COSTOS, Y LOS SALARIOS SON UN COSTO MAS.
>
> *ES IMPORTANTE QUE LA DIFERENCIA ENTRE LOS QUE MAS TIENEN Y LOS QUE MENOS TIENEN SEA MAYOR.
>
> *-¿FUERON 30.000?
>
> -NO TENGO NI IDEA, ES UN DEBATE EN EL CUAL YO NO VOY A ENTRAR; SI FUERON 9.000 O 30.000 ES UNA DISCUSIÒN QUE NO TIENE SENTIDO.

Cada una de esas frases fue grabada para capturar la imagen de su forma de onda, y a partir de ello, lograr hacer la plantilla para grabar a través de una reacción electrolítica (corrosión galvánica), las placas metálicas que se convertirían en las matrices de las cuales se harían las impresiones y copias sobre papel. También se hicieron las matrices con el texto de cada frase correspondiente a cada forma de onda. Los grabados de la forma de onda fueron sometidos a varias "mordidas" es decir fueron grabadas varias veces.

A diferencia de la tesis, este trabajo no fue una instalación sonora, pero si se sirvió del sonido para poder realizarse; utilizando los sonidos de las grabaciones de las mencionadas frases (esa persistente invasión, entiéndase esta frase como bombardeo mediático).

En cuanto a esta "persistente invasión" (ahora me refiero a ella en lo estrictamente sonoro), provoca un efecto de anestesia con respecto a los sonidos y se termina oyendo sin escuchar. El sonido está en todas partes, es algo extremadamente cotidiano, lo que hace que nuestra reflexión acerca de él, sea vaga, escasa o nula. De modo que entre tanta información sonora, se debe seleccionar, discriminar, elegir el objeto o hecho sonoro. Y es en éste proceso, necesario para la vida diaria, en el que elegimos que escuchar; donde surge la posibilidad de pensar el sonido como una herramienta para el hacer artístico.

"El sonido, así como lo visual es también un infinito almacén de signos y símbolos, históricos, sociales y estéticos. Algo así como una gran biblioteca de relatos, información y tendencias (…). Disponible para manipular, apropiarse de ella y sus discursos, reutilizándolos en función de lo que se intente decir o presentar como trabajo u obra.

El sonido es un elemento efímero e inmaterial; y por estas características se vuelve una excelente herramienta contra la cosificación general que el sistema ejerce sobre toda expresión humana y cultural." Esto último es puede ser sometido a discusión ya que es evidente la manipulación, utilización y reutilización direccionada que los grandes medios de comunicación hacen de los mensajes sonoros y audiovisuales.

Los cruces de lenguajes, las mutaciones de las disciplinas artísticas, hechos que parten del avance de la tecnología, alteran inevitablemente la concepción de arte. José Luis Brea, alude a tres aspectos fundamentales en la técnica de las artes; materia, espacio y tiempo, que son afectadas por la

tecnología. Deteniéndose en el último de estos aspectos dice; "… Tiempo: la tercera gran transformación, la que se refiere al tiempo de las imágenes. Merced a las tecnologías de producción, las imágenes no sólo han aprendido a existir en el mundo `temporalmente´ - flotando efímeras en sus pantallas- sino (y esto no es menos importante) que han conseguido además introducir la temporalidad en su propio espacio de representación. Las imágenes se han hecho ahora imágenes-tiempo, y con ello han venido a alterar profundamente la misma lógica de su función simbólica. En vez de constituirse en promesas de eternidad (…), ahora las imágenes se constituyen para nosotros en melancólicos testimonios de contingencia, testigos de nuestro existir irrevocablemente efímero."

Ya que las tecnologías de producción son las que afectan el factor tiempo, hay que atender a la relación tecnología-naturaleza humana. En dicha relación hay distancias que se eliminan, se anulan. Recordando el concepto de "aura" de Walter Benjamín, que dice que ésta es; "…el único fenómeno de una distancia…" Aunque paradójicamente para experimentar el aura debamos estar cercanos a lo observado, esta cercanía no es otra cosa que una distancia, una distancia física, y una distancia crítica.

Las tecnologías que destruyen estas distancias son las de reproducción de masas, la fotografía y el cine, según Benjamín y en Virilio, las "smalloptics" (pintura y cine) y las "bigoptics", transmisión de energía instantánea (información-imagen). "… Las smalloptics están basadas en la perspectiva geométrica y compartida por la visión humana; la pintura y el cine. Esto implica las distinciones entre cerca y lejos, entre un objeto y un horizonte sobre el que los objetos sobresalen. Las bigoptics se dan en el tiempo real de transmisión electrónica de información, es la óptica activa del tiempo pasando a la velocidad de la luz…"

La distancia de la que se habla hace la objetivación posible, separa el sujeto que ve del objeto que es mirado, crea un espacio entre el espectador y el espectáculo. Es fundamental para la percepción humana, para la visión. En el pensamiento occidental la visión se entiende por oposición al tacto, esto es por su falta de distancia, lo que crea una nueva relación entre sujeto y objeto, (esta idea es rechazada por Benjamín y Virilio).

La concepción de distancia también es estudiada por AbyWarburg; "… la distancia entre la conciencia y los objetos, es decir entre el pensar y las imágenes de la memoria: denkraum (espacio de pensamiento), hace posible la imaginación y el recuerdo…"

Esto, según Warburg, también es puesto en riesgo por la tecnología, que inunda nuestras conciencias saturándonos de imágenes , bombardeándonos de información, creando un mundo sin distancias, claustrofóbico y haciendo de la memoria algo que se nos olvida, concentrándose sólo en el entretenimiento, anulando la imaginación, convirtiendo la historia en algo de lo cual no se aprende y se olvida permanentemente.

A propósito de las resultantes de la eliminación de distancias, derivadas de la aceleración y transformación de los tiempos, Jesús Barbero argumenta el porqué de una disminución en el horizonte de futuro de una sociedad, y en el caso puntual que afecta a este trabajo, es acertado pensar la función del arte en esta situación.

"…Vivimos en una sociedad cuyos objetos -y también buena parte de sus ideas y valores- duran cada vez menos, pues la aceleración de su obsolescencia se inscribe en la estructura y planificación del modo general de producción. Frente a la memoria que en otros tiempos acumulaban los objetos (…), hoy buena parte de los objetos con que vivimos a diario son desechables, (…), y ostentan como parte integrante de su valor la más completa asepsia temporal. Se trata de una amnesia que se ve reforzada por esas máquinas de producir presente en que se han convertido los medios de comunicación, (…) El autista presente que los medios fabrican se alimenta especialmente del debilitamiento del pasado, de la conciencia histórica. Pues el pasado en los medios tiene cada vez más función de cita, (…) La acelerada fabricación de presente implica una flagrante ausencia de futuro, (…) los medios de comunicación y las tecnologías de información se han ido constituyendo en un dispositivo fundamental de instalación en un presente continuo, en una secuencia de acontecimientos que no alcanza a cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro. (…) La trabazón de los acontecimientos es sustituida por una sucesión de sucesos en la que cada hecho borra el anterior. Y sin un mínimo horizonte de futuro no hay posibilidad de pensar cambios (…)

En un mundo en el que no parece haber otro futuro que el garantizado por los automatismos del sistema, lo que nos queda de humano es el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido, pues

lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuidad de experiencia. (Heidegger, 1997)…"

En ambos casos (tesis y serie de grabados); se hizo un cruce entre dos maneras de registro, uno visual y otro sonoro; el grabado y la grabación, para producir visualmente una instalación sonora en el primer caso y grabados en el sentido más tradicional en el segundo. Esta mezcla de lenguajes tuvo y tiene como objetivo trabajar sobre el doble sentido de la palabra**grabar**. Por un lado el grabar correspondiente a la disciplina y oficio de las artes plásticas, donde se hace un registro en una matriz con una impronta determinada para obtener luego de una serie de procedimientos una estampa. Por otro lado el término grabar como la operación a partir de la cual se registra un sonido en soporte material (disco de vinilo, CD, etc.). Grabación fue un neologismo rechazado por la Real Academia, porque grabar en su verdadera acepción, es hacer un surco, ranura y en este caso lo que se hace es una impresión sobre una superficie.

Huella.

El oficio del grabado tiene una estrecha relación con el vocablo **huella** y todo lo que éste significa. Denotativamente; porque en su hacer, en su práctica las operaciones llevadas a cabo son incidir, rayar, marcar, labrar, herir, ahuecar, morder, surcar, cavar, corroer, carcomer, desgastar, socavar, minar, erosionar, horadar la superficie de un material (metales o maderas), a través de los variados procedimientos, que constituyen el conjunto de las distintas técnicas que hacen a dicha tarea.

Connotativamente; porque en el momento de reflexión acerca de la esencia de la labor del grabado, hacer una huella, dejar un vestigio, un rastro, una pista, fabricar un indicio, lleva al hacedor a preguntarse los cómo y los porque de las huellas que hará en su hacer. Y es aquí donde comienza a actuar el denkraum, ese espacio de pensamiento que permite imaginar y recordar para luego proyectar una producción, en éste caso artística.

Grabar es dejar un vestigio de una cosa en otra, dejar huella, señal. Atar el tiempo a un signo.

Huellas, vestigios, rastros, pistas, trazos, ¿acaso heridas? Como cita Barbero de Heidegger, que lo único que nos queda de humano es "el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido", en definitiva un cuidado del pasado, de los recuerdos, ¿no es acaso la historia una sumatoria de recuerdos?

Se podría equiparar el concepto huella con la palabra. Esta tiene dos vías de comunicación: la escrita y la oral. La forma oral es la primera que nos sale al cruce porque su esencia es el sonido, aunque no se debe descartar la forma escrita, ya que tiene la condición de huella.

La tradiciones orales han llegado hasta nuestros días de una manera que consideramos intactas, pero habría que preguntarse; ¿qué tan intactas llegaron?

Lo primero que se podría pensar, es que la tradición oral se transforma en sus pasajes con más facilidad que la palabra escrita. Creándose un efecto de "teléfono descompuesto". Ya que el relato oral, la palabra hablada tienen la característica de que son primordialmente sonidos y no queda un registro visible y comprobable; la transmisión de boca en boca altera el mensaje. Es decir su forma a través del tiempo.

Éste mueve, transforma, altera, genera movimiento y en ese sentido mantiene vivas las cosas. Ellas se mueven, se transforman, vibran. Pero siguen siendo las mismas, mantienen su esencia.

De ésta manera el concepto huella se opondría a 'movimiento', porque la huella tiene el carácter de lo fósil, de lo inmóvil, de algo que no vive pero que es testimonio de algo que vivió. Es la marca del paso –efímero tal vez- de algo o alguien; o mejor dicho del hacer, del devenir de cosas, de acontecimientos de algo o alguien.

Surge el cuestionamiento (a nivel pensamiento), si lo quieto es lo muerto y si lo vivo es lo que se mueve.

En esta transformación del mensaje de la palabra hablada, de la tradición oral a través de la historia, entra a jugar un rol importante en este sistema conformado por los conceptos tiempo, huella, sonido y sus implicancias. Y es lo que llamamos memoria.

Se habló de las distintas acepciones de tiempo griegas; *aiôn*, *cronos* y *kairós* y con respecto a éste último; el momento de crisis, de decisión, de tener la capacidad de cambiar el pasado y el futuro, cabría señalar que hay un momento de nuestras vidas que propicia que cada instante sea susceptible de convertirse en un *kairós*. Hay un momento que hace que ese lapso de tiempo en el que somos conscientes (dicho esto en todos sus sentidos), ese tiempo de conciencia llamado vida, tenga algo de sentido para ser vivida. Y ese momento, es el momento de nuestra muerte. Nuestro final, nuestro tiempo terminado.

Saber que vamos a morir hace que cada instante de nuestras vidas sea irrepetible, hace que cada momento sea un posible *kairós*. Nuestra muerte hace que cada momento vivido sea en potencia, un momento donde podamos dejar grabada nuestra huella antes de que se nos acabe el tiempo.

Si no canto lo que siento,
me voy morir por dentro. (...)
He de fusionar mi resto con el despertar
Aunque se pudra mi boca por callar.

Barro tal vez, Luís Alberto Spinetta

Las huellas son la materia prima de la historia. La historia es un cementerio de sucesos, vestigios, acontecimientos. Al tocar el tema de las huellas que se han dejado, esos cadáveres de hechos, el artista se convierte en una especie de forense, de arqueólogo.

Esta reflexión lleva a relacionar concepto huella con el acontecimiento. Nelly Richard, en su trabajo Fracturas de la memoria (`Lo efímero como política y poética del acontecimiento`), se hace la siguiente pregunta; "…Pero, ¿hay acontecimiento sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado –y transformado- a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras." A su vez Richard cita a Jean Louis Déotte, Catástrofe y olvido; las ruinas, Europa el Museo (…) no hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase. Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción (…) El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisociables

de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndolo a la reproducción. (…)Teniendo que ser repetido para ser comunicado, no es cogido y producido, inscrito más que en razón de lo podría parecer venir después: la repetición."

Se podría decir que algo que sucede una sola vez, es como si nunca hubiera sucedido. Un hecho necesita ser repetido, ser registrado en la memoria de los receptores de ese hecho. Necesita ser grabado en las conciencias, ser restablecido para perdurar.

¿Y que mejor ejemplo para esta postulación que la repetición de una "noticia" (en su gran mayoría falsas, modificadas o sacadas de contexto), con la intención de generar opinión negativa o lo que se dice como "creación de sentido común"? Tienen un nombre más actual: *fake news*. Estas se repiten hasta el cansancio y teniendo un aparato mediático a favor; ese "hecho", esa "noticia" quedan grabados en las conciencias de manera cuasi permanente, se restablecen constantemente y perduran en el subconsciente de las personas. Transformándose en un discurso que vuelve a replicarse en una sociedad a la que se le amputado la capacidad de recordar.

Ésta repetición con su consecuencia más inmediata que es el desfase, tiene su correlato directo en otra de las características fundamentales del oficio del grabado; su condición de obra múltiple, la matriz y sus copias. Que no son otra cosa que repeticiones del diseño original. Son iguales pero distintas, el mismo cliché versionado con distintos visos.

Desfase, una forma de "teléfono descompuesto" intencionado, pero que alude siempre a un original, una matriz. Un origen, cuyas copias del mismo pueden variar, pero que conservan su estructura primera. Tal vez ahí se encuentre el ser de Heidegger.

Esto ocurre en el grabado. ¿Qué ocurre con la grabación?

Al grabar música o simples sonidos, se obtiene una primera grabación de la cual se pueden hacer innumerable cantidad de copias, que serán exactamente iguales. A partir de allí surge la pregunta, ¿dónde se produce el desfase? Una respuesta sería en la reproducción de esas copias. Al oprimir el play para escuchar una canción, ésta nunca será la misma. De la misma manera que nunca nos bañaremos en el mismo río, como diría Heráclito. El hombre en su eterno devenir, muta permanentemente y eso hace que cada vez que escuchemos la misma canción, la recepcionemos de

manera distinta. La forma en cómo se asientan las huellas es lo que nos hace mutar, lo que nos esculpe.

Acontece esto con los sonidos grabados. ¿Y los sonidos que no tienen registro?, como es el caso de algunas tradiciones orales, transmisiones de boca en boca no grabadas.

El pasado no es estático, debido a que cada vez que recordamos un hecho, ese recuerdo varia, porque lo hacemos desde un contexto y una situación distinta.

Volviendo al tiempo y para apuntar a lo que sería la eficacia de la obra, o sea su capacidad para transmitir una idea, se acudirá al pensamiento de Ramón Ramos quien resume tres aspectos del cambio de la semántica temporal moderna: "…La puntualización del presente es la imagen del instante sin duración y escaso, símbolo dramático que desestabiliza la realidad presente. Simboliza en sí la inseguridad, puesto que el presente se ve reducido a un punto de nula extensión cuya función consiste en servir de frontera o conmutador entre realidades inestables. Este presente puntual reducido al instante se convierte, a lo largo de la evolución de la sociedad burguesa, en la conciencia contemporánea de la escasez del tiempo y en la urgencia de la toma de decisiones que culmina en la estética de lo efímero y de la desaparición.

A un presente puntual corresponde un pasado historiado. Un pasado que no tiene el valor fundacional seguro de lo mítico o de lo religioso que proporcionaban los arquetipos definitivos de lo humano, y por lo tanto, cierta seguridad y sentido en el orden del mundo. Este pasado define sus relaciones con el presente no por la semejanza, sino por la diferencia entre lo que ocurría en el pasado, lo que ocurre en el presente o lo que puede ocurrir en el futuro. El conocimiento del pasado pierde así todo valor pragmático, haciéndose irrelevante para el presente, y enfatizando el desarrollo histórico como una constante transformación de la existencia humana.

Un presente puntualizado y un pasado historiado encuentran su extensión lógica en una radical apertura del futuro. Así, el futuro es más que una simple indeterminación vista como horizonte del presente (San Agustín). Lo característico de la modernidad es concebir este futuro como horizonte de "mis previsiones" y de "mi acción", como múltiples posibilidades de presentes situadas en el futuro. Desde ahí, se supone que el futuro puede presentarse de muchas maneras y que el presente

no constriñe de manera necesaria y radical ese mundo abierto de lo posible. Depende del imperativo de las decisiones que se convierte en un criterio cada vez más urgente de cada momento.

En sus aspectos estructurales, la semántica temporal moderna hace irrelevante el pasado, inestable y puntual el presente, y se refugia en la futurización de la realidad misma. Se trata de una nueva organización de las relaciones entre pasado, presente y futuro que desvalora el presente y acaba por concebirlo como un futuro pasado que no tiene en cuenta lo que ocurre ahora, sino lo que va a ocurrir y lo que conseguiremos. Por otro lado, este futuro se perfila como perfecto en el sentido diseñado por la planificación y al cual tenemos que adaptarnos. Puesto que la realidad se futuriza de tal manera y lo que vivimos es simplemente la víspera de mañana, el núcleo actual de la semántica temporal gira inevitablemente en torno a la construcción del futuro cuya multiplicación de sus "posibilidades" nos vuelve inseguros de todas maneras."

Esta inseguridad está basada en la aceleración de los tiempos, en una búsqueda desenfrenada de posibilidades y previsiones en un futuro, o más bien dicho, en una "futurización de la realidad". Es decir algo que nos mantiene en vilo mirando hacia un mañana con mil posibilidades, pero que nos anula la capacidad de concretar alguna de ellas. Todo esto porque aquí no juega la memoria, el pasado se desvanece y entra a escena otro actor importante; el olvido.

Fernando Báez en "El saqueo cultural de América Latina", dice; "No hay que olvidar que hemos olvidado" (refiriéndose al caso puntual de América Latina). Este 'olvido' del que habla Báez (siendo más claro), es un 'asesinato de la memoria', un memoricidio.

...Y aunque el olvido que todo destruye,
haya borrado mi vieja ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón...

(Volver, Gardel y Le Pera; fragmento)

La música tiene la ductilidad de decir un mensaje de mil maneras. En esa lectura actúan además de palabras y sonidos, el tiempo y la manera de decirlos (la interpretación), el "como" se dicen las cosas. De la letra de una canción se podrán extraer múltiples interpretaciones, tal vez se entienda mejor el mismo mensaje cantado, que leído. Se utilizan dos sentidos en uno y otro caso. Al leer la letra de una canción conocida, se arma mentalmente, el sonido, el timbre, el tiempo de ésta. Aparece

una sonoridad interior que tiene su origen en el recuerdo (en latín recordar es volver a pasar por el corazón), en la memoria.

A partir de allí, a través del sonido, nos vamos hacia atrás en el tiempo, ese pasado a veces es cercano y otras va más allá de nosotros, de nuestro nacimiento. Es lo que sería la memoria colectiva, la memoria de un pueblo con todo lo que eso implica.

Aquí surge necesariamente una fuerte relación entre memoria, identidad y cultura.

¿Qué es la Memoria?

La palabra castellana "memoria", procede del latín memor-oris, que se traduce como "el que recuerda". Y "recuerdo", como se dijo anteriormente, viene de re-cordis, que quiere decir "volver al corazón". Entonces memoria, etimológicamente, es un regreso al corazón.

A través del pensar la emisión de un sonido, en una voz (dicho éste término en la más amplia de sus acepciones), en ese punto de partida que sería la expresión: "la voz canta una memoria". Es como si existiese un tropismo hacia el origen, busca la raíz, y al mismo tiempo se proyecta hacia el futuro.

Si el tiempo corre hacia el mar, yo voy tierra adentro

*(*Liliana Herrero, cantante)

"… el ser de la memoria es también memoria del ser. Una ontología identitaria signa el fenómeno y supone coexistencia en el tiempo. Sólo la memoria nos devuelve al devenir del tiempo del mundo. No todo lo que perdura es memoria; es memoria lo que se convoca en la presencia total de lo existente (…) Es curioso pero la concepción de la verdad entre los griegos tiene mucha relación con la memoria. La hermosa palabra que tenían para verdad era alétheia, traducida por cualquier diccionario como 'descubrimiento'. Procedía del adjetivo alethés y éste, a la vez, derivaba de léthos o làthos, cuyo significado era 'olvido', 'oculto', 'escondido'. De ahí que la partícula privativa 'a' al principio de la palabra nos diga que la traducción literal de alétheia era 'sin olvido', 'no oculto', 'no escondido'. Así la verdad es lo que se hace manifiesto y que no debe caer en el olvido.

"La verdad es la memoria." Dando vuelta la frase de Báez que dice "la verdad es la memoria"; quedaría: la memoria es la verdad. Recordamos, para ser nosotros, por una necesidad identitaria,

que trasciende al propio individuo. Recordamos para volver a la raíz, para ser auténticos. Y en ese camino se escuchan las voces "que cantan" a la memoria. Traemos el pasado, lo actualizamos, lo renovamos y restablecemos en el contexto que nos toca vivir, y a partir de ahí, además de concebir un futuro, construimos o mejor dicho; re-construimos nuestra identidad. Inconscientemente buscamos la respuesta a la pregunta olvidada: la pregunta por el ser.

...El pasado está adelante, no sé si seremos mejor de lo que fuimos (...), hay voces que están adelante en el tiempo, que nos esperan.

Liliana Herrero, cantante.

En ese sentido Liliana Herrero se refiere a que las voces que nos esperan y que están adelante en el tiempo son las voces de Atahualpa Yupanqui, de Spinetta, de Mercedes Sosa; de los referentes culturales y artísticos cuyas voces trascendieron y excedieron su tiempo. Voces de las que se dice "no tienen tiempo". Voces que "fueron", pero que su mensaje y su huella "es" y "será" algo sobre lo que se reflexionará en un tiempo futuro, más adelante.

No fue sino hasta el siglo XX, después de que la pregunta por la memoria y su concepto se paseara por toda la historia filosófica de occidente, que el pensador Henri Bergson concibió la memoria como "… la esencia de la conciencia, la que produce la identidad del sujeto al representar los datos que le dan continuidad a la persona (…), el hombre es hombre porque tiene memoria, esto es, tiene tradición y tiene historia.

Heidegger elaboró su propuesta filosófica a partir de la memoria del ser: según él la historia de la filosofía es el olvido de la pregunta por el ser de las cosas, y presenta su tesis de modo que se retorne al principio para recordar realmente la pregunta por el ser."

En "Ser y Tiempo", Heidegger manifiesta el olvido de la pregunta por el Ser, por parte de Occidente; "… lo grave es que no sólo hemos olvidado lo que es el Ser, sino que ya ni siquiera tenemos recuerdo de ese olvido"

El hombre creó varias maneras de sobrevivir al olvido, y en ese afán por persistir ideó formatos que abarcaron y abarcan todos sus sentidos y su raciocinio. Desde los cantos rítmicos y bailes rituales, pasando por las esculturas en piedra y hueso, que evocaban la memoria de los antepasados, el descubrimiento del color, la voz, la escritura; hasta los medios masivos de comunicación e internet.

Pero de todas estas actividades, la escritura es la más importante, por ser una herramienta de organización social y reafirmación, sin ella no se hubiera llegado hasta las tecnologías más avanzadas. Y su soporte, el libro, es como dijo Jorge Luis Borges: "… una extensión de la memoria y la imaginación."

José Luis Brea, alude a una memoria RAM, memoria inventiva, de proceso, que gestiona datos para producir nuevos enunciados.

Los formatos y disciplinas del arte, son también extensiones de la memoria y la imaginación, propiciadores del denkraum. Recordamos e imaginamos para proyectar y proyectarnos.

Como pensar la memoria en dos épocas distintas políticamente?... en el 2010 (año de realización de la tesis) se colocó en la instalación sonora, sonidos que eran conversaciones de sobremesa, risas y juegos de niños, reflexiones de pensadores afines a la Patria Grande, músicas de nuestro continente, hasta discursos de líderes de los países que en ese entonces llevaban a cabo políticas soberanas en Latinoamérica. En definitiva ese texto estaba cubierto de un inocente optimismo. Y surge la pregunta: ¿Cómo se desmemorió todo? O mejor dicho ¿por qué?

El trabajo de tesis apuntó a la más antigua forma de comunicación y resistencia al olvido, la que tiene que ver con el murmullo, con patrones rítmicos, el canto, la voz. La que tiene que ver con el sonido. Con la huella de éste depositada para ser resistente al tiempo, para crear una memoria, para decirle no al olvido.Ese olvido "… que todo destruye…" y que es tan resistido por estas latitudes, por ser algo implantado y establecido contra natura. Una instauración que tal vez no sea tan efectiva como se cree (o como se creyó en ese entonces), ya que siempre se guarda "… escondida una esperanza humilde, que es toda la fortuna de mi (nuestro) corazón…" el lugar a donde siempre, inevitablemente retornamos.

Tal vez sea imposible acabar con la memoria, ya que siempre se tiende a "volver a pasar por el corazón", a recordar y a actuar en consecuencia. Y al respecto sería oportuno citar las palabras de Juan Bautista Alberdi: "Felizmente, el pasado no muere jamás completamente para el hombre. Bien puede el hombre olvidarlo, pero él lo guarda siempre en sí mismo. Porque tal cual es él en cada época es el producto y resumen de todas las épocas anteriores."

En la serie "Ruido Infame", las representaciones sonoras y sus correspondientes frases textuales, son declaraciones de gobernantes actuales, elegidos por la voluntad popular. Demás está decir que dichos gobernantes tienen intereses opuestos a los postulados del anterior trabajo de tesis. Declaraciones que atentan contra la soberanía, los Derechos Humanos, la educación, la dignidad de las personas en base a su condición socio-económica o su condición de mujer. Declaraciones q son un insulto a la inteligencia de las personas. Trabajar con lo que los sonidos de esas palabras generan a nivel pensamiento y reflexión. Sigue sin ser respondida la pregunta: ¿Cómo se desmemorió todo?

En el lapso de tiempo que hubo desde la ejecución del primer trabajo (tesis) año 2010, hasta la realización del segundo, 2018; se pasó de ponderar registros sonoros generadores de memoria constitutiva de identidad a considerar enunciados que agreden desde varios aspectos esa identidad mencionada. Identidad que estaba comenzando a reformularse, sobre todo en los sectores más jóvenes de la sociedad. Cabe preguntarse casi de manera jocosa ¿qué nos pasa a los argentinos?

¿Qué hace que la memoria sea vital?

Cuentos antiguos que 'sangran' memoria. Es su carácter formador de identidad -que se podría parangonar con el Ser, cuestión tratadamás arriba en el presente trabajo-, somos lo que somos porque tenemos memoria, recordamos; vamos hacia atrás en el tiempo para buscar lo que nos dio origen y a partir de ahí situarnos y formar un presente para idear un futuro.

Si éste proceso se anula, si no tenemos 'que' recordar, si olvidamos o si 'olvidamos que hemos olvidado', nuestra identidad; y porque no nuestro ser, se verán degradados, abolidos y desautorizados.

"El olvido tiende a destruir el lazo de identidad (…), se insiste en la privación de estímulos mnemónicos que sacudan el anhelo de resistencia. Un pueblo sin memoria, en cierto sentido, es como un hombre amnésico: no sabe lo que es ni lo que hace y es presa fortuita de quien lo rodee. Puede ser manipulado (…) sin memoria, la identidad es una ilusión."

No se trata de hacer repeticiones de pasados, ni calcos de tradiciones. El individuo se emplaza en un presente y un mundo que cambian vertiginosamente, un presente y un mundo que casi no conoce. Y

es oportuno citar a José Luís Bréa nuevamente, cuando enuncia "el presente como invención". Surge el desafío de 'inventar' cultura.

Bréa expresa, que "… somos nosotros los que estamos inventando la cultura de nuestro tiempo y no parece que tengamos detrás a esa vieja figura de la tradición que nos enseñaba como habitar el mundo". Cabe aclarar que dicho investigador cultural es español, y el lazo identitario con su cultura no han sido cortado. Distinto es el caso de América Latina, que se ve obligada a 'inventar' su cultura y presente, pero asentándose primordialmente en sus huellas, asiéndose a sus recuerdos, a su memoria, reafirmándose en su resistencia al olvido, en lo que quedó grabado en el tiempo.

"(…) Todo está guardado en la memoria, /sueño de la vida y de la historia (…)"

Es preferible no usar la palabra tradición: suena a estático, a inmóvil, a muerte.

Liliana Herrero piensa; "la identidad es como un estado de tensión, sujeta a cambios. Una lucha." Una lucha que es resistencia a un olvido instaurado. A través de las voces que cantan la memoria y los sonidos, se remonta el tiempo, se cuentan y se escuchan historias y cuentos antiguos que 'sangran' memoria. Decir 'sangra' es decir 'vive'.

La memoria es vida, la memoria es redención.

En la cosmovisión precolombina, la de los pueblos originarios de América, el sentido tan arraigado de pertenencia a la Pachamama, a la 'madre tierra', está directamente relacionado con la naturaleza y el festejo de la vida. Con lo bueno y lo malo de ésta; y sobre todo la aceptación de esa situación. "(…) y si la vida adquiere su plenitud, otro tanto sucede con la muerte, la que es, en esa rica simbología –la precolombina-, no otra cosa que el regreso al regazo de donde vinimos. No hay una 'borradura de la muerte' (…); Pachacuti no significa el acabamiento del mundo, sino el comienzo de otro."

Conclusión abierta.

El sonido, que habitualmente no tiene un registro visible y comprobable, tiene la necesidad; para poder convertirse en huella, de recurrir a la memoria (importantísimo actor en todo éste sistema de

conceptos). Recordar es una forma de retornar el tiempo, una manera de volver, regresar a un origen, de buscar quienes y que somos. Es ese tropismo hacia la raíz, indispensable para hacer una proyección hacia adelante en el tiempo.

La huella sonora, es una huella móvil, se opone a la quietud, es movimiento. En ese ir y venir del presente al pasado y viceversa. Cuando se recuerda, cuando se activa la huella sonora, se mantienen vivas las ideas, estás se transforman (lo cual no quiere decir que pierden su esencia). La función de la memoria y de la huella sonora, es mantener con vida la identidad. Como se dijo, memoria es también verdad.

El olvido: (la contraparte de la memoria), el no hacer ese viaje a la raíz, el quedarse quieto, no buscar el origen; el no recordar es una manera de morir.

Contrariamente pensaban los pueblos precolombinos, para ellos la muerte es un volver a la matriz de donde se nació (la Pachamama). Que en definitiva es parte de un movimiento cósmico mucho más grande que el existir individual. Se pensaba la muerte, pero no como un final total. Se acababa un mundo, una vida para que empezara otro mundo, otra vida y de esa manera se ponía de manifiesto el fluir, el devenir de las cosas, de la vida y el tiempo. Es decir; una cosmovisión del movimiento.

El movimiento que el sonido hace en el espacio y tiempo, tiene su correspondencia directa con la huella sonora. Por supuesto por su característica audible, pero además por su movilidad y la capacidad de eliminar esa quietud que tiene que ver con el olvido y a la larga con la muerte. Porque el olvido anula la capacidad de pensar un futuro, ya que no existe la base de un pasado, de una raíz. Y sin raíz, no se puede dar frutos.

Los avances tecnológicos, como se citó de varios autores, han cumplido un rol importante en la acentuación de éste olvido. “Limpiando” a las cosas y los objetos de pasado, puntualizando el tiempo en un presente fugaz e inasible. Eliminando distancias, las mismas que estimulan y favorecen ese espacio de pensamiento que hace posible la imaginación y el recuerdo.

Se habló de que las huellas son la materia prima de la historia; en caso de la tesis por un lado se hizo un relevamiento sonoro de pequeñas historias, de pequeños sucesos, vestigios y acontecimientos. En definitiva, se hizo un trabajo de campo casi antropológico efectuando grabaciones de aire acerca de cotidianeidades, charlas de almuerzos, juegos de niños; de música que aluden a una raíz, discursos, sonidos y mensajes varios. Y en el caso de la serie de grabados (Ruido Infame), manifestaciones verbales de gobernantes con intereses contrarios a los de una sociedad que comienza a formarse un camino hacia su identidad.

El sonido grabado de ejemplos vivos forma parte de un conjunto de información cultural, espiritual, natural y hasta científica. Aunque todas las formas de sonido suscitarán efectos emocionales diversos al presenciar el trabajo.

La idea es preservar el pasado a través del elemento sonido.

La historia oral constituye, sin duda alguna, el más alto nivel de presentación narrativa en términos de utilización duradera y múltiple. La ventaja de las historias orales y de las "historias vivas" en la elaboración de una producción artística, es que transmiten información subconsciente y no sólo una "lista de hechos". Además, la historia oral es valiosa porque constituye una información única y preciosa que se convertirá en parte integrante de la obra sonora.

No son únicamente las palabras que pronuncian, sino el sonido de sus voces lo que dará el sentido pleno a su experiencia.

Ineludiblemente, todo trabajo o producción artística es en algún punto autorreferencial. En mayor o menor medida, siempre al realizar una labor artística, el autor habla de sí mismo. En el presente caso no es distinta la situación.

Se pensó inicialmente esta mixtura de imágenes y sonidos partiendo de intereses paralelos a las artes visuales, como es la música (y su obvia relación con el sonido). Originalmente no tenía un rumbo preciso. Se fue definiendo, al menos en lo concerniente a la instalación, a través de la reflexión de conceptos leídos de diferentes autores. Pero el ejercicio permanente durante todo el proceso fue recordar, sobre todo sonidos. Desde los más recientes, hasta el intento de recordar el primer sonido escuchado. En el accionar de ese proceso que significa recordar y reflexionar lo recordado hubo una evolución en la memoria, que fue desde la memoria individual a la colectiva.

Recuerdos que también pertenecen a otras personas. Y en ese sentido, el de compartir recuerdos, se forma y/o se fortalece una identidad.

El viaje que se hace través de la memoria (de imágenes y sonidos) hacia la raíz, esa raíz que en éste caso es lo latinoamericano y los pueblos originarios; requiere un esfuerzo extra. Porque no es fácil encontrar huellas, debido a la instauración de un olvido, como se dijo anteriormente.

En ese aspecto, el proyecto puede abrirse, ajustando la búsqueda de huellas sonoras, es decir trabajar con sonidos determinados que apunten a un tema específico. A partir de allí hacer los cruces con imágenes que se consideren necesarios y apropiados.

Inicialmente en este texto se trató el concepto del ser, como introducción explicativa de tiempo. Y al respecto de éste, Gianni Vattimo define que: "El ser no es, sino que acontece". Acontecer es estar en movimiento, el movimiento es cambio y el cambio es evolución y renovación.

Tal era la visión del mundo de las culturas originarias de América; "Pachacuti no significa el acabamiento del mundo, sino el comienzo de otro"

Esta aceptación de cambio, de renovación. Esta manera de enfocar el pensamiento en la vida y no en la muerte; dicho esto en el sentido del movimiento, del devenir, de la fluidez de las cosas; hace que lo más antiguo y arcaico se mantenga vigente. Gracias a las mutaciones y a pesar de las borraduras sufridas, un pensamiento, una cosmovisión siguen siendo lo mismo, mantienen su esencia.

Se dijo también que la huella se opone a 'movimiento', porque la huella tiene el carácter de lo fósil, de lo inmóvil.

Pero la huella del sonido, la huella de la voz, se resiste a eso.

Es como una 'huella móvil', que en su movimiento, su transformación; está vibrando permanentemente (como el sonido mismo). Si lo quieto es lo muerto; lo vivo es lo que se mueve.

La huella del sonido, renueva y mantiene vivas las cosas.

Como dice Roger Waters en el final de la canción "Time":

(…)The time is gone, the song is over, thought I´d something more to say.

(…) Se acabó el tiempo, la canción terminó, pensé que tenía algo más para decir.

Bibliografía:

Guash Ana María (ed.), "Los Manifiestos del Arte Post-Moderno. Textos de Exposiciones, 1980-1985"; Ed. Akal/ Arte Contemporáneo; 2000; Madrid.

Carlos R. Ruta, Martín j. Mazora, Daniel A. Malcom (compiladores), "Saber del Tiempo, Tiempo del Saber", Jorge Baudino Ediciones, 1º edición, 1997, Bs. As. Argentina

Bourriaud Nicolás, "Estética Relacional", los sentidos/artes visuales; Adriana Hidalgo Editora, Argentina; 2008.

Brea José Luis, "Un arte sin materia, sin espacio y sin tiempo" (articulo) Arte y Nuevas Tecnologías, Babelia; 21-10-2008.

Rocha Iturbide Manuel, "La instalación sonora", www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html

KraussRosalind, "La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos." La escultura en el campo expandido"; Alianza Forma Editorial.

Manovich Lev, "Distancia y Aura", www.aleph-arts.org/pens/distance

WarburgAby, Historia de las Imágenes e Historia de las Ideas-La escuela de AbyWarburg- ED. Centro Editor de América Latina, 1992.

Barbero Martín Jesús; "Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades"; Cátedra de Artes Nº1 2005

Richard Nelly, "Fracturas de la Memoria, Arte y Pensamiento Crítico"; -1º ed.-; Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina; 2007.

Báez Fernando, "El Saqueo cultural de América Latina, de la Conquista a la Globalización" -1º ed.- Buenos Aires, editorial Debate, 2009

Pigna Felipe, "Los Mitos de la Historia Argentina 2", -18º ed.- Buenos Aires; Planeta, 2009.

Fernández IrustaDiana;"José Luis Brea: Todos somos RAM", Extra Tecnología, Entrevista.

Reyes Luis Alberto, "El Pensamiento indígena en América: los antiguos andinos, mayas y nahuas", -1º ed.-, Buenos Aires, editorial Biblos, 2008.

De mujeres y barbarie
Representaciones de otredad y género en el Rio de la Plata del siglo XIX

Daniel Vázquez
Daniela Abbate
Silvina Gardonio
María José Maiarú
(UNA)

En el marco del proyecto *Arte y mujeres en América Latina (siglo XIX). Discursos, representaciones y prácticas* (PIACYT-UNA), venimos indagando en representaciones de mujeres, a partir de producciones textuales y visuales, que se producen y circulan en el Río de la Plata decimonónico. En los análisis aquí reunidos, incursionamos en los textos del *Facundo* sarmientino y de *El Matadero* de Esteban Echeverría. También en el oleo *La Cautiva* que el oriental Juan Manuel Blanes produjera hacia 1880, y hacemos algunas consideraciones en torno a la obra que Johann Moritz Rugendas, en su paso por Chile, desarrollara sobre las mujeres araucanas (1835-1836). Finalmente recalamos en los textos subalternos del periódico anarquista *La Voz de la Mujer* (1896-1897).

El hilo temático que conduce nuestras exploraciones son los posibles y diversos sentidos histórico-culturales de estas representaciones de género situadas, por sus autores, en ese mundo de *otredad* irracional que Sarmiento instalara, en el Río de la Plata, bajo el nombre de *barbarie*. De esta manera, otredad y género se yuxtaponen en los análisis de la acotada red de representaciones visuales y textuales, constituida para este trabajo. Si la mayoría de estas representaciones han sido producidas desde la perspectiva de las culturas dominantes y letradas, las representaciones rastreadas en *La Voz de la Mujer* nos aportan una mirada de género desde el mundo social de esas *otras y otros* condenados a la irracionalidad y la barbarie.

Representaciones de género y construcciones de otredad

Las construcciones de otredad, las del *otro* como exterioridad diferenciada o semejante, parecieran

ser los caminos humanos necesarios para delinear identidades individuales o colectivas. Y es que estas "se conforman siempre en relación a otras identidades" (Murphy, 1995: 6) para afirmar aquello que pretenden sostener como propio e identitario. Pero las representaciones de otredad no suelen interesarse "en el conocimiento de lo extraño, sino en la capacidad de acción sobre lo diferente" (Campagne, 2002: 156), de manera que no dejan de constituir verdaderos relatos de poder. En Occidente, la cuestión del *espejo del otro* ya aparece cuando se "trazan los contornos de una identidad griega" a partir de la construcción de la representación del bárbaro, siempre des-humanizado, ya en su condición de ser fantástico o trascendente, ya en su condición "de monstruo o animal". (Hartog, 1999: 11-25) También, es la invención del bárbaro asiático, africano o americano, la que hace posible sustraer a Europa de sus orígenes mestizos y dotarla de una supuesta identidad totalizadora y homogénea. Así, la dualidad *civilizado-bárbaro*, está destinada a protagonizar una larga vida histórica, sustentada y sustentando "esa característica destacada de la cultura occidental: la inmensa confianza en su propia centralidad" (Campagne, 2002:157)

En esa larga vida conviene prestar atención a la recurrente asociación que se establece, en el mundo occidental, entre la representación del *otro-bárbaro* y del *otro-extranjero*. De hecho, los nacionalismos decimonónicos habrían sostenido el desarrollo de las identidades nacionales en la relación, diferenciación y confrontación con el otro- extranjero. En este sentido Hobsbawn destaca, entre los criterios para reconocer una nación en el siglo XIX, su "probada capacidad de conquista". Desde los criterios del triunfante liberalismo burgués "la conquista proporcionaba la prueba darviniana del éxito evolucionista como especie social" (Hobsbawn, 1991:47). Así conquista, frontera y *otredad extranjera* quedaban vinculadas a las identidades nacionales.

Sin embargo, la invención de la nación identitaria en la Argentina pareciera corresponderse con un uso particular del *espejo del otro*. Por un lado, poniendo énfasis en el elogio del *otro-extranjero-europeo*, que hasta alcanza rango constitucional. Por otro lado, construyendo diversos *otros-entre-nosotros* a los que se asocia la condición de barbarie. Así, durante el siglo XIX, las propias elites rioplatenses han sostenido, a través de representaciones textuales y visuales, la invención de una *otredad interna* de múltiples manifestaciones: el *otro-indígena*, el *otro-negro*, el *otro-gaucho*. Pues bien, de ese mundo representacional es que hemos seleccionado representaciones de las *otras-entre-nosotros,* producidas en su mayoría desde las culturas dominantes, y esto supone algunos desafíos analíticos.

Por un lado, a los filtros culturales de las culturas dominantes es preciso sumarles los filtros de género, ya que la mayoría de nuestras representaciones son construcciones masculinas. Por otro lado, cuando aparece la posibilidad de una fuente más o menos directa, y el caso de *La Voz de la Mujer* lo es, las experiencias vividas parecieran estar capturadas por el discurso o la mirada masculina dominante. De allí que el acceso a las subjetividades femeninas aparezca como "una práctica compleja erizada de dificultades", siendo preciso mantener el "gesto de problematización como una suerte de advertencia epistemológica" respecto a que si en las representaciones vamos a rastrear el género, este rara vez se dejará leer o ver por si solo (James: 2004:211).

De todas formas, en esas representaciones de otredad aparecen rastros de los protagonismos femeninos en espacios y temporalidades de las cuales las mujeres parecieran haber sido desplazadas y silenciadas: el del trabajo o el de ciertas prácticas de sociabilidad. También, en estas construcciones de otredad, podemos reconocer cómo en los *cuerpos-mujeres* se han depositado algunas manifestaciones vinculadas a las desmesuras-eróticas de las mujeres de la barbarie, o a ciertas asociaciones entre erotismo, exotismo y violencia que forman parte de tradiciones de largo plazo que sostienen la dualidad *civilizado-bárbaro* ya señaladas más arriba (Amodio, 1993).

Los caminos del análisis histórico-cultural

Vamos a referirnos ahora al hilo metodológico que vincula nuestros abordajes: el que proporciona el *análisis histórico-cultural*.[1] Se trata de una perspectiva teórica-experimental, desde la cual proponemos un análisis situado, vinculante y trans-estético de producciones textuales y visuales, que son abordadas como representaciones culturales. Así, estas producciones aparecen como puertas de acceso a la comprensión del mundo social dónde fueron producidas o donde son re-producidas. De allí que la obra-representación analizada pueda aportar referencias desconocidas y relevantes de esos mundos sociales.

En su dimensión más instrumental, el análisis histórico-cultural propone no pensar las representaciones como mundos cerrados sobre sí mismos, sosteniendo la necesidad de salir hacia afuera de ellas, enriqueciendo "la documentación externa" en torno a la producción analizada. (Ginzburg, 1984: XXIII) Y una manera de hacerlo consiste en establecer *redes de representaciones*

1 Para una presentación detallada del análisis histórico cultural remitimos a Vázquez D, D.Abbate y S.Gardonio.(2017)

más o menos acotadas, que permitan establecer vínculos y desarrollar cadenas explicativas de carácter indiciario.

Por otra parte, sostenemos que las producciones que se abordan son *cuerpos-de-confluencia* de los distintos lenguajes humanos-culturales, reconociendo las intrincaciones entre textos e imágenes, pero destacando la irreductibilidad de los lenguajes. En este sentido, estamos propiciando una indagación en las formas visuales que trate de considerar las especificidades del lenguaje visual. Acá vamos a presentar tres instancias de indagaciones plásticas que pretenden formar parte de las prácticas experimentales de nuestros *análisis histórico-culturales*. Por un lado, la exploración en las formas visuales de *La Cautiva* de Blanes a través de la generación de imágenes. Por otro lado, el análisis de las formas visuales de *Araucana* y *Belleza Araucana* de Rugendas que permiten conjeturar sobre posibles préstamos y portaciones que conlleva la obra. También, la invención de formas visuales que posibilitaron conjeturar imágenes ausentes en los textos de *La Voz de la Mujer.*

Pero ahora, nuestro recorrido exploratorio empieza en el cuerpo textual del Facundo. Vamos en búsqueda de las mujeres que Sarmiento representara en el mundo social de la barbarie.

De las otras-entre-nosotros como limite a la barbarie

En anteriores investigaciones hemos planteado que el *Facundo* es una representación portadora de representaciones de otredad, que perviven en el largo plazo de la vida social argentina, mutando de sujeto histórico concreto.[2] Con el Facundo pareciera cristalizar, en el mundo rioplatense, una perspectiva que asocia los *otros-entre-nosotros* con la irracionalidad, la animalidad, la desmesura y la violencia, y en dónde pareciera haber reaparecido y cristalizado, en términos warbugianos, una posible *pathosformeln* del bárbaro. Ahora, y en el contexto sarmientino de la barbarie, nos preguntamos por el lugar y los sentidos de las representaciones de mujeres en el cuerpo textual del *Facundo*.

Por de pronto, habrá que adelantar que son limitadas las escenas donde las mujeres alcanzan protagonismo, pero nunca aparecen integrando la violencia-desmesura-animalidad de la barbarie,

2 En Daniel Vázquez (dir) Representaciones de la otredad y construcciones culturales identitarias en la Argentina (1860-1960) Proyecto 34/0371 (2015-2017)(UNA)

sino como víctimas de esta. Al contrario, las mujeres son presentadas como el límite al desorden social que la campaña alberga. Así Sarmiento, y destacando las carencias en "la educación del hombre de campo", nos dirá que:

> Las mujeres guardan la casa, preparan la comida, trasquilan las ovejas, ordeñan las vacas, fabrican los quesos y tejen las groseras telas de que se visten; todas las ocupaciones domésticas, todas las industrias caseras las ejerce la mujer; sobre ella pesa casi todo el trabajo, y gracias si algunos hombres se dedican a cultivar un poco de maíz para el alimento de la familia, pues el pan es inusitado como manutención ordinaria (Sarmiento, 1845:38) (subr.ntro)

Conviene detenerse en el contexto de violencia e irracionalidad de esta representación: el de los inicios de "la vida pública del gaucho". Allí, los juegos-adiestramientos infantiles y adolescentes de los varones, generalmente asociados al "manejo del caballo", desafían permanentemente "la naturaleza salvaje", y entonces "la muerte es el castigo menor que les aguarda, si un momento les falta la fuerza o el coraje" (p.39)

Frente a la violencia irracional con la que el varón convive desde niño, el trabajo de las mujeres las torna en "guardadoras" del orden familiar posible Así, pareciera que la presentación sarmientina de las mujeres sirve para reforzar la condición barbárica del hombre, mientras deja traslucir indicios del protagonismo femenino en el trabajo rural, que aparece diverso y esforzado.

En esa dirección, se pueden reconocer también señales de protagonismo en el ámbito de la sociabilidad de la campaña. Veamos como:

> Yo he presenciado una escena campestre, digna de los tiempos primitivos del mundo, anteriores a la institución del sacerdocio. Hallabame en 1838 en la Sierra de San Luis, en casa de un estanciero cuyas dos ocupaciones favoritas eran rezar y jugar. Había edificado una capilla en la que los domingos por la tarde rezaba él mismo el rosario, para suplir al sacerdote, i al oficio divino de que por han carecido. Era aquel un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían al aire con sus confusos balidos; el dueño de casa, hombre de sesenta años, de una fisonomía noble, en que la raza europea pura se ostentaba por la blancura del cutis, los ojos azulados, la frente espaciosa y despejada, hacia coro, a que contestaban una docena de mujeres i algunos mocetones, cuyos caballos, no bien domados aun, estaban amarrados cerca de la puerta de la capilla (Sarmiento, 1845:37) (subr.ntro)

Así, para Sarmiento la "religión natural" de la campaña es un cristianismo que se conserva, como el idioma español, "en clase de tradición que se perpetúa", y lo presenta "corrompido, encarnado en supersticiones groseras, sin instrucción, sin culto y sin convicciones" (p.38)

En ese sentido, y en el contexto de la "lucha del hombre aislado con la naturaleza salvaje" y "del racional con el bruto", sólo se conservan unas "confusas nociones religiosas". Nuestro autor traza el bosquejo de una pretendida religiosidad civilizada que proyecta su cono de luces desde ese hombre-europeo, a cuyo "coro" sólo responden "la docena de mujeres" criollas y "algunos mocetones". Ellos, cercanos a las mujeres aun no fueron absorbidos por la naturaleza y la barbarie. Así, son las mujeres de la campaña las que pueden percibir las luces de la raza europea.

Estas pocas representaciones de mujeres nos permiten conjeturar que las mujeres de la campaña-desierto no parecieran generar la barbarie. Es más, constituyen ciertos límites a ese mundo "donde la sociedad ha desaparecido completamente", un atisbo de freno a "ese género de asociación tan monstruoso" como el que las campañas argentinas promueven (p.36).Básicamente esos límites están dados por el protagonismo femenino en el trabajo doméstico y rural, también en la aceptación de formas de sociabilidad asociadas a las prácticas europeas. Y aunque no parezcan promoverlas, al menos si aceptarlas.

Esta suerte de distancia que Sarmiento establece entre las mujeres y la barbarie también puede advertirse en la presentación de ciertos arquetipos masculinos y femeninos. Al contemplar esos hombres-en-estado-de-naturaleza-salvaje con sus "caras cerradas de barba, sus semblantes graves y serios, como los de los árabes asiáticos", nuestro autor establece una distancia con el hombre sedentario de las ciudades "que puede haber leído muchos libros, pero que no sabe aterrar un toro bravío y darle muerte" (p.39).

Pero si queda establecida una relación de clausura entre el hombre *racional* de las ciudades y el hombre *bruto* de las campañas, un vínculo de posible permeabilidad pareciera abrirse cuando se habla de las mujeres. Así, cuando discurre sobre la composición étnica de la población argentina, Sarmiento lo hace en términos de razas y nos dirá que:

> El pueblo que habita estas extensas comarcas se compone de dos razas diversas, que mezclándose forman medios-tintes imperceptibles, españoles e indíjenas. En las campañas de Córdova i San Luis predomina la raza española pura, i es común encontrar en los campos, pastoreando ovejas, muchachas tan blancas, tan rosadas i hermosas, como querrían serlo las elegantes de una capital. (Sarmiento, 1845:39).

De esta manera, en la mujer de la campaña Sarmiento reconoce la posibilidad de establecer una distancia necesaria con el mundo indígena, y cierta aproximación virtuosa al orden de las ciudades.

De los ultrajes y violencias de la barbarie sobre los cuerpos-mujeres

Vamos a detenernos, ahora, en el relato sarmientino de Severa Villafañe.[3] Ya no se trata de una mujer de la campaña, sino de una joven de las primeras familias de La Rioja:

> La historia de la Severa Villafañe es un romance lastimero, es un cuento de hadas en que la más hermosa princesa de sus tiempos anda errante y fugitiva, disfrazada de pastora *unas* veces, mendigando un asilo y un pedazo de pan otras, para escapar a las acechanzas de algún gigante espantoso, de algún sanguinario Barbazul (Sarmiento, 1845:162*)*.

La representación de la Severa se constituye, en rigor, en la representación de la violencia y la desmesura que, Quiroga y sus hombres, desatan sobre un cuerpo-mujer que, tras la fallida seducción, se pretende capturar y ultrajar:

> Una vez, escapa de ser envenenada por su Tigre, en una pasa de higo; otra el mismo Quiroga, despechado, toma opio para quitarse la vida. Un día se escapaba de las manos de los asistentes del general, que van a extenderla de pies y manos en una muralla, para alarmar su pudor; otro, Quiroga la sorprende en el patio de su casa, la agarra de un brazo, la baña en sangre a bofetadas, la arroja por tierra y con el tacón de la bota le quiebra la cabeza *(*Sarmiento, 1845:162).

Como puede advertirse, en la representación de Severa pervive la antigua formula del rapto y el cautiverio como prácticas propias de la barbarie. Y estos no se concretan porque Villafañe "resiste años enteros." Su rechazo provoca los actos de "fuerza brutal" capaces de "ajar la belleza" de un cuerpo-mujer deseado. Además, al resaltar su astucia para fugar de la ferocidad de Quiroga, se relativiza el valor de la defensa femenina de la virtud, pero se desdibuja aún más la figura de Facundo, ya que "una mujer bella trocará muchas veces un poco de deshonor propio, por un poco de la gloria que rodea a un hombre célebre" (Sarmiento, 1845:162).

Pues bien, ¿en qué coinciden las representaciones de las mujeres de la campaña con la recién analizada de la Severa? Todas ellas transparentan la desmesurada irracionalidad de esos hombres-en-estado-de-naturaleza-salvaje reflejados en "dimensiones colosales*"* en la figura de Juan Facundo Quiroga. Son las mujeres rioplatenses, las de la civilización y las de la barbarie, las que aparecen

3 En torno a Severa Villafañe (1810-1833) es mucha la literatura escrita, siempre en torno a la relación con Quiroga que Sarmiento instala en el *Facundo*. En este sentido, *Facundo* es una representación que genera otras representaciones. Desde la producción historiográfica, desde el revisionismo se ha aportado documentación que pretende destruir la leyenda forjada por Sarmiento de "la persecución lujuriosa a la joven riojana" (de Paoli, Pedro, 1960).

como víctimas de la disociación que el desierto promueve. En ese sentido, y valga como conjetura, la situación social de las mujeres de la campaña, parecería ser percibido por Sarmiento, como *un espacio social de posible quiebre* de aquello que concibe como estado-de-naturaleza-salvaje.

De las mujeres de la barbarie como sujeto social de instrucción

Hacia 1849, y en el Capítulo III de su Educación Popular, Sarmiento asociará el *grado de civilización* de un pueblo a *la posición social de las mujeres*. Y para sostener esa afirmación dirá que:

> Entre los pueblos salvajes están encargadas del transporte de las tiendas de campaña en las emigraciones de los aduares, y de aliñar las pieles y tejer las toscas telas de que se visten los hombres, recayendo sobre ellas el cuidado de labrar la tierra si son pueblos sedentarios. (Sarmiento, 1849:107). (subr.ntro)

Las vinculaciones con el texto ya citado, más arriba, del Facundo parecieran obvias. La conjetura de la percepción sarmientina sobre las mujeres como espacio de porosidad, dentro de la barbarie, pareciera sostenerse. Su posterior contacto con las experiencias de Francia y EE.UU, sobre las que estamos indagando, parecerían potenciar y complejizar la mencionada apreciación. Otra vez volvemos sobre el texto de Educación Popular:

> De la educación de las mujeres depende, sin embargo, la suerte de los estados; la civilización se detiene a las puertas del hogar doméstico cuando ellas no están preparadas para recibirla. Hay más todavía, las mujeres, en su carácter de madres, esposas o sirvientes destruyen la educación que los niños reciben en las escuelas. Las costumbres y las preocupaciones se perpetúan por ellas, y jamás podrá alterarse la manera de ser de un pueblo, sin cambiar primero las ideas y hábitos de las mujeres. (Sarmiento, 1849:111). (subr.ntro)

La percepción de la situación de la mujer de la barbarie como espacio-social límite de la disociación social rioplatense ha mutado en sujeto social necesario de instrucción para posibilitar la transformación de "la manera de ser de un pueblo". No es esa, precisamente, la presentación que Echeverría hace de las mujeres del matadero.

De las mujeres de la chusma.

En 1871, y en la Revista del Río de la Plata, Juan María Gutiérrez publicó los textos de *El Matadero* que Esteban Echeverría habría escrito hacia 1839.[4] Nosotros-as vamos a sortear las discusiones estilísticas y las consideraciones sobre género literario que producidas en torno a la obra. Nos interesa abordarla como una representación del orden rosista que la elite intelectual romántica construye y, muy especialmente, vamos a detenernos en cómo son presentadas las mujeres del mundo social del Matadero del Sur evocado por Echeverría. Por un lado, nuestro autor asocia el orden político que encabeza Juan Manuel de Rosas con el orden salvaje y brutal del matadero. Si la "Federación estaba en todas partes" parecía enseñorearse "entre las inmundicias del matadero". Se trataba de "una pequeña república" donde por "delegación del Restaurador*"*:

> se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas por violación de reglamentos y se sienta el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder… (Echeverría 1871:24)

En esta simplificación del orden republicano rosista (Vázquez, 2008) subyace la irracionalidad de la campaña rioplatense. De ella provenía el matadero, casi como una irrupción salvaje del desierto en la ciudad ilustrada. Se trataba, dirá Echeverría, de un mundo que "reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata" (p.24)

Asi aparece el sujeto social del matadero, "la chusma rosista". La del "cinismo bestial", la que aparece confundida entre vacas, reses y perros flacos, la que resuelve del modo bárbaro las cuestiones a cuchilladas. Y lo que así resolvía eran "los derechos individuales y sociales." El matadero es presentado como un "simulacro en pequeño" de aquel modo social bárbaro y "la escena que se representaba en él era para vista, no para escrita" (p.34) Y vale la pena detenerse en la ambigüedad de la frase. O se trata de un mundo desmesurado, de imágenes que no pueden ser glosadas en palabras, o bien esa barbarie no merecía la palabra escrita.

En esa chusma sobresalen "las negras y mulatas achuradoras", a quienes Echeverría animaliza, al presentarlas rivalizando con los animales, con quienes confunde en sus afanes carniceros. Así, tras los estragos que deja la inundación, son advertidas como "caranchos de presa" que se deslizan por la ciudad en busca de comida, la que habrán de disputar con las gaviotas y los perros, "los inseparables rivales suyos en el matadero". Así de trasparente: animales entre animales. Las negras

4 La Revista del Río de la Plata, dirigida por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez, fue publicada en Buenos Aires entre 1871 y 1877, como una publicación mensual de Historia y Literatura de América. El mismo Gutiérrez lo incluiría después en la edición de las obras completas de Echeverría que el preparase, acompañándolo de una *Advertenci*a a la que nos vamos a referir más adelante.

y mulatas de la chusma, entre las vacas, los perros y las gaviotas. Y esa animalidad se potencia en el momento de la carnicería. (p.34)

Allí el centro de la escena lo ocupan los matarifes que sobresalen "con el cuchillo en mano, brazo y pechos desnudos, cabello largo y revuelto, camisa chiripá, y rostro embadurnado de sangre". Acá, negras y mulatas aparecen "caracoleando y siguiendo los movimientos" de los carniceros, entre "los dichos y gritería descompasada de los muchachos". (p.34)

Ahora, ellas se disputaran los restos de las reses con aquellos muchachotes, "entre cuajos de sangre y pelotas de barro" que caerán sobre sus cabezas En medio de esos escarceos, una negra habrá de meterse "el sebo en las tetas" y entonces, los muchachos del matadero, a coro, trataran reiteradamente a las negras de brujas. (p.34). Esta suerte de *aquelarre mataderil,* que pareciera resonar en las escenas referidas por Echeverría, apuntalan la irracionalidad de la barbarie y el matadero. Por un lado, las vísceras de las reses son los signos sensibles sobre los cuáles se despliegan las supuestas prácticas brujeriles de negras y mulatas. Por otro lado, Echeverría deslizaba la pervivencia de prácticas mágicas, como propias de las credulidades de la chusma.

Más adelante, esas mujeres del matadero son presentadas en torno al botín obtenido. Veamos el cuadro que Echeverría ahora nos traza:

> Dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas, resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo arrancando, uno a uno, los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagos, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas (…) (Echeverría 1871:34)

Conviene detenerse en "los ovillos de tripa" que aparecen en escena. También en "las cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo". Otra vez las vísceras aparecen como elemento privilegiado de la representación Más tarde Echeverría dirá de otras achuradoras que "desenredaban y devanaban con la paciencia de Penélope". (p.54)). La referencia a los textos homéricos pareciera resaltar aun más la distancia entre la barbarie del matadero y la civilización. En un mundo social protagonizado por las vacas y las chusma, sin atisbos de subjetividad alguna, las negras y mulatas no tejen y destejen sudarios, sólo "panzas y tripas" (p.54) Y su paciencia no las protege de los deseos y ambiciones de pretendientes, ni les permite aguardar astutamente a su esposo-rey, sino que

apenas les alcanza para salvarlas del ataque infernal y aterrador de un toro aterrador y descontrolado.

De las negras y la barbarie. Las otras-entre-nosotros y el matadero

Se ha vuelta una y otra vez sobre la escena de la violencia que los matarifes descargan sobre el cuerpo del heroe unitario, casi como el núcleo violento de una obra que aparece transida de violencia y desmesura. (Feinmann, 2009) De hecho Gutiérrez, al presentar el texto echeverriano, advierte la falta de serenidad en el poeta al momento de escribirlo, pero era la violencia rosista la que habría generado las desmesuras que podían violentar al lector. Y además los colores del cuadro trazado "altos y rojizos" pero "no exagerados" no constituían "una invención sino una realidad" que se repetía e una "época aciaga" Así, "el tono subido del cuadro" reflejaba "los instintos y educación de aquella clase especial de hombres" Y entre esos instintos reflejados Gutiérrez destaca el de "los grupos gárrulos de negras andrajosas" (Gutiérrez, 1871:193). De manera que si hay desmesura y violencia es porque el mundo mataderil las tiene.

En ese sentido, Cristina Iglesias ha resaltado que se trata de "un relato que apuesta a producir con sus palabras el efecto de violentar al lector" (Iglesias: 24) equiparando la violencia de la vejación del heroe con la lectura de la frase "allí se mete el sebo entre las tetas", ya citada por nosotros-as. Pero la violencia de las palabras y del cuadro trazado, en un principio, se descarga sobre esas otredades que allí se están constituyendo. En especial, es la violencia con que se constituyen los cuerpos-mujeres de negras y mulatas la que pareciera impactar sobre los posibles lectores. Son las *otras-negras* quienes son constituídas en la reiteración de una pretendida fealdad y procacidad. En una animalidad que las emparenta con perros, gaviotas y vacas. O en un carácter fantástico que las presenta como arpías. O en la condición de brujas que manipulan vísceras e hilos de sebo. Y también, en la insinuación erótico-mataderil del sebo en las tetas.Así, la barbarie de la chusma aparece en su mayor grado de salvajismo e irracionalidad en los cuerpos de sus mujeres. Todo "lo horriblemente feo, inmundo y deforme "se expresaba en ellas.

De las mujeres-cautivas-blancas como víctimas de la barbarie

Antes de incursionar en el óleo *La Cautiva* (J.M. Blanes, 1880) convendrá hacer algunas consideraciones previas. Primera, y es casi una obviedad. No estamos frente a la representación de una mujer-de-la-barbarie sino de un cuerpo-mujer-civilizada que ha sido raptado y cautivado por aquella. Sin embargo, vamos a mostrar que, también, es una representación de otredad. Segunda, el rapto y el cautiverio de mujeres constituyen una antigua tradición en la cultura occidental. Su renacimiento en el Rio de la Plata se produce en la etapa colonial, cuando los malones indígenas, lanzados contra pueblos y estancias der la sociedad blanca, son advertidos como *invasiones de infieles, salvajes y barbaros.* Aparece allí, en *La Argentina manuscrita* de Ruiz Díaz Guzmán (1612), el relato del rapto y cautiverio de Lucía Miranda. La tradición es retomada, durante el siglo XIX, por los pintores viajeros (Rugendas, Monvoisin, Grashof).De hecho, el mismo Blanes produce una serie de óleos que pueden ser abordados como una secuencia de rapto, cautiverio y retorno al mundo civilizado. Se trata, entonces de abordar nuestro óleo como una representación visual, donde pervive una antigua tradición que ha sido sostenida a través de textos e imágenes.

Tercera aclaración, metodológica y relevante. Venimos sosteniendo, desde la perspectiva del análisis histórico-cultural, la necesidad de sostener la irreductibilidad de los lenguajes, evitando abordar imágenes desde la lógica de los textos. Así nos planteamos, en torno a *La Cautiva*, la posibilidad experimental de indagar en sus formas visuales generando imágenes. La propuesta fue acercarnos a la obra desde el hacer plástico, realizando producciones visuales como instancia de investigación para, desde allí, pensar los sentidos que esas imágenes fueran abriendo. Generar formas que permitieran pensar los sentidos. Es la experiencia que nuestra artista-investigadora María José Maiarú pasará a relatar.

I Estudio-Dibujo

Empecé el trabajo en un soporte menos apaisado que el del cuadro original. Esto generó que el foco estuviera puesto en las figuras humanas, reduciendo el espacio de representación del paisaje (fondo).Así, no me detuve en hacer un estudio de la estructura de valor ni de tono, ni de las proporciones generales del cuadro. Me centré en las representaciones de los cuerpos, realizando en primera instancia contrastes altos, usando blanco y negro, para después incluir los valores intermedios.

Paralelamente tomé algunas formas del *paisaje-desierto*, y las dibujé muy sintéticamente, armando un fondo casi abstracto, fragmentado en planos de distintos valores. Esas formas, que tomé del fondo del cuadro y sinteticé en el dibujo, fueron un *toldo* y una *figura-con-lanza* (que representé a manera de *cruz*).

A medida que avancé en el trabajo, observé cada vez menos el cuadro de origen y fui transformando las figuras humanas. Utilicé un material que generara textura, apartándome así de la representación lisa y tersa de las pieles que deja ver la obra original. El trabajo con ese material me fue llevando a fragmentar los cuerpos en ciertas zonas. La elección de dichas zonas coincidió, en algunos casos, con los planos de sombra, sobre todo en el *cuerpo-mujer-cautiva*. Entonces, llevado a cabo ese proceso de transformación, la representación de los cuerpos se distanció de la original. Ambas figuras humanas quedaron divididas internamente en ciertos sectores y el *cuerpo-hombre-indígena* resultó unido a un *cuerpo-animal* que vislumbré y dibujé durante el proceso de trabajo. Las representaciones del paisaje-desierto con los *cuerpos-indígenas* y la *toldería* quedaron convertidas en algunos planos de fondo. Desde allí, concluida esta primera aproximación a la obra, me dispuse a encarar el segundo estudio-dibujo.

II Estudio-Dibujo

Quise comenzar centrándome en la representación del *cuerpo-mujer-cautiva*. Utilicé la misma técnica y soporte anteriores pero varié la orientación del soporte, que fue vertical, para enfocarme en el cuerpo de la mujer.

El desarrollo fue similar al primer estudio-dibujo, observando la obra original para plantear las formas generales y luego profundizarlas. Así, si en el primer dibujo fui fragmentando y modificando las figuras humanas paulatinamente, en este segundo dibujo, ese proceso fue mucho más rápido.

A medida que dibujaba, fui cambiando el *cuerpo-mujer-cautiva*, abriéndolo, segmentándolo y contrastándolo contra un plano negro de fondo. Hice ingresar ese plano negro en distintas partes del cuerpo, generándose la apertura de la figura en ciertos sectores. En ese momento, de la misma manera que con el *cuerpo-hombre-indígena* del primer trabajo, advertí y dibujé una segunda cabeza que emergía del cuerpo-mujer-cautiva.

Con respecto al fondo, no planteé ninguno de los elementos figurativos que aparecían en el primer trabajo: la línea de horizonte, el *toldo*, la *figura-con-lanza cruz*. Sólo dejé ver un pequeño paisaje de fondo, en una esquina del trabajo, el resto fue un plano negro. En esta segunda experiencia, entonces, el paisaje quedó reducido a un plano que contrastaba fuertemente con el *cuerpo-mujer-cautiva* que, a su vez, aparecía como una forma más fragmentada y abierta que en el dibujo anterior. Comencé entonces el tercer estudio.

III Estudio-Dibujo,

Si bien procedí de manera similar a los estudios-dibujo anteriores, el resultado fue distinto. En esta tercera aproximación, el *cuerpo-mujer-cautiva* terminó muy segmentado y expandido. Y es que no mantuve la fragmentación dentro de los límites del *cuerpo-mujer* sino que fui expandiendo las formas hacia afuera de su contorno, generando una apertura mayor que en el trabajo anterior. Esto generó la sensación de figura desarmada, por momentos abstraída. De nuevo modifiqué la representación de la cabeza, sólo que, en esta ocasión, terminó siendo una forma abstracta.

Podría decir que el elemento con mayor carga figurativa de esta tercera experiencia es la *cruz* que surge de la observación de la *lanza* en la obra original. Del paisaje quedó sólo un fondo negro, neto.

Al observar los estudios-dibujo en su conjunto, se hace evidente la transformación paulatina de las representaciones tanto del fondo como de la figuras. A medida que una figura (*cuerpo-mujer-cautiva*) se abre y expande, otras (*cuerpo-hombre-hombre indígena*, *paisaje-desierto*) se cierran o desparecen del trabajo. Es importante destacar que las figuras se abstraen en distinta medida, el *paisaje* totalmente y el *cuerpo-mujer-cautiva* en ciertas zonas.

Los dibujos muestran al *cuerpo-mujer-cautiva* en contraste con un *otro* encarnado en la *naturaleza-desierto* y en el *cuerpo-hombre-indígena*, (imágenes que a lo largo de la serie se van abstrayendo e incluso, desapareciendo). Conjeturé entonces, que las imágenes estarían dejando ver el binomio *civilización-barbarie*, en el *cuerpo-mujer* por un lado y en la *naturaleza* junto al *cuerpo-indígena*, por otro. Sin embargo, resultaba difícil la asociación de ese *cuerpo-mujer* fragmentado y abstraído con el orden civilizatorio. En rigor, parecía que los dibujos dejaban ver un cuerpo que, al fragmentarse, remitía a un espacio indeterminado. Un *cuerpo-mujer-cautiva* que se expandía desde

adentro, que se abría, y que contrastaba con el fondo en ciertos sectores. En concreto, que no encarnaba ni el *des-orden* de la barbarie ni el pretendido orden de la civilización.

Retomamos el hilo del trabajo. La indagación plástica producida en las formas visuales de la obra nos está señalando "a un afuera de ella" (Grüner, 2017:53) Por eso volvemos a Echeverría, esta vez a su poema *La Cautiva,* escrito en 1837, y con el cual dialoga el óleo de Blanes.

De la naturaleza como expresión suprema de la barbarie.

En el texto echeverriano, a medida que se desarrolla el relato, pareciera que María la *heroína-cautiva* se enfrenta a un *desierto* cada vez más adverso, que varía como la fortuna de los personajes. Cuando el autor lo presenta desde un principio del relato como "el desierto inconmensurable, abierto y misterioso a sus pies". (Echeverría, 1963:1) pareciera retomar el nudo humboldtiano del protagonismo del paisaje en América. Se trata de "una naturaleza en acción dotada de fuerzas vitales" las que a veces resultan "invisibles para el ojo humano". Así, el paisaje vacío que "empequeñece a los seres humanos" pareciera ser el núcleo de la representación (Pratt, 2010:230)

De esta manera, ese *paisaje-desierto* se percibe casi como un enemigo, se cierra frente a los personajes María y Brian. Ese protagonismo de la naturaleza adversa pareciera no transparentarse en el cuadro de Blanes: Allí el desierto aparece como fondo de la obra, donde se lo presenta en su amplitud, allí aparece el *malón*, también la *toldería*. Sin embargo, las fuerzas ocultas del paisaje aparecen en la indagación de las formas visuales, que nuestros estudios-dibujo llevaron a cabo. Allí, tanto el *cuerpo-indígena* como el mismo *desierto* parecen desaparecer, para dar lugar a un plano neto, negro de fondo que contiene al *cuerpo-mujer-cautiva* que, paulatinamente, se desarma. El plano negro, que resulta de la serie de dibujos, parece coincidir con la escena en que "el crepúsculo, con su claroscuro manto, veló la tierra" y entonces "una faja, negra como una mortaja, el occidente cubrió". (p. 4)

De esta manera, hemos salido hacia afuera del óleo en dos direcciones distintas que terminaron confluyendo. Las indagaciones de los estudios-dibujo y la incursión en Echeverría coinciden en la fragmentación del *cuerpo-mujer-cautiva* a manos del *paisaje-desierto*. En este sentido, pareciera relativizarse el sentido de *guerra cultural* entre *hombres civilizados* y *hombres barbaros,* que

imágenes y textos parecieran proponernos. En este contexto, la cautiva aparecería como prenda de batalla entre *los unos* y *los otros*.

> El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico del centro del despojo, obviamente invirtiendo los términos del mismo: no es el hombre blanco quien despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino el indio quien roba al blanco su más preciada pertenencia. (Malosetti Costa, 1994:297)

Sin embargo, la deshumanización del otro-indígena que suelen proponer las representaciones elitarias, parecieran privilegiar otro camino. No se trata de hombres, ni de prácticas culturales, sino de "las fuerzas ocultas" de una naturaleza irracional e impresionante que se apropia de un *cuerpo-mujer*. Asi, "la cautiva será siempre el símbolo del no lugar, del no estar, de la no pertenencia". (Iglesia, Cristina, 1993:558). La naturaleza-desierto se apoderó de ella.

1-Blanes, Juan Manuel La cautiva, Oleo sobre tela, 46 x 71 cm. 1880
2- Maiarú, M. J., Estudio-dibujo a partir de *La cautiva* I, Técnica mixta sobre papel, 20x30 cm, 2019
3- Maiarú, M. J., Estudio-dibujo a partir de *La cautiva* II, Técnica mixta sobre papel, 24x32 cm, 2019
4- Maiarú, M. J., Estudio-dibujo a partir de *La cautiva* III, Técnica mixta sobre papel, 24x32 cm.

De las mujeres araucanas en Rugendas: una barbarie exótica y sensual

Hacia fines de 1835 y principios de 1836, Johann Moritz Rugendas viajará por la Araucanía chilena con el propósito declarado de "conocer los salvajes indios australes" (Gallardo Porras, 2012:75). De conocerlos y representarlos. Asi lo atestiguan los 125 dibujos y la veintena de óleos qué nuestro *hombre-frontera*[5] dejará como testimonio de su viaje. Aquí vamos a abordar dos de esos óleos,

5 El concepto de hombre frontera lo tomamos de F.Hartog. quien se remite a la tradición del viajero que iniciara *Ulises* en Occidente, y lo refiere a esos testigos oculares que viajan a la frontera, tornándose ellos mismos en fronteras humanas y móviles, que van

Araucana y *Belleza Araucana*, poniendo énfasis en las imágenes y los textos que pudieron condicionar la observación y producción del pintor.

Se ha destacado la impronta humboldtiana de la obra de Rugendas. El mismo Sarmiento sostuvo que "Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz" eran "los dos europeos que más a lo vivo" habían descripto América (Munilla, 2000:135) Pues bien, Rugendas retoma la perspectiva de Humboldt de producir "cuadros completos" representacionales, donde confluyen sus "vividas "observaciones etnográficas y los conocimientos que parecen aportarle relatos de viajeros y abordajes visuales que se están desarrollando en Europa.

En lo que hace a los relatos de viaje, Gallardo Porras ha mostrado las coincidencias entre los textos del viajero inglés Peter Schmidtmeyer, editados hacia 1824 en Londres, y la presentación visual que Rugendas hace de los *cuerpos- mujeres- araucanas*. Los textos dicen que se trata de mujeres que:

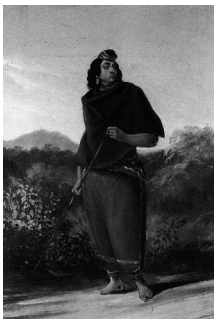
> son hermosas, usan túnica azul oscura sin manga, que cubre los hombros, se prende al frente con los broches de plata, y se ata alrededor de la cintura con un cinturón y les llega hasta los pies. Sobre ésta se ponen un pequeño chal, que forma bucles al frente. Llevan muchos anillos de plata en sus dedos y adornos en la cabeza. (Gallardo Porras, 2012:80)

Las coincidencias con las araucanas de Rugendas parecen obvias: los trajes largos hasta los pies, los atuendos con predominancia del azul, el protagonismo visual de la platería araucana, los brazos al descubierto en el caso de *Araucana*. Los textos de Schmidtmeyer y los óleos de Rugendas retoman así una vieja tradición en las representaciones europeas del mundo indígena americano. La que presenta a la *otra-indígena* en términos de erotismo y sensualidad. Si el carácter belicoso y guerrero era asignado al otro-indígena, la condición erótico-sensual aparecía en los cuerpos-mujeres-indígenas. Esta condición que a veces aparece en términos de voluptuosidad y desmesura, en Rugendas se advierte en términos de refinamiento y exotismo: un tratamiento visual de de perspectiva *orientalista* parece posibilitar esa mutación.

De las mujeres araucanas y los *prestamos* de Delacroix

construyendo identidades y alteridades, estableciendo categorías de apertura y clausura con lo extraño. (Hartog,199)

Hacia 1832, Eugene Delacroix viajó por Medio Oriente y África. Sus representaciones de paisajes y habitantes de Marruecos y Argelia parecieran haber influenciado en Rugendas. De esos préstamos da cuenta Sara Gallardo Porras al comparar *El rapto de Trinidad Salcedo,* de Rugendas con *La matanza de Quíos* que Delacroix realizara en 1824. (Gallardo Porras, 2012:84) Aquí vamos mostrar cómo los óleos sobre las mujeres araucanas portan tratamientos instalados por Delacroix.



Belleza araucana, J. M. Rugendas, 1836

Vista de Tánger con figuras, 1832. Eugene Delacroix

Vemos en las representaciones de ambos artistas la misma posición del cuerpo- mujer como figura central. Las dos están dispuestas en contraposto, es decir en una oposición armónica del cuerpo, lo que proporciona movimiento y rompe con la frontalidad.

Sus rostros levemente girados, el cabello adornado por telas. Ambas portan aros y collares como marca de etnicidad. Las telas de la vestimenta comparten el movimiento de los pliegues y cubren todo el cuerpo. El gesto en las manos es suave y quebrado, sostienen delicadamente los elementos.

Los pies descalzos guardan la misma posición de apoyo y evidencian una referencia a la representación clásica.

Veamos ahora las relaciones entre *Araucana* de Rugendas y *Judía de Tanger en traje ceremonial* de Delacroix

Araucana 1836, J. M. Rugendas

Judía de Tanger en traje ceremonial, 1835 E. Delacroix

Vemos dos jóvenes sentadas, vestidas con atuendos largos y labrados. Portan joyas, aros y la platería que parecieran reforzar la idea de exotismo

La mirada de las mujeres no están dirigidas hacia el espectador, más bien es el espectador quien las mira. Son cuerpos expuestos, observados, que parecieran posar para la mirada de la civilización.

Las manos sobre la falda, en ambas representaciones se repiten, sugiere un estado de reposo. Los brazos llevan brazaletes y en sus pies ambas tienen joyas en los tobillos.

El ejercicio visual que hemos presentado permite conjeturar la presencia de los *préstamos* de Delacroix en los cuerpos-mujer-araucanas pintados por Rugendas. Y en este sentido, coincidimos con lo sostenido por Gallardo Porras en relación a *El rapto de Trinidad Salcedo.* También en la impronta orientalista que ella advierte en los óleos analizados. Convendrá ahora volver a Humboldt.

En sus *Cuadros de la naturaleza,* más concretamente en su primer ensayo, Humboldt incursiona en el mundo desolado y vacío de humanidad de "las estepas y los desiertos" americanos. Allí celebra el espacio vacío por sus potencialidades y fuerzas ocultas al presentarlo finalmente como "un paisaje impregnado de fantasías sociales (…) todo proyectado sobre el mundo no humano" (Pratt,2010:237) Ese re-des-cubrimiento de la naturaleza americana debería ser profundizado por el artista en una doble dimensión: la de complejizar el conocimiento del paisaje y la de dotarlo artísticamente de "aquello que un determinado ambiente o paisaje debería tener, elementos que serían entregados por la comprensión científica que el artista hubiese adquirido." (Gallardo Porras, 2012:72). Rugendas, desde esta perspectiva humboldtiana, estaría desplazando legítimamente, y a partir de sus portaciones, las formas visuales orientalistas sobre los *cuerpos-mujer-araucanas*. Y usamos *orientalista* en el sentido que le diera Edward Said (Said, 1990), la de un mundo oriental percibido-representado desde la centralidad auto-conferida de Occidente. Así, un complejo *filtro cultural-colonial* pareciera instalarse en el conocimiento y representación que Rugendas hiciera de "las salvajes indias del sur"

De las voces de las mujeres subalternas

Nos internamos en los textos de *La voz de la Mujer*, una de las primeras manifestaciones del comunismo-anárquico en la Argentina. Fueron nueve publicaciones que, en el lapso de un año, circularon en Buenos Aires, Rosario y La Plata. La última *voz* fue publicada el 1° enero de 1896. La frecuencia esporádica, se anunciaba en sus tapas donde se avisaba al lector que "sale cuando puede". Así, apareció cada tres semanas, para después hacerlo al mes, más tarde cada seis semanas o dos meses. Se solventaba con donaciones declaradas en cada publicación con sus correspondientes seudónimos. Algunas provenían del Interior del país. Su formato fue variando, lo que permite suponer la mediación de distintas prensas, y llegó a tener el formato de un diario de cuatro páginas. De la primera a la cuarta tirada se publicaron 1000 números. De la quinta, séptima y octava se hicieron 2000, de la novena, 1500. El sexto ejemplar no pudo ser hallado y se desconoce si algún número fué reeditado. En ninguno de ellos aparecen representaciones visuales: sólo se trataba de textos.

Vamos a explorar, entonces, en las representaciones de mujeres que aparecen en los textos anarquistas de *La Voz de la Mujer*. La abordamos como una autorepresentación de mujeres de las clases subalternas rioplatenses. Hemos diferenciado cinco ejes representacionales, sugeridos por el texto inaugural que expresa los propósitos de la publicación[6] Con sorpresa advertimos que esos ejes también aparecen en las representaciones elitarias analizadas, de manera que iremos saliendo "hacia afuera" de *La Voz* para establecer conexiones entre sus textos subalternos y los cuerpos textuales-visuales de las representaciones dominantes.

De las mujeres anarquistas como sujetas de trabajo y de lucha obrera

Las mujeres-anarquistas se presentan como trabajadoras urbanas que padecen, desde muy jóvenes, "largas veladas de trabajo", con sueldos y condiciones laborales que las tornan "hastiadas de miseria". (No.1 p.43) Esa situación aparece como parte de un orden dominante que las margina de "la sociedad". Así se advierten a sí mismas como:

> nosotros "la escoria" como nos llaman, de la sociedad, viviendo como vivimos desde nuestra temprana edad, sujetas al trabajo que en la forma que hoy se practica, no sólo es degradante y martirizador, sino que es embrutecedor (…)(No.1 p.51)

6La voz de la Mujer, "Nuestros propósitos. Compañeros y compañeras ¡Salud!, Año 1, núm. 1 p43

Hay un orden social que no les pertenece. "La sociedad" las somete a condiciones de trabajo degradantes, y las trata de "escoria". Sus palabras parecen precisas: el trabajo no es una novedad para ellas, pero si la forma en "que hoy se practica". De allí que el trabajo las a-sujeta, las martiriza. También, llama la atención el "nosotros", de cómo la condición de "escoria" es compartida con sus compañeros–hombres, "con ellos" descubren la necesidad de enfrentar el orden injusto. Y lo hacen al mirar alrededor y ver a sus compañeros "luchando contra tal sociedad" y se deciden a "ir con ellos en contra del común enemigo**"** (No.1 p.43)

Así, si veinticinco años atrás, los matarifes y achuradoras del matadero eran referidos por Echeverría como parte de lo "inmundo", ahora las mujeres-anarquistas se des-cubren parte de la "escoria". Pero aquí las *otras* parecen invertir el sentido despectivo de la carga, constituyendo en rasgo identitario el desprecio con que las clases dominantes *las* mira y *los* mira Pero será en el mundo familiar donde esas percepciones plebeyas parecen reforzarse. También, donde cobrará dimensión una perspectiva subalterna de género.

De las mujeres anarquistas y el orden familiar

Por un lado, la marginación social pareciera percibirse aun más desde la situación de *mujer- madre.* Será en el hogar, y no en el taller, donde la percepción de hastío crece, al sentirse "hastiadas de tanto llanto y miseria", por "el eterno y desconsolador cuadro que nos ofrecen nuestros hijos" o por el "el grito seco y desgarrante" de ellos. (No.1 p.43) Acá no aparece el desorden familiar que Sarmiento advertía en las clases subalternas rurales, impulsado por la naturaleza barbárica de los hombres. Acá el desorden es provocado por la miseria que impone el orden social burgués: la desocupación, los bajos salarios, las enfermedades Las mujeres anarquistas valoran el matrimonio pero advierten que las condiciones sociales resultan un agravante o un beneficio para que la unión de la pareja pueda sostenerse. Así dirán que:

> Si realizamos lo que algunas creen su dicha, esto es el matrimonio, entonces nuestra condición es peor, mil veces peor. La falta de trabajo en el "marido", lo escaso de la remuneración, las enfermedades, etc., hacen que lo que en otra circunstancia sería el colmo de la dicha, sea en nuestra condición una grave y temible carga, para los "esposos (…) (No.1 p.50)

El matrimonio, y con él la institución familiar, aparecen situados socialmente. Así, el hijo "colmo de la dicha en otra circunstancia" puede transformarse en "temible carga", ya que "aquel nuevo ser necesita mil cuidados que impiden a la joven madre de ayudar a su compañero a soportar los gastos del hogar". En la autorepresentación anarquista aparece la tensión *mujer-trabajadora* y *mujer-madre*. Por un lado, se establece que ciertos "cuidados" del hijo son naturales de la mujer, ya que el "pequeño ser" necesita de "nuestros cuidados, nuestras caricias y atenciones". Por otro lado, el sustento familiar descansa en el padre-trabajador, ya que los gastos familiares "aumentan considerablemente en tanto que las entradas disminuyen". Una suerte de división ideal de roles de género, parecida a la que propone la familia burguesa, pareciera proyectarse acá. Es la condición social la que llevará a que se produzcan "mil riñas y disgustos sin cuento" en el mundo familiar. (No.1 p.50)

De esta manera, si en el mundo del taller las mujeres se des-cubren junto a los hombres, reconocidos como compañeros frente al "enemigo común", en el mundo familiar se re-conocen distante de ellos a partir de sus percepciones de genero

De las mujeres como "objeto" erótico

Si con la representación de Severa, Sarmiento daba cuenta de la violencia erótica de la barbarie sobre un *cuerpo-mujer-decente*, con el óleo de Blanes esa violencia reaparece a través del rapto y cautiverio de un *cuerpo-mujer-blanca.* Retomada por Echeverría con la sensualidad mataderil del sebo en las tetas de la negra-achuradora, la violencia sensual muta en exótica y refinada en los *cuerpos-mujer- araucanas* producidos por Rugendas. Así, en estas representaciones los *cuerpos-de-otredad* son presentados generando cierta violencia erótica en el deseo-de-poseer o en el deseo-de-ser-poseída

En la autorepresentación anarquista, las mujeres se presentan como objeto de la violencia de los placeres masculinos, ya de sus patrones, ya de sus compañeros de clase. De allí que aparecen hastiadas de ser "el juguete, el objeto de los placeres" de "infames explotadores o viles esposos". Con los primeros, aflora la violencia de la ocasional prostitución cuando:

> la mirada lasciva y lujuriosa del que anhelando cambiar de continuo el objeto de sus impuros placeres, nos ofrecía con insinuante y artera voz (…) un billete de banco con que tapar la desnudez de nuestro cuerpo, sin más obligación que el de prestarles el mismo (…) (No.1 p.43)

En el vínculo con los esposos, la violencia remite al control de la natalidad, dando lugar a prácticas eróticas que nuestras anarquistas rechazan:

> el onanismo conyugal, los fraudes y las aberraciones en el coito, con todo su séquito de asquerosas enfermedades, de ahí las mil y mil asquerosas y repugnantes prácticas que convierten el tálamo nupcial en pilón de asquerosas obscenidades. (No.1 p.50)

La miseria conlleva "tales asquerosidades", y su supresión haría del hogar "un paraíso de goces y delicias", asegurando el sustento de los "frutos de amor", producidos por una unión que haría "felices y libres a los dos". En la opacidad de "la libre unión", pareciera resonar la violencia del deseo masculino y la violencia de evitar "lo que debiera ser anhelo y dicha del hogar". (No.1 p.50) Otra vez esta autorepresentación subalterna de género establece una distancia con la perspectiva de clase. De nuevo asoma una diferenciación de roles, esta vez confrontando deseos: los eróticos, propios de los hombres. Los deseos de hijos, propios de las mujeres. La distancia con la propuesta burguesa de orden familiar, otra vez pareciera achicarse.

Entre las denuncias de la violencia erótico-masculina se destacan las situaciones de abuso de parte de sacerdotes o curas. Esto nos lleva a otro nudo representacional: el de las mujeres anarquistas y la religión.

De las mujeres y la cuestión de la religión

Entre la violencia impuesta por los cuerpos-masculinos de "la sociedad" se destaca la de los hombres de la jerarquía eclesial que, en más de una oportunidad, significan "una nueva ocasión de vender (los) flacos y macilentos cuerpos" (No.1 p.43). También, en el No.3, se transcribe un diálogo entre "el padre confesor y una niña de 15 años". (No.3 p.75). Después de ser incitada a "confesar" cuestiones de su intimidad sexual, pasarían a una celda donde el confesor abusaría de ella, enseñándole a qué se refería cuando hablaba de "placer". Abajo del texto, y a modo de cita, la relatora subrayaba el carácter verídico del relato destacando que "el padre confesor vivía en la Iglesia de la Piedad" y que la niña en cuestión había sido ella misma. (no.3 p.75)

Sin embargo, y más allá de haber suplicado "a un Dios, a una virgen u otro santo no menos imaginario el uno que el otro", estas mujeres admiten haber necesitado rezar, pedir, y creer. Surge en esa necesidad el eco de una religiosidad vinculada a las necesidades materiales: casi un materialismo religioso que no parece tener cabida en la Iglesia. Si la condición de mujer-madre les posibilitaba des-cubrir el carácter ajeno del orden social que hambreaba a sus hijos, también les permitía negar la existencia de "ese Dios" de sacerdotes y confesores, y del orden moral que desde "ese Dios" se establecía.

> Volvimos atrás nuestros ojos, ¡secos sí, muy secos ya! Y allá, a lo lejos, en lontananza, casi vimos a nuestros hijos, pálidos, débiles y enfermizos… Y la briza caliginosa ya, nos traía la eterna melodía del pan. ¡Mamá pan por Dios! Y entonces comprendimos por qué se cae… por qué se mata y por qué se roba (léase expropia). Y fue entonces también, que desconocimos a ese Dios y comprendimos cuán falsa es su existencia; en suma, que no existe" (no.3 p.75)

Conviene, tal vez, volver al *Facundo* y a la religiosidad "natural" de las mujeres de la campaña, presentadas por Sarmiento. La presentación dejaba ver un cristianismo "corrompido, encarnado en supersticiones groseras, sin instrucción, sin culto y sin convicciones". Tal vez, en su dimensión más opaca haya que des-cubrir alguna similitud con la religiosidad material subalterna que nuestras anarquistas dejaron entrever.

De las mujeres anarquistas como sujetas de instrucción

Y seguimos con Sarmiento. Ya vimos cómo privilegiaba a las mujeres como sujeto de instrucción para impulsar el orden civilizatorio. También, desde las páginas de *La voz de la mujer,* se privilegiaba la instrucción de las trabajadoras para, en este caso, impulsar la anarquía. Y en esa educación, en la difusión del conocimiento en general, y del pensamiento revolucionario en particular, el lenguaje de los textos cumplía un papel destacado. Así:

> si fuera posible publicar diariamente un periódico anarquista por lo menos dentro de cada localidad, ¡cuánto más beneficioso sería para la propaganda y cuanto no adelantarían los ideales de emancipación social dentro de la masa popular! (no.3 p.79)

Es interesante pensar, desde la perspectiva de la *circularidad cultural* (Ginzburg, 1976), como el anarquismo favorece la apropiación de los saberes letrados de las culturas dominantes, por parte de

las clases subalternas. Si el taller embrutecía, si las trabajadoras no accedían a esa educación que los burgueses monopolizaban, si se les negaban "los mil goces" que proporcionaban "la pintura, la música, la poesía, la escultura", era "indudable que somos en todos los actos de nuestra miserable vida, mucho más materialistas que lo que debiéramos serlo". (No.1 p.51)Se trataba entonces de acceder a los textos y a las artes. Y también estas eran monopolizadas por la burguesía. A ella parecerían pertenecer las imágenes. Nos preguntamos entonces por su ausencia en las publicaciones anarquistas.

Como parte de nuestras investigaciones, y a partir de las exploraciones en los textos de *La Voz de la Mujer* hemos proyectado la invención de formas visuales, casi como conjeturas de esas imágenes ausentes. Nuestra artista-investigadora Silvina Gardonio está llevando a cabo la tarea de dibujar posibles portadas. Acá vamos a presentar algunas de ellas, destacando que nos han permitido pensar los posibles sentidos que los textos presentaban

De las circularidades representacionales. De cautiverios y resistencias.

Hasta aquí nuestros abordajes históricos culturales. Las representaciones elitarias de *otras-entre-nosotros,* en tantos relatos de poder, accionan sobre las prácticas culturales de las mujeres subalternas que pretenden presentar. Chartier nos ha enseñado a anudar las dimensiones transitiva y reflexiva que toda representación supone. (Chartier, 1996) Así, las representaciones analizadas

evocan prácticas sociales ausentes, y las vuelven a presentar a través de sus cuerpos textuales o visuales. Desde esa presentación reflexiva constituyeron verdaderos *cautiverios representacionales* de criollas, negras e indígenas, a las que instalaron en el mundo de la barbarie. Las representaciones subalternas de las mujeres anarquistas, en tanto relatos de resistencia, habilitaron posibles fugas de aquellos cautiverios, al posibilitar las auto-representaciones aquí analizadas. El "salir hacia afuera" de las representaciones nos ha posibilitado conjeturar y reconocer una serie de circularidades representacionales entre las producciones dominantes y subalternas, verdaderos indicios de los *prestamos y repulsas* que las culturas suelen prodigarse.

Representaciones textuales
La Voz de la Mujer (1895-1896) Bs. As: Universidad de Quilmes (edit.1997)
Echeverría Esteban (1839-publ.1871) *El matadero* Bs. As: Edhasa (edit.2011)
Echeverría Esteban (1870) *La cautiva* Bs. As: CEAL (edit.1967)
Gutiérrez Juan María (1871) "*Advertencia a la primera edición de El matadero"* en Apéndice documental e iconográfico a E. Echeverría, *La cautiva. El matadero*. Alicante: Bibl. Cervantes (edit. 2010)
Sarmiento Domingo F. (1845) *Facundo* Bs. As: Ed. Culturales Argentinas (edit.1962)
Sarmiento Domingo F. (1849) *Educación popular* La Plata: UNIPE (edit.2011)

Representaciones visuales
Blanes Juan Manuel (1880) *La Cautiva*
Rugendas Johann Moritz (1836) *Belleza Araucana*
Rugendas Johann Moritz (1836) *Araucana*
Delacroix Eugene (1832) *Vista de Tánger con figuras*
Delacroix Eugene (1835) *Judía de Tanger en traje ceremonial*

Bibliografía
Amodio Emanuele (1993) Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América. Quito, Ed. Abya Yala
Campagne Fabián (2002) Homo Catholicus. Homo Superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII. Madrid- Bs As: Miño y Dávila, UBA,
Chartier Roger (1996) Escribir las practicas. Foucault, de Certeau, Marin, Bs. As: Manantial
De Paoli Pedro (1959) Facundo. Vida del Brigadier General Don Juan Facundo Quiroga victima suprema de la impostura. Bs. As: Ciordia
Feinmann José Pablo (1982) Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino, Bs. As. Legasa
Feinmann José Pablo (2009) "Facundo, un texto de la Filosofía Occidental" Estudio preliminar a D.F. Sarmiento, Facundo, Villa María: EDUVIM
Iglesia Cristina (2004) "Mártires o Libres: Un dilema estético" en C. Iglesia (ed.) Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo, Bs. As: Arcos editor.
Iglesia Cristina (1992) "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera" en Duby G. Y M. Perrot (dir) Historia de las mujeres en Occidente.vol.3, Madrid: Taurus
James Daniel (2004) Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política, Bs. As: Manantial
Gallardo Porras Sara (2012) "Rugendas, Artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena" Tiempo Histórico no.4, p.67-86, Santiago de Chile
Ginzburg Carlo (1984) Pesquisa sobre Piero, Barcelona: Muchnik.
Ginzburg Carlo (1976) El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del Siglo XVI, Barcelona: Península, ed. 2000
González Horacio (2018) La Argentina manuscrita.la cautiva en la conciencia nacional. Bs. As: Colihue
Grüner Eduardo, 2017 Iconografía malditas. Imágenes desencantadas. Hacia una política " warbugiana" en la antropología del arte. Bs. As: EUFYL
Hartog François, 1999: Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia, Bs.As: FCE

Hobsbawn Eric (1980), Naciones y nacionalismo desde 1780, Barcelona, Crítica
Malosetti Costa Laura (1994) El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX, Bs. As: FFyL (UBA)
Munilla Lacasa María Lía (2000) "Siglo XIX 1810-1870" en J.E.Burucua (dir) Arte, sociedad y política Nva Historia Argentina Bs. As: Sudamericana
Murphy Susana (1992) El Otro en la Historia: el extranjero Bs. As: FFyL (UBA)
Pratt Mary Loise (2010) Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación, Bs.As: FCE,
Said Edward (1990) Orientalismo Madrid: al Quibla
Vázquez Daniel, D. Abbate, S. Gardonio (2017) Producciones visuales y representaciones culturales: los caminos del análisis histórico-cultura .II Congreso Internacional de Artes. Bs.As: UNA
Vázquez Daniel (2008) "Entre las vacas y la chusma. Representaciones románticas del orden rosista y el mundo plebeyo (1820-1840) A propósito de las ilustraciones de Carlos Alonso sobre El Matadero" 4tas. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Fac.Bellas Artes. UNLP

El Rigor del destino, representación de los sectores populares en la provincia de Tucumán.

Silvia Fátima Acosta

Diseño de Imagen y Sonido.Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo.

UBA.

Resumen: Este trabajo se interesa por analizar a partir de los procedimientos narrativos, formales y estilísticos, la representación de los sectores populares en el film *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985). Este texto fílmico se presenta como un ejercicio de la memoria que se detona con la vuelta a la Patria, rememora las movilizaciones obreras en torno a la problemática del sector azucarero, revisa compromisos, prácticas militantes, afectos, ideales, en la reconstrucción de un sentido, de una identidad. Vallejo comprometido con un cine de representación de los sectores populares, nombra a aquellos que no hay que olvidar y a quién dedica su film: obreros y dirigentes de la FOTIA desaparecidos en la última dictadura militar.

Palabras claves: Memoria, militancia, luchas obreras, dictadura, desaparecidos.

A partir de la recuperación democrática en diciembre de 1983, se inicia una etapa de revisión de los acontecimientos que impactaron en la sociedad y sus instituciones afectadas por el terrorismo de Estado a mediados de los setenta y primeros años de los ochenta. Tienen relevancia en este período el juicio a las Juntas Militares y las actuaciones políticas de los organismos de Derechos Humanos. La postdictadura inició un ciclo en donde cobraron protagonismo los testimonios de los familiares de las víctimas, de los sobrevivientes a los campos de concentración, y los discursos de las instituciones jurídicas, con diferentes modos narrativos de visibilización, denuncia y juzgamiento de los responsables. El discurso público se vio homogeneizado por estas narrativas fundadas en "víctimas inocentes" para los muertos y desaparecidos. En el campo de la cinematografía, se asistió a la producción de relatos fílmicos que recogieron la experiencia política de los militantes de los años setenta explicitando la identidad personal y política de las víctimas de la violencia (Amado, 2009).

> El cine de los ochenta empezaría, no con el fin de la dictadura en 1983 sino varios años antes, como señala Bernini, con la descomposición del régimen. Este fenómeno se tradujo, en el campo del cine, en un progresivo relajamiento de la censura por parte del Ente de Calificación, proceso que se había puesto en marcha a fines de 1978 con el alejamiento del censor Miguel Paulino Tato de la función pública y que culmina en 1984 con la derogación de la ley que había creado el organismo en 1968 (Suárez, 2018: 55).

En el cine argentino de los ochenta la dictadura y sus consecuencias se presentan en forma constante, incluso hasta nuestros días, a partir de los relatos documentales y ficcionales que ensayaron diversas poéticas para abordar un pasado traumático y un presente convulsionado. Si bien hubo diversas búsquedas formales por parte de cineastas para referir la realidad histórica política, hubo un acontecimiento en común basado en un compromiso general por revisar el pasado inmediato.

El cineasta tucumano Gerardo Vallejo, decide irse del país cuando en diciembre de 1974 una bomba estalla en la casa de sus padres. El primer destino de Vallejo en el exilio fue Panamá, donde fue contratado por el Ministerio de Educación y se integró al Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) con quienes desarrolló una intensa actividad como documentalista. Vallejo estuvo en Panamá dos años y medio y realizó *Ligar el alfabeto a la tierra, Unidos o dominados, Iayano prioridad uno, y Compadre vamos pa'lante,* y por pedido del propio Torrijos dirigió la campaña audiovisual para el plebiscito por Si o No al nuevo tratado del Canal de Panamá

Posteriormente se trasladó a Madrid y realizó el documental *Reflexiones de un salvaje* (1978) En este nuevo film, Vallejo continúa con los procedimientos narrativos utilizados en *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* uniendo testimonios, ficción, su propio relato, conversaciones con su abuelo, reflexionando juntos a cerca del desarraigo.

En este film realizado en 1978 encontramos los primeros indicios de sus líneas expresivas y de representación de los relatos en primera persona, que se manifiesta con sistematicidad en el documental contemporáneo. Ese tipo de documental es aquel en donde el realizador asume en primera persona la autoría y el protagonismo mediante un conjunto de estrategias discursivas heterogéneas. El concepto de cine documental en primera persona permite distinguir films en donde se inscriben el yo autoral en los relatos audiovisuales. (Piedras, 2014)

Vallejo en *Reflexiones de un salvaje* asume la enunciación en primera persona en un personaje que nos guía a través del documental para contarnos una sucesión de exilios, la de su abuelo y la de él. De esta forma el relato subjetivo atraviesa el tiempo y encuentra en el pasado lejano las causas del desarraigo del presente:

Con la recuperación de la democracia en 1983, Vallejo regresó al país y se instala en Buenos Aires: "ahora es la primera vez que siento viviendo en Buenos Aires como en una ciudad que me pertenece, y esto lo han provocado estos ocho años fuera del país. Siento a Buenos Aires como nunca la había sentido. La camino, la ando, la reconozco…" (*Humor*, 1984, Nº 32). Permanece también en Buenos Aires porque era el lugar sede del Instituto de Cine y en donde era posible encontrar créditos para la realización de films. Viaja con frecuencia a Tucumán y realiza *El Rigor del Destino* en 1985, *Con el alma* en 1994. Ambas películas fueron filmadas en Tucumán y en los Valles Calchaquíes. En el 2007, filma *Martín Fierro, un ave solitaria*, en la provincia de San Luis.

El Rigor del destino, texto fílmico que se constituye como un ejercicio de la memoria abordando problemáticas relacionadas con el sector obrero azucarero del período 1966-1976, la militancia obrera gremial, los desaparecidos, el exilio. La experiencias de habitar tierras extranjeras y de profundizar su compromiso con un cine de representación de los sectores populares lo llevó a escribir y re-escribir el guión porque "en la película tiene que estar todas esas cosas que viví en estos últimos ocho años es un compromiso muy grande (…) es el resultado de mi reencuentro con ese Tucumán que he expresado en todas mis películas anteriores y el reencuentro conmigo mismo en una nueva etapa creativa, en el que el cine que yo quiero hacer, debe ser un cine de aprendizaje de la realidad exterior" (*Humor*, 1984, N°132: 65-71).

Es la primera película de ficción que Vallejo realiza. Dirige por primera vez a actores profesionales: eligió a Carlos Carella para interpretar a Don Ramón, quien es uno de los personajes protagónicos. Al respecto decía: "Hay una gran identidad entre lo que él es como persona y como actor, una gran identidad política, ideológica. Pienso que puede llegar a construir un personaje fabuloso, como en el cine argentino no se ha visto todavía. Con la misma dimensión mágica que tuvo "El viejo Reales" pero desde un actor que interpreta y recrea un personaje (*Humor*, 1984, N°132: 67). En el elenco también participaron Ana María Piccio, Victor Laplace, Alberto Benegas, actores y actrices tucumanos, el poeta y periodista "Pancho" Galíndez, el artista plástico Gerardo Ramos Gucemas, obreros de la FOTIA y un innumerable cantidad de pobladores que participaron

en la representación de hechos históricos como la marcha del 12 de enero de 1967 donde matan a Hilda Guerrero de Molina del ingenio Santa Lucía. Así lo relataba el director: "Una película donde voy a poner todo mi capital, que es la gente de Tucumán dispuesta a movilizarse, a recrear ollas populares, una serie de cosas que han pasado en Tucumán y que están en la memoria de toda la gente. Son momentos épicos que hay que recuperar para recuperar la mística" (*Humor*, Nº 132: 65-71).

La película no tiene un desarrollo cronológico, por el contrario, la línea de tiempo se rompe en flashback que nos remiten a pasados recientes o lejanos teniendo en cuenta la fecha de inicio de la película, que la podemos situar el 24 de marzo de 1976 dato que nos es dado por el comunicado de las Fuerzas Armadas cuando toman el control de la Nación instaurando la dictadura militar que se extendería hasta 1983. La inserción de este intertexto al comienzo enmarca un espacio y un tiempo que estructura el relato. El espacio en donde se desarrolla la acción se nos muestra con un título "Santa Lucía, Tucumán 1976". Mientras se escucha el comunicado, en imagen hay perros que son atrapados, enlazados y subidos al camión de "La Perrera", nombre que se le asignaba a un carro de la Municipalidad del lugar que tenía como función atrapar a los perros que estaban en la calle y llevarlos a un depósito donde se los mataba si no eran retirados por sus dueños. Los perros ponen su resistencia pero igualmente son atrapados por la perrera. Apenas comienza la película, esta escena nos permite ver una cosa en otra, "Nada mejor que la metáfora para contrastar con el orden del mundo percibido" (Oliveras, 2013: 32). Con respecto a cómo surgió esta escena, Vallejo relata:

> esa metáfora sobre el golpe militar del 76, en la que dos hombres persiguen, enlazan y encierran en una jaula los perros de un pueblo tucumano mientras en la banda de sonido se escucha el primer comunicado de la Junta Militar que legaliza el Terrorismo de Estado. En 1983, al regreso de los ocho años de exilio, un domingo en la casa del flaco De Santis, único sobreviviente del Secretariado de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) en su prefabricada de Lules me contaba sobre los asesinatos y desapariciones de los compañeros. En ese momento un gran alboroto en la calle nos descubrió a la PERRERA cazando con lazos los perros. El flaco que había pasado seis años en Sierra Chica, al ver esto me dijo: "- así se llevaban a la gente". Esa imagen quedó grabada en algún lugar y broto al empezar el guión de la película.[1]

Del año 1976 hay una elipsis temporal de siete años y nos situamos en Tucumán en 1983 con el retorno de la democracia.

1Disponible en: http://elosochento.blogspot.com/2005/. Consulta realizada: 4/01/2019.

El rigor del destino es la memoria que se detona con la vuelta a la Patria, revisa compromisos, prácticas militantes, afectos, ideales en la reconstrucción de un sentido, de una identidad. En el regreso a la patria los recuerdos de un pasado reciente conviven con los de un pasado lejano. El tiempo del recuerdo carece de cronología se presenta como retazos de un tiempo único. Vallejo entendía que "el exilio es así, como un largo viaje en un tren entre pasado y futuro, igual que aquellos viajes de mi adolescencia en el Estrella del Norte, que me alejaban de Tucumán, pero siempre al mismo tiempo acercándome más en un nuevo y distinto regreso" (Vallejo, 1984: 16). Observamos que el modo en que se construye *El Rigor del destino:* es un viaje de recuerdos entre el pasado, el presente y el porvenir. Miguelito al regresar de España se instala en la casa de su abuelo Don Ramón en Tafí del Valle La relación que establece Miguelito con su abuelo, un ex obrero del Ingenio, se profundiza a lo largo del film. Con respecto a esta peculiar relación que se establece entre el abuelo y el nieto, Vallejo reflexiona:

> Conviviendo con su nieto puede nuevamente proyectar su humanidad y su grandeza, recordar al hijo muerto con dolor pero también con alegría. El hijo ese abogado de los trabajadores azucarero, que representa a una generación intermedia ha querido legar al hijo distante un pequeño cuaderno escrito en sus últimos días, testimonios de una guerra que el pueblo no eligió (*La Gaceta*, 28/03/1985).

El padre -interpretado por Alberto Benegas- le ha dejado un cuaderno y otros recuerdos guardados en una caja que tiene el abuelo y que el niño recibe como un legado. A partir de la lectura de estas notas Miguelito ira sufriendo un proceso de concientización personal y social que le permitirán madurar de niño a hombre. Estas memorias de la historia social centradas en Tucumán en torno al problema azucarero, se despliegan en espacios legibles cuando la caja se abre. La primera imagen al abrir la caja es una foto de Perón y Evita, luego dibujos y una bandera con una inscripción "Justicia Social". La figura del padre concentra en su relato las luchas populares de los obreros de los Ingenios, la actividad en FOTIA, y su relación con los dirigentes sindicales. Vallejo lo recuerda "como un abogado laboral de los trabajadores del azúcar que muere de un infarto en 1976. El relato de su abuelo y un libro que le dejó van entretejiendo en la conciencia del niño la historia de este abogado estrechamente vinculadas a las luchas de los trabajadores de azúcar" (*La Gaceta*, 28/03/1985).

Representación del dirigente obrero: desaparición, cárcel y tortura

El padre es la memoria del pasado que se precipita cuando Miguelito abre la caja. "Hoy me llamaron las hermanas de Benito desde el Ingenio Esperanza, quedamos en encontrarnos en el Bar Málaga, ahí me di cuenta del infierno que se nos venía, no te olvides nunca de ese nombre hijo, Benito Romano[2], lo secuestraron en el Hotel Splendid de Buenos Aires, no te podes imaginar todo lo que he aprendido de él". En imagen vemos a la vieja terminal de ómnibus de San Miguel de Tucumán, Eduardo se sienta junto las hermanas en una mesa. La hermana le relata el episodio que vivió la familia en esos días, "entraron a las tres de la mañana buscaban a Benito, nos tiraron a todos en el piso y como no sabíamos nada se llevaron al muchacho de 18 años que es músico y no sabe nada de nada". En esta escena resuena una frase, no te olvides de ese nombre Benito Romano.

También recuerda y nombra a otro dirigente, Rafael Desantis[3], quien es arrestado y trasladado a Sierra Chica.

En esta escena Vallejo realiza una apuesta cinematográfica audaz, pone en escena a Desantis (quien sabemos que no está físicamente en el lugar) sentado en una silla alrededor de la mesa, con el torso desnudo: "Hermano Eduardo mira como estoy torturado, a 2500 km de mi familia en la cárcel de Sierra Chica estoy preso por defender a lo más humildes a los que sufren ese es mi único pecado, el pecado que tenemos los hombres de lucha". Vallejo rompe con la verosimilitud del relato al incorporar en la escena al ausente. Sin embargo la potencia de su testimonio y de su cuerpo habitado por el dolor funciona como una presencia necesaria en la escena para dar cuenta del sufrimiento de quién es detenido en la época de la dictadura. La crudeza de la representación actúa como una verdad que busca expresarse aún a costa de trastocar el relato en su dimensión espacial y temporal, hecho que además queda en un segundo plano ante la fuerza escénica de la representación del preso político. Esta representación podemos analizarla según las nociones que desarrolla Chartier, Roger (1996) "Se asigna a la representación un doble sentido, una doble función hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen y constituir con ello a quien lo mira como sujeto mirado (Chartier, 1996: 77) Este doble aspecto muestra la dimensión transitiva o transparente del enunciado, toda representación representa algo que está ausente; la dimensión reflexiva u opacidad enunciativa, donde toda representación se presenta representando

2Dirigente de la FOTIA, delegado ante la O.I.T., electo diputado por dos períodos, presidente de la Compañía Nacional Azucarera.

3Rafael Desantis fue dirigente de FOTIA entre 1963 y 1976. Ocupó los cargos de delegado del Ingenio Mercedes (departamento de Famaillá), delegado ante la confederación General del Trabajo y secretario de Relaciones Públicas. Entre 1964 y 1966, se desempeñó como secretario general y delegado Regional de la Confederación General del Trabajo, delegación Tucumán. (Ramírez, Rubinstein, 2012:343).

algo que surge al exhibir su propia presencia como imagen. Esta escena nos conmueve por este efecto hay en esta construcción ficcional, una puesta en escena, una presencia exhibida, expuesta, destinada a la mirada de alguien y que trasciende el mero registro. (Amado, 2014) También podemos analizar la escena teniendo en cuenta el valor que adquiere el testimonio con el retorno democrático y la apertura a los juicios a las Juntas "Este sobreviviente reclama para sí el derecho a ser oído por la sociedad, no solo por su condición de sobreviviente que reclama justicia, sino también porque porta a voz de los que han muerto (…) esos "otros" testigos mudos, cuyas experiencias subjetivas se mantienen desconocidas para nosotros. Esos muertos son una ausencia presente que habla en la voz de los vivos: muchos sobrevivientes relatan justamente el deber moral que asume para ellos dar testimonio y hablar por los que ya no pueden hacerlo" (Belvedresi, 2009: 146-148).

En el proceso de rememorar hay un momento también para aquellas personas que fueron torturadas y quedan afectados para su desenvolvimiento social. En este caso sitúa al "Viejo Alejo" como un sobreviviente a la tortura, pero aislado y sin posibilidad de denuncia del hecho. La representación del militante y del sobreviviente "como testimonio vivo de los hechos, es una característica recurrente del cine de intervención política, el cual en su afán de fundir ética y estética, cine y sociedad descarta todo elemento de ocultación de la huella de enunciación, y presenta una imagen del autor como alguien visible en el relato a causa de su compromiso político y social" (Flores, 2011: 217).

La pregunta que se hace Eduardo y que deja en el manuscrito a su hijo es "¿Acaso elegimos nosotros esta guerra? ¿La eligieron Benito, Desantis, Villalba?" En *La imagen justa*, Ana Amado analiza "la relevancia que tienen diferentes modos narrativos de visibilización, denuncia y juzgamiento de los responsables- los testimonios de los sobrevivientes y de los familiares de desaparecidos, los discursos jurídicos- con relatos fundados en la inocencia de las víctimas de la violencia dictatorial, por entonces cercana en el tiempo" (2009: 14).

Representación de las luchas populares en torno al problema azucarero.

Con el golpe de junio de 1966 se implementó un plan de saneamiento y modernización económica que contemplaba solo empresas eficientes y modernas lo que significó una amenaza real para los ingenios tucumanos. El gobierno de Onganía cerró 11 ingenios y quedo reducido a 16 de 27 que funcionaban. Se perdieron 9327 puestos de trabajo (Campi, Bravo, 2010: 29).

Esta brutal realidad incrementó el estado de movilización de los trabajadores, de los sindicatos, y a los que se unieron también estudiantes universitarios. La provincia sufrió una aguda crisis económica que se expresaba en Ollas Populares y movilizaciones multitudinarias de los obreros de los ingenios que habían perdido sus fuentes de trabajo. En *El Rigor del Destino*, Vallejo elige representar la Huelga de Hambre de 1967 encabezada por el Ingenio Santa Lucía.

¿Cómo construir cinematográficamente a esta manifestación popular?

Vallejo una vez más da testimonio de su experiencia y maestría en trabajar con multitudes que hacían de extras, pobladores de Bella Vista, San Pablo, Campo Herrera, en la reconstrucción de la huelga de enero de 1967 en donde se da muerte a Hilda Guerrero de Molina, mujer activista sindical que estaba a cargo de la olla popular, acontecimiento que también es citado en el film *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971)

Hay dos acontecimientos que suceden al mismo tiempo: el nacimiento de Miguelito y la huelga de los trabajadores. Estos dos acontecimientos se componen por montaje paralelo. Además se vincula dentro de la escena de la huelga que sucede en 1967, otra huelga, la de 1958 en donde Don Ramón tuvo una participación activa.

En el relato del padre, la coincidencia del nacimiento del niño con la huelga de hambre es un hecho que el destino eligió y que no hay que olvidar, así relata en off Eduardo a su hijo:"hay un hecho que nunca tendrás que olvidarte el destino ha querido que fueras a nacer en el mismo momento que sucedieron los hechos era un 12 de enero yo estaba en la noche anterior en mi pueblo, el Santa Lucía, y no sabía que pronto ibas a nacer estábamos en la concentración en Bella vista y desde ahí saldría una marcha del hambre hasta la ciudad". Es de noche, una multitud iluminada por el fuego de las antorchas, está congregada en la ruta, con pancartas, entre los manifestantes una señora llevará en sus manos un cuadro de Eva Perón, un efecto de niebla cubre algunos lugares del paisaje, está entre medio de los manifestante Pancho Galíndez en la silla de rueda. La multitud se pondrán

en acción ocupando el espacio público, la ruta, los cañaverales, metáforas visuales de esa ocupación concreta que se realizó en enero de 1967, en donde los trabajadores irrumpen en la escena política y del poder (Kriger, 2013).

Vallejo logra dar protagonismo a los dirigentes, en este caso, en las figuras de Don Ramón y su hijo Eduardo y de los trabajadores del azúcar entre los que tomará la palabra una mujer del pueblo, valiente, y que encontrará la muerte en esa manifestación popular, Hilda Guerrero de Molina.

Habrá dos oradores, Don Ramón y Eduardo. En su discurso, Eduardo hace referencia a los acontecimientos sociales y políticos de la época: "han cerrado 11 ingenios han quedado 20.000 trabajadores en la calle, los han puesto preso a casi todos los dirigentes, y ahora la policía ha cerrado la ruta y ¿Saben por qué? Porque no quieren que se sepa que en Tucumán hay hambre, pero ha habido peores, mi viejo presente les va a contar lo que ha ocurrido en 1958". A continuación es el Padre quien habla a la multitud: "En el 58 tomamos el ingenio, ¿se acuerdan? ¡Sí! contesta la multitud y doblamos la producción del azúcar, se acuerdan? ¡Sí! Contestan los obreros, imágenes de los rostros iluminados por las antorchas contestan si (…) y pensamos entre todos como podíamos hacer para que no se llevaran el tren y nuestra azúcar. Entonces soldamos a la noche las ruedas del tren a las vías, entonces no se llevaron ni el tren ni el azúcar". Cuando Don Ramón pregunta, se enfoca un primer plano de los asistentes, con una altura de cámara baja en contrapicado. La cámara recorre los rostros de los hombres y mujeres, sus actitudes, "en este caso se apuesta a crear las condiciones para un *pathos* colectivo en donde se pone en juego la reemergencia de una experiencia ya vivida o transmitida a través de la cultura oral entre los propios pobladores. Y eso es lo que debe ser registrado por el cine" (Mestman, 2013: 206).

En una entrevista realizada a Rafael Desantis[4] recuerda la marcha del hambre: "El Santa Lucía cierra en 1967 de ahí es donde se produce la muerte de Hilda Guerrero (…) ¡Claro! era importante verla a la gente. Cuando la policía cortaba la ruta, cruzaba por medio de las cañas y vadeaba los arroyos. Así como en el 45, cuando pasó el Riachuelo, con tablas y todo, cuando levantaron los puentes. Más o menos parecido ha sido ahora. Y llegaron, (…) ¡Miles!"

Vallejo junto a su equipo de filmación realiza lo que Mestman propone "eso debe ser registrado por el cine" y lo hacen en base a esas vivencias, a los recuerdos de los involucrados, de los dirigentes de

4Dossier del libro *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Gutiérrez, Rubinstein, (comp.) 2012.

FOTIA, del propio Desantis, y de la experiencia y conocimiento que él cineasta tenía del tema como un hombre formado teóricamente y como un militante peronista.

Representación de la mujer trabajadora rural

Hilda Guerrero entra en escena y con fuerza y valentía alienta a los manifestantes: "Compañeros la policía nos espera en el camino, ellos no conocen los cañaverales vamos por el campo todos, por los cañaverales". Las imágenes de los manifestantes, cruzando a través de los cañaverales, cruzan los ríos, una multitud se moviliza, la policía los dispersa, ruidos, corridas, gritos, humo, Pancho Galíndez en su silla de ruedas queda en medio de la ruta, se acerca Hilda Guerrero, se escucha un disparo y cae muerta. Don Ramón la cubre con la bandera argentina y la levanta .Una manifestación de hombres y mujeres acompaña a Don Ramón quien encabeza la marcha llevando en sus brazos a Hilda Guerrero. Con esta imagen final de la huelga de 1967 Vallejo logra sintetizar en la puesta una escena épica, la gesta heroica del pueblo tucumano.

Hilda Guerrero de Molina es la figura que conserva las cualidades de la mujer, esposa del trabajador azucarero:

> Ella era mujer de un trabajador de Santa Lucía. Venía como esposa, madre, que veía en peligro la manutención de su hogar. Y era una de las tantas. (..) la mujer del trabajador azucarero era sufrida, abnegada que acompaña al esposo, al hermano, al hijo en las luchas que se pueden dar, porque ya viene de una formación –de la creación de la FOTIA- de que siempre se ha movilizado la mujer junto al hombre (…) siempre ha sido la que atendía las ollas populares. Todo lo que hace en apoyo logístico dentro de la lucha. Siempre ha luchado junto al hombre" (Gutiérrez, 2012: 385).

En el mundo jerárquico y masculino que eran las fábricas, el único oficio que incorporó mujeres fue el de cocedor de bolsas, labor realizada por ellas en sus hogares. Sin embargo, fuera del ámbito fabril las mujeres se vinculaban de diversas formas con el ámbito laboral, lavaban las bolsas de arpillera para guardar el azúcar, realizaban tareas domésticas en los *chalet* de los propietarios del ingenio, del personal jerárquico, preparaban y vendían comida, planchaban y lavaban. La familia obrera que llegaba para la zafra, eran gente muy humilde proveniente de Santiago del Estero o de los Valles Calchaquíes. La paga para estos obreros temporarios era a destajo "es decir, por cantidad de caña hachada, pelada y cargada sobre el caro o la zorra, y si bien el contrato laboral se realiza

con el varón de la familia, las mujeres y los niños colaboraban activamente en las tareas agrícolas para completar la tonelada de caña" (Gutiérrez, 2017:154).

En junio de 1966 con el cierre de once ingenios de veintisiete existentes, la pérdida de puestos de trabajo y la inmigración afectaron a las familias zafreras:

> no dan cabal idea del tremendo impacto social que tuvo el fenómeno (...) esta brutal realidad incremento el estado de movilización de los trabajadores y la sociedad toda, radicalizando aún más las posiciones que unificaron contra el enemigo común a sectores que hasta entonces no conectaban sus reclamos, como el movimiento estudiantil universitario y los sindicatos de raigambre peronista. Sobre todos ellos cayó, como era de esperar, una dura represión. En enero de 1967 en una concentración de la ciudad de Bella Vista, la represión policial quitó la vida de Hilda Guerrero de Molina, esposa de un trabajador de Santa Lucía (Campi, Bravo, 2010: 31).

La representación de la mujer como trabajadora rural está también en *Olla Popular* (Vallejo, 1968), son las mujeres las que preparan y dan de comer a las familias, pero además las mujeres ocupan el espacio público y se constituyen en dirigentes genuinos conscientes de las consecuencias que para su núcleo familiar implicaba la pérdida del trabajo.

El Nacimiento, muerte y vida.

La escena de la huelga de hambre de 1967 sucede en el mismo momento que a Eduardo le avisan que va a nacer su hijo, Miguelito. Por montaje paralelo, vemos a la madre entrar a la sala de parto mientras escuchamos las voces de los manifestantes de la huelga. Luego vuelve a imagen la manifestación y luego nuevamente a la sala de parto y así sucesivamente en paralelo estas dos escenas que suceden al mismo tiempo pero en espacios lejanos la una de la otra. Hay un permanente contrapunto entre la manifestación y el momento del parto. El niño nace cuando cae muerta Hilda Guerrero, y es llevada en brazos por Don Ramón. De la unión de estas dos escenas: 1) protesta y muerte de una mujer del pueblo, 2) parto de la madre y el nacimiento del niño y su expresión de vida en el llanto, se alumbra un sentido nuevo, un niño es fruto de esa lucha, la muerte se hace vida, nace un niño, una promesa de un Hombre Nuevo, "otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aquél alcanzará a destruir atizando desde hoy el

fuego" (Getino y Solanas, 2009: 267)[5]. Las palabras del "Che" en su discurso de 1965 también son apropiadas para esta escena "La arcilla fundamental de nuestra obra es la juventud, en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera"[6].

Vallejo en sus lecciones que daba a sus alumnos en Madrid desarrolla el concepto de montaje ideológico de una manera sencilla y didáctica: "La base del montaje ideológico está en la necesidad de transmitir ideas y verdades desde conflictos y contradicciones que no podemos ver en la realidad (…) ambas cosas pertenecen a una realidad el cine permite unirlas en una síntesis" (Vallejo, 1984: 93). Las imágenes de la protesta social y la escena del parto traen como síntesis un niño que adquiere sentido de esperanza y libertad.

Miguelito en el transcurso del film va conociendo la historia de Tucumán, y la participación del abuelo y de su padre en las luchas populares y las circunstancias de su nacimiento, acontecimientos que se van entretejiendo en la consciencia del niño según palabras del propio Vallejo. Esto sucede a partir del viaje de retorno que activa un proceso de conocimiento y transformación en la subjetividad que se expresa en Miguelito quién muda de niño a "persona madura" pasaje que certifica la semilla que se abre según la profecía del Cacique Blanco. "Si pudieras ver papá la semilla que me dio el Cacique está en flor, no me voy a olvidar nunca de lo que me has escrito, el abuelo tampoco se olvida, siempre vas a estar con nosotros".

En *El rigor del destino* se conjugan hechos históricos bajo la mirada del padre, el abuelo, el niño, "frente a la memoria objetiva, organizada, repertoriada de testimonios verificados de los cuales la sociedad se hace cargo de su pasado, aparece el desafío de poner en escena otra memoria, la memoria subjetiva que recrea y anuda sus avatares biográficos, los fragmentos de su propia experiencia existencial de la muerte, la memoria y el olvido, con la historia (Amado, 2009: 129).

La palabras del hijo, "el abuelo no olvida, yo nunca me voy a olvidar de lo que has escrito, estás con nosotros" expone la emergencia de la memoria en la reconstrucción de una identidad. Quienes recuerdan son personas, individuos situados en un espacio y tiempo, en espacios grupales o sociales específicos. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. La memoria y la identidad están unidas. La identidad individual o social está ligada a un sentido de pertenencia, a lo

5 Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación. Octavio Getino y Fernando Solanas/Grupo Cine Liberación, Octubre 1969.

6 El socialismo y el hombre en Cuba (1965)(https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm) Consultado: 20/12/2018.

largo del tiempo y el espacio. La rememoración o el poder recordar el propio pasado sostienen la identidad. En el acto de rememorar el pasado encuentra un sentido en relación con el presente, el rememorar es un acto subjetivo pero siempre activo y construido socialmente (Jelin, 2002). Vallejo trae al presente un momento histórico del pasado con el propósito de recuperar la identidad perdida.

Durante la dictadura militar el campo social sufrió un impacto profundo provocado por el exterminio que el terrorismo estatal realizó en el cuerpo social. Vallejo elige la ficción para representar al obrero azucarero explotado económicamente y a los dirigentes obreros de la FOTIA, algunos detenidos-desaparecidos en la última dictadura militar.

> Calculamos que nuestros desaparecidos de ese tipo dirigencial, que andaban de dirigentes, son doscientos veinte, doscientos cuarenta (…) tomando delegados de base, dirigentes de sindicatos y hasta la cúpula (…) Se suponen que han desaparecido obreros temporarios que vienen de otras zonas del país (…) En este tiempo, en el ingenio Concepción por ejemplo, muchos compañeros de los lotes desaparecieron, en algunos casos activista sí, pero en algunos casos no" (Gutiérrez y Rubinstein, 2012:382).

Vallejo fue un pionero al abordar en 1985 la problemática de la desaparición de los obreros del azúcar, tema poco tratado en la cinematografía contemporánea argentina, que ha producido gran cantidad de material audiovisual sobre detenidos-desaparecidos provenientes de una clase media ilustrada, estudiantes universitarios, dirigentes estudiantiles, escritores, abogados, artistas. Contribuye el artista con esta película a la memoria de los trabajadores del azúcar.

El trabajo exhaustivo de Vallejo en la documentación y representación de los sectores rurales es una herramienta que nos permite tener una visión integral de la provincia contribuyendo al conocimiento y comprensión de la cultura regional.

Fuentes:

Documentos relevados en el diario *La Gaceta*, Tucumán Años: 1969/1970/1971/1972/1973/1974/1985/1991/1993/1994/1999/2006/2008.

Documentos relevados Diario Noticias, Tucumán Años: 1970/1971/1972.

Revista Humor, Julio 1984, N° 132, Ediciones La Urraca. Buenos Aires.

Bibliografía:

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Bauzá, Hugo (2007).*El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Belvedresi, Rosa (2009)."Memorias en pugna y el pasado reciente" en Mudrovcic, María Inés (ed.) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Buenos Aires, Prometeo Libros: pp. 145-153.

Campi, Daniel y María Celia Bravo (2010). "Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación", en Orquera Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp. 13-44.

Chartier, Roger (1996). "Poderes y límites de la representación. Marín, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*, Buenos Aires, Manantial: pp. 73-99.

Flores, Silvana (2011) Experiencias de la militancia en el cine político argentino de los sesenta en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.),*Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009),* Buenos Aires, Nueva Librería: pp. 205-224.

Getino Octavio y Fernando Solanas (2009) Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación. Octubre 1969 en Vellegia, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira: pp.

Gutiérrez, Florencia (2012). "Los dirigentes de la FOTIA y los sindicalismos de base. Tensiones y conflictos en el proceso de sindicalización azucarera, 1944-1955", en Gutiérrez, Florencia y Gustavo Rubinstein (Comp.), *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas,* San Miguel de Tucumán, EDUNT: pp. 133-164.Gutiérrez Florencia (2017) Sindicalización, reposicionamiento del Estado y conquista de derechos laborales (1930-1955) en Gutiérrez Florencia y María Laura Parolo *El trabajo: actores, protestas y derechos.* Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi: pp.107-155.

Gutiérrez, Florencia y Gustavo Rubinstein (Comp.) (2012).*El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas,* San Miguel de Tucumán, EDUNT.

Kriger, Clara (2013) Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta en Mestman, Mariano y Mirta Varela (coord) *Masas, pueblo multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba: pp. 89-103.

Jelin, Elizabeth (2002).*Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

Mestman, Mariano (2013) Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en America Latina en Mestman Mariano y Mirta Varela (coord). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión,* Buenos Aires, Eudeba: pp. 179-215.

Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Paidós.

Suarez, Nicolás (2018). "El cine de los ochenta" en Bernini, Emilio (ed) *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo.* Buenos Aires. Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras: pp. 45-58.

Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba, El Cid Editor.

Más allá de la memoria: lo político y la ficción en el período kirchnerista. Un abordaje reflexivo a partir de la novela *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* de Mariana Eva Pérez

Silvana Mercedes Casali
INESCO-FPyCS/CONICET-UNLP
silvana.m.casali@gmail.com)

Marina Adamini
IGEHCS-IEHS/CONICET-UNICEN
marina.adamini@gmail.com

Introducción

El objetivo de esta ponencia es analizar la relación entre la ficción escrita y lo político durante el periodo kirchnerista, a partir de la novela de Mariana Eva Pérez titulada *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*. Esta novela, publicada en 2012, recupera los escritos del blog personal de la escritora (quien es hija de desaparecidos) entre 2009 y 2011, caracterizados por el sarcasmo y el humor en el tratamiento de la temática de la dictadura, los desaparecidos, las organizaciones de derechos humanos y la política estatal activa de memoria desarrollada durante el gobierno kirchnerista.

Diversos estudios académicos ubican a este libro como parte del "boom de la memoria" que atraviesa en términos políticos a las producciones ficcionales escritas durante el periodo kirchnerista y refieren con ella a la sobre-representación en estas obras respecto a la temática de la última dictadura-cívico militar y sus implicancias. Entre ellas, se destacan *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba; *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. Gran parte de estas producciones ficcionales son escritas por hijos de desaparecidos, lo que agrega a ellas un carácter personal en la representación de ese pasado. Además, este "boom de la memoria" se da durante este

periodo en otras disciplinas artísticas como el cine, donde también aparecen hijos de desaparecidos narrando el gran trauma social de la dictadura en ficciones y documentales. Tal es el caso de "*Los Rubios*" (2003) de Albertina Carri, "*Infancia clandestina*" (2012) de Benjamín Avila, "*Papá Iván*" (2000) de María Inés Roqué; "*Encontrando a Víctor*" (2004) de Natalia Bruschtein; "*Cordero de Dios*" (2008) de Lucía Cedrón.

Resulta un consenso académico explicar este "boom de la memoria" en las expresiones artísticas del período kirchnerista en relación, fundamentalmente, con el contexto de políticas de memoria activas desde el Estado que habilitaron su circulación. Estas políticas refieren al rol activo del Estado en la construcción de la memoria sobre la última dictadura en su carácter represivo y en la reivindicación militante de sus víctimas desaparecidas. Lo cual se expresa no sólo en los discursos del entonces presidente Néstor Kirchner, sino también en acciones concretas como la expropiación de la ESMA y la construcción de un Espacio de la memoria, la instauración del 24 de marzo como el Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, la reapertura de juicios sobre violaciones de derechos humanos con la nulidad de las leyes de impunidad, la señalización de centros clandestinos de detención, la desclasificación de archivos de la última dictadura militar, entre otras.

De esta manera, el carácter político de estas ficciones es señalado a partir de la advertencia de estas marcas discursivas alusivas a la memoria de la última dictadura cívico militar y al contexto de reivindicación provisto por el Estado kirchnerista. Nuestra propuesta en esta ponencia consiste en profundizar el análisis sobre las marcas enunciativas vinculadas a lo político en la obra *Diario de una princesa montonera*, escrita durante el período kirchnerista, observando más allá de la presencia de la memoria colectiva.

Si bien consideramos que la memoria resulta uno de los elementos centrales de lo político de ese contexto social, proponemos analizar su emergencia como eje central de la novela a la luz de otros elementos constitutivos de las relaciones de fuerza sociales de ese contexto. Nos proponemos reconstruir esa trama de relaciones sociales, culturales y políticas que condicionan y posibilitan la memoria colectiva en la novela, buscando resaltar sus rasgos como elementos de disputa más que como símbolos de cristalización de un imaginario social hegemónico.

En términos metodológicos, abordaremos la obra de Pérez como caso instrumental para reflexionar sobre la problemática de la ficción y lo político más allá de la memoria. Desde una perspectiva

eminentemente cualitativa, realizaremos un análisis del discurso buscando aquellas marcas enunciativas que aludan al contexto de producción de la obra, y de sus relaciones de fuerza como expresión de su dimensión de lo político. Dicho análisis será complementado con el análisis bibliográfico de estudios académicos que examinen la novela en cuestión, que serán utilizados como casos comparativos de contraste y control.

Principios teóricos y metodológicos

Partimos en esta ponencia de la búsqueda de lo político en la ficción escrita durante el período kirchnerista, lo cual implica expresar nuestro posicionamiento respecto a una dimensión que resulta objeto de disputa en las Ciencias Sociales. Al respecto, adherimos a la definición de Mouffe (2007) en su diferenciación de lo político de la política: "Concibo <<lo político>> como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a <<la política>> como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político" (2007:16). En tal sentido, nuestra concepción de lo político refiere a las disputas que configuran el (aparente) orden social instituyente. Atendiendo especialmente al conflicto como dimensión constitutiva de la sociedad, lo político es movimiento vivo, público, "móvil y ubicuo" (Arditi, 1995, p. 343), lo que nos invita a atender a la forma del conflicto y no sólo a su contenido.

Recuperando el pensamiento laclausiano, Alemán (2015) ha caracterizado a lo político como lo que es instituyente, lo que se presenta en la escena pública como novedad, como disrupción. Ese sentido disruptivo puede más tarde institucionalizarse, y en ese caso entrará en funcionamiento la lógica de la política, de carácter conservador. Siguiendo este razonamiento, podemos decir que el período kirchnerista tuvo un momento de articulación de demandas populares signado por la dimensión de lo político, y luego fue institucionalizándose. En ese tránsito se produjo una irrupción del discurso de derechos humanos y de reivindicación de la militancia setentista, y luego una progresiva cristalización. En la literatura, lo político puede presentarse "de manera sutil y connotada" (Drucaroff, 2011, p. 27), aunque cierto es que no existen textos apolíticos pues "cada texto de ficción es básicamente la expresión de un inconsciente político" (Orloff, 2014, p. 25). La búsqueda de lo político en la ficción implica por tanto la reconstrucción de dichas tensiones en el aparente

consenso que expresa lo dado, buscando "las otredades" (y antagonismos) detrás de las afirmaciones. Y fundamentalmente, pensando a la ficción como un discurso contextuado. Es decir, atravesado por marcas del contexto de producción de su escritura, que trasladan consciente e inconscientemente los imaginarios sociales (y sus disputas tácitas) desde donde se escribe. "Todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de la comunicación social está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado" (Voloshinov: 2009:47).

Siguiendo a Arias (2016) entendemos esta articulación entre ficción y contexto como constitutiva de la significatividad de la ficción que la define como género discursivo y la diferencia de otros. Dicha significatividad implica una interpelación del lector que genera como sentir que "lo que allí se dice es algo que uno ya sabe" pero al mismo tiempo "lo está descubriendo mientras lee": sentidos originales y ancestrales a la vez (Arias, 2016: 22). En sintonía con ello, Benjamin ([1936] 2015), sostiene que en ocasiones las ficciones en "versiones en papel son más fieles" a los relatos anónimos que circulan en el imaginario social, más perdurables. Y es que "el valor de la información no sobrevive al momento en que resulta novedosa. Vive tan sólo un momento y debe rendirse a este por completo, explicarse sin perder tiempo. Un relato es diferente porque no se extingue; conserva y concentra su fuerza y es capaz de liberarla incluso después de un largo tiempo" (Benjamin, 2015: 124).

Un relato ficcional es significativo en tanto trama con el "imaginario social" en su propia trama (Arias, 2016). "Para cualquier teoría social adecuada, la cuestión está definida por el reconocimiento de dos hechos: el primero, que existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y períodos en que se originaron o practicaron; segundo, que existen indudables continuidades de las formas literarias entre –y más allá de– las sociedades y los períodos con que mantienen relaciones. En la teoría de género todo depende del carácter y del proceso de tales continuidades." (Williams, 1977:244).

La ficción escrita resulta un espacio significativo para pensar la sociedad y su arena de disputa donde contienden las perspectivas que interpretan al mundo. En esta dirección, Viñas ([1964] 2017) concibe a la narrativa de ficción en tanto espacio donde –entre otras cosas– se tejen los imaginarios de una época. Esto nos conduce a atender la dimensión material del discurso (en tanto material

simbólico) y asumir que el lenguaje interpela en la medida en que produce acción sobre el mundo en su propia narración de él, además de ser objeto de sus marcas materiales.

En términos comunicacionales, entendemos esas marcas que revelan al contexto de producción de la ficción como "marcas enunciativas", a las cuales accedemos a partir de la aplicación de la estrategia metodológica del análisis del discurso. Esta estrategia alude a una forma de análisis de datos cualitativos a partir de "los tipos de lenguaje que los sujetos usan, de sus opciones semánticas y sintácticas en términos de las interacciones estratégicas de individuos, grupos y clases" (Vasilachis de Gialdino, 1992: 16). Existen diferentes corrientes teóricas al interior del campo disciplinar del análisis del discurso, que varían en sus principios de análisis: Teoría de la Argumentación en el Discurso (TAD), Análisis Crítico del Discurso (ACD), Teoría de la enunciación, entre otras.

En nuestro caso, aplicamos la TAD que nos permite analizar las marcas discursivas contextuales y sus resonancias de los sentidos comunes (topoï) del imaginario social de época desde donde se habla. "El locutor es a la vez un sujeto constituido por la palabra del otro que lo atraviesa a su pesar (no puede decir ni decirse fuera de la doxa de su tiempo) y sujeto intencional que moviliza las voces y puntos de vista para actuar sobre su alocutario (es la polifonía)" (Amossy, 2005: 69). De esta manera, la Teoría de la Argumentación nos permite analizar los hilos sociales que traman los discursos, cristalizados como sentido común, y analizarlos de forma puntual como principios argumentativos (o topoï) en los discursos de los sujetos. En nuestra investigación utilizaremos esta perspectiva para buscar las bases sociales de los discursos ficcionales y fundamentalmente de sus tensiones (en tanto dimensión de lo político) en términos polifónicos.

El contexto kirchnerista como marco para pensar lo político y la ficción

Nuestro estudio de caso se enmarca en el período kirchnerista (2003-2015), cuyos rasgos políticos, económicos y sociales se definen en oposición a los del período neoliberal vigente desde mediados de la década del 70 y profundizados en los años 90 bajo el gobierno menemista. Así, el período kirchnerista se inicia con un quiebre del consenso neoliberal (Bóron, 2003), que se dio a principios del nuevo milenio de forma articulada con otros países de la región como Brasil, Ecuador, Bolivia y

Venezuela, e implicó a nivel nacional una restauración del rol del Estado como regulador de la economía, una limitación al proceso de valorización financiera y una reactivación del proceso industrial con valorización del trabajo, fortalecimiento del mercado interno, reactivación del mercado laboral y crecimiento del empleo (Rofman, 2010; Azpiazu y Schorr, 2010).

Si bien la profundidad de los alcances de este cambio de modelo en términos laborales es puesta en cuestión por algunas investigaciones (Aspiazu y Schorr, 2010; Giosa Zuazúa, 2005; Féliz 2008), fundamentalmente por la persistencia de un amplio número de trabajadores no registrados precarizados, hay consenso en señalar el incremento del empleo durante la primera década de gobierno. Mientras en 2003 el desempleo era del 17%, en 2006 era del 10,4% y en 2015, cuando finalizó el gobierno de Cristina Fernández era de 5,9% (Fuente: EPH-INDEC). El modelo kircnherista se oponía así a la década neoliberal menemista, caracterizada por el achicamiento del Estado, la desregulación y apertura de los mercados, la flexibilización laboral (Candia, 1996; Battistini y Dinerstein, 1995), el endeudamiento externo, la valorización financiera, la desindustrialización y el crecimiento exponencial del desempleo, que llegó a su límite histórico en 1995 con un 18% (Bonofiglio y Fernández, 2003).

En términos políticos, la restauración del rol del Estado se evidencia no sólo en su rol activo en la regulación económica antes mencionada, sino también en el desarrollo de políticas públicas que atravesaron y modificaron diferentes campos sociales. Entre algunas de las políticas concretas del período, podemos destacar en términos sindicales, la activación de los canales de negociación colectiva que revitalizaron al sindicalismo y propiciaron mecanismos regulares de negociación en torno a salarios y condiciones laborales (Senén González, 2009). En términos de derechos civiles promovió un avance en la democratización y derechos de las minorías sexuales, promoviendo la sanción de leyes como la de Matrimonio Igualitario[1] y la Ley de Identidad de Género[2]. En términos educación y ciencia, además de incrementar su presupuesto del PBI al 6%, creó el Ministerio de Ciencia y Técnica y la creación del Programa Nacional Becas Bicentenario para Carreras Científicas y Técnicas[3], se promovieron políticas educativas con orientación en la democratización

1 Resultado de las luchas del colectivo LGBT, la ley 26.618 fue sancionada en julio de 2010, permite a los individuos del mismo sexo contraer matrimonio.
2 Ley 26.743, sancionada en mayo de 2012, reconoce la libre determinación de un individuo en cuanto a su vivencia interna, correspondiéndose o no con el sexo que le ha sido asignado al nacer, lo que permite el acceso a la rectificación legal.
3 Bajo decreto 99/2009, el programa tuvo como objetivo "incrementar el ingreso de jóvenes provenientes de hogares de bajos ingresos para que estudien una carrera universitaria o tecnicatura considerada estratégica para el desarrollo económico y productivo del país, así como también incentivar la permanencia y la finalización de los estudios de grado

social como el Plan de Finalización de Estudios Primarios y Secundarios (FinEs)[4] y el Programa Conectar Igualdad[5]. Dentro de las políticas sociales activas, se destaca la Asignación Universal por Hijo[6] , considerada "la política social más importante de todo el ciclo kirchnerista" (Natanson, 2012).

En relación al eje de nuestra investigación, podemos destacar en términos de política de derechos humanos cambios respecto a las políticas de impunidad de la década anterior, como la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, la reactivación de juicios por delitos de lesa humanidad, la señalización de predios e inmuebles utilizados como centros clandestinos de detención y la transformación de muchos de ellos en espacios de memoria (como la ESMA), y la determinación del 24 de marzo como día de la memoria, entre otros. "Asimismo, el gobierno asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizada durante la última dictadura militar (1976-1983), lo cual contribuyó a echar por tierra la <<teoría de los dos demonios>> que habían avalado los gobiernos anteriores, así como a impulsar una política de la memoria." (Svampa, 2008: 45)

Montero (2013) señala que en la propia materialidad del discurso de Néstor Kirchner durante su presidencia hay huellas de una memoria de militancia setentista, el cual refiere a cierto "espíritu de época" basado en discursos y acciones convergentes, cierto ideario, ciertos modos de concebir la política, un "lenguaje común" y un "común estilo político" basados en nodos como la heroicidad, los sueños y las convicciones como motores de la acción política, el del militante como "hombre común", el del militante como un sujeto joven, transgresor y rebelde con "derecho a disentir" (Montero, 2013: 8). Otros gestos del presidente como representante de un Estado de memoria activa se dan cuando en 2004 ordenó descolgar los cuadros de los genocidas Jorge Rafael Videla y

y tecnicaturas en este campo clave para el desarrollo" (http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/150508/norma.htm, recuperado el 28/2(19)

4 Mediante la Resolución 917/08, el Ministerio de Educación de la Nación aprobó el programa destinado para jóvenes y adultos mayores de 18 años que habían cursado el último año de la escuela secundaria y adeudaban materias. En una segunda etapa (2009-2011) se destinó a aquellos que no habían iniciado o completado sus estudios primarios y/o secundarios.

5 A través del decreto 49/2010, el programa nació "con el fin de proporcionar una computadora a alumnas, alumnos y docentes de educación secundaria de escuelas públicas, de educación especial y de Institutos de Formación Docente, capacitar a los docentes en el uso de dicha herramienta y elaborar propuestas educativas con el objeto de favorecer la incorporación de las mismas en los procesos de enseñanza y de aprendizaje". (http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/165807/norma.htm, recuperado el 28/2/19).

6 Mediante el decreto 1602/2009, la medida creada bajo la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES) permite la protección de niños, niñas y adolescentes cuyos padres se encuentren desocupados o se desempeñen en la economía informal. Interesante es señalar que esta medida puede ser leída como síntoma del carácter "posneoliberal" del kirchnerismo (Natanson, 2012).

Reynaldo Bignone en el Colegio Militar, el mismo día que en un discurso en el ex centro de detención clandestino ESMA se transformó en el primer presidente que pidió perdón en nombre del Estado por los crímenes cometidos durante la dictadura.

Este contexto genera un "aire de época" que favorece (y legitima) la reivindicación de esta memoria setentista y de la propia militancia, marcando una reconexión intergeneracional (Abal Medina, 2014), que se cristaliza también en la ficción. Al respecto, diferentes trabajos académicos marcaron este "boom de la memoria" en la literatura escrita durante el período kirchnerista (Ragazzi, 2016). Algunos autores (Sánchez, 2015; Díaz, 2011) mencionan estas producciones como una "pos-memoria" (Hirsch 2008), elaborada por una segunda generación de jóvenes escritores y cineastas que no vivió en forma directa la dictadura, sino sus secuelas. Incluso, remarcan la condición de hijos de estos nuevos artistas que habilitan una nueva forma de recordar ese pasado, satírica y desmartirizada.

Zylberman (2017) identifica olas de memoria respecto a la última dictadura cívico militar: un primer momento, en la propia dictadura (1976-1983) donde la autorepresentación oficial era la de una "guerra sucia" en lucha contra la "subversión". Un segundo momento, con la transición democrática en 1983, caracterizada por el mandato del "Nunca Más" y el Juicio a las Juntas, donde la representación oficial era la "teoría de los dos demonios", que equiparaba la violencia del Estado con la de las organizaciones político-militares, de forma despolitizada, lo que algunos remarcan necesaria a la luz de un contexto de reciente retorno democrático y posibilidad de alzamiento militar. Una tercera ola entre la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (1986 y 1987) y el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) donde se establece una política de impunidad hacia los genocidas a partir de los indultos que liberan a comandantes juzgados el Juicio a las Juntas. Aunque paralelamente, a partir de los 20 años de conmemoración del golpe en 1996 y con mayor fuerza a partir de 2003 se inicia un *boom* de memoria en donde se desafía la impunidad a partir del accionar de organizaciones de derechos humanos que reivindican la militancia de los desaparecidos, quienes habían sido representados en las anteriores olas como "demonios", "víctimas" o "militantes".

Resulta un consenso señalar un cambio de paradigma en la memoria sobre la última dictadura a partir de la asunción del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) -continuado por Cristina Fernández (2007-2015)- que habilita nuevas miradas sobre el pasado. "Lo que hace innovador y

relevante a este corpus desde el punto de vista de la autoficción es el replanteamiento epistemológico al que parece haber llevado la perspectiva transgeneracional, replanteamiento que refleja hasta qué punto se transformaron en los años 90 del siglo anterior las condiciones para narrar el pasado histórico" (Logie, 2015: 76)

En este contexto de una memoria oficial reivindicativa de la militancia setentista surgen en el campo de las artes nuevos discursos sobre el pasado, elaborados por hijos de esa generación, quienes proponen su apropiación desde un lugar de ironía, humor y desparpajo. Lo interesante es cómo esos otros discursos proponen una imagen de los actores de las organizaciones político-militares diferentes a la imagen martirizada de su condición militante y de víctimas, vigentes en las anteriores olas de memoria. "Resulta sugerente pensar *Infancia clandestina* en las interrogaciones llevadas adelante por films como *Papá Iv*án, *Los Rubios* o *Historias cotidianas* o los libros *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008) o *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012). Estas obras presentan una especie de aporía que oscila entre la reivindicación y crítica tanto de sus padres como de los discursos creados alrededor de ellos" (Zylberman, 2017: 73)

Hija (sin puntos) escribiendo "Diario de una princesa montonera, 110% verdad"

Muchas veces los rasgos de una obra literaria logran conmovernos al punto de poner en duda su cualidad imaginaria y su alejamiento de la "verdad". En ese mismo sentido, no necesariamente un escrito ficcional debe ser panfletario para merecer un análisis que tenga en cuenta su dimensión política. Ambos parecieran ser características de *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*, primera novela autoficcional[7] de Mariana Eva Pérez (2012), que surge en formato blog. Si bien integra el prolífico corpus de obras que trabajan desde la ficción el pasado setentista y las consecuencias del terrorismo de Estado en las subjetividades de la generación de hijos, consideramos que existen en ella otros rasgos que constituyen la dimensión política del período.

Tal como hemos señalado en un trabajo anterior (Casali, 2016), más allá de la tematización setentista y de la biografía y la trayectoria militante de la autora, lo novedoso de su escritura radica en el formato blog en que había nacido el libro, pues desde allí la autora podía "ir midiendo" las

7 Denominamos novela autoficcional a aquellas obras que juegan con la tensión autor/narrador, realidad/ficción (Alberca, 2007; Giordano, 2008).

respuestas de sus lectores ante un abordaje humorístico sobre un tema que más bien exigía "seriedad". Así como Todorov (1971) se preguntaba por qué "Las amistades peligrosas" estaba escrita en forma epistolar y cuál era la función, una de las preguntas que le hacíamos al *Diario*… era sobre su nacimiento virtual. Y también por su condición de in/ex-timidad, ahora mostrada en un espacio público como internet. Todorov (1971) ha advertido sobre el riesgo de identificar a quien escribe el diario íntimo con el personaje, ya que "el diario no es una descripción transparente, un puro reflejo de la «vida»: la escritura no podría serlo nunca (...) El diario excluye a la vida, es más opaco, más material que ella" (1971: 130). En aquel trabajo concluimos en que la elección del formato blog era una manera no sólo de colectivizar el tema de los desaparecidos y hacerlo a través de la risa, sino también de quitarle solemnidad al acto escriturario en sí mismo, haciéndolo público en la accesibilidad e inmediatez de la red.

En este mismo sentido, se ha señalado el carácter metarreflexivo de la novela de Pérez tanto en la función del narrador como en las apelaciones a sus lectores, tensionando la oposición ficción/realidad al punto de poner en crisis el género diario en sí mismo (Fernández, 2014). Sin embargo, nuestro objetivo apunta a resaltar dicho carácter en una dimensión menos explorada, que es la de la escritura en sí misma, entendiéndola a su vez como herramienta de reflexión y transformación, y, en consecuencia, propia de la dimensión de lo político.

La trama de la ficción

Repasemos brevemente el argumento de la novela. En ella la princesa montonera cuenta cómo es su vida cotidiana luego de haber vuelto de un viaje por el exterior y de haberse alejado de una organización de derechos humanos (que nombra con asteriscos[8]) por diferencias con su jefe. Más allá de ese alejamiento, pareciera que algo la vuelve a traer hasta el tema de los desaparecidos ("el temita"). Entonces comenzarán a sucederse recuerdos de niñez y de juventud, la asistencia a juicios y conflictos familiares y también reflexiones en torno a cuando militaba a fines de los 90 como al clima de memoria en la Argentina en el período de enunciación, que es el kirchnerista, cuando "ser hiji" conlleva cierto "glamour actual" (p.202).

8 Para un análisis en profundidad sobre la significación de estos asteriscos o "glifos", véase Rike Bolte (2018).

Más allá de la temática que se aboca al universo de los derechos humanos y, como hemos señalado, del hecho de quitar solemnidad al acto escriturario (escribir en blog[9] sobre un tema como el terrorismo de Estado y hacerlo desde un registro humorístico), nuestra intención es demostrar qué otras formas de la dimensión de lo político se hacen presentes en la novela.

Sostenemos que lo político refiere a aquella dimensión que aborda lo disruptivo, lo que, a contrapelo de la lógica institucionalizada y conservadora de la política, se manifiesta como lo que irrumpe y altera el sentido que hasta ese momento se le adjudicaba a las palabras, extendiendo los límites de lo decible en una época y en un discurso dados. En definitiva, adscribiendo a la mirada que han tenido autores como Antonio Gramsci o Raymond Williams, adscribimos a la comprensión de la cultura como campo no sólo simbólico sino también material y conflictivo, donde los diferentes actores que participan de él están en permanente disputa.

Si tenemos en cuenta qué se ha leído hasta ahora en *Diario*…, nos encontramos con la capacidad de introducir el humor (negro) en la literatura que abarca los temas setentistas. Así, Martín Kohan (2014) ha señalado la novedad de la risa en esta novela, la posibilidad de reírse de un tema que parecía imposible ser asociado con el humor. En la frase que da título a su artículo -"pero bailamos"-, Kohan encuentra el espíritu de toda la novela, y nosotros lo hacemos extensivo a la generación. Ejemplos de ello son la queja porque la militante desaparecida Norma Arrostito sí tenga su nombre en el lugar de la Esma donde estuvo secuestrada, como si fuera "un camarín de Holywood", y su madre Paty no; o que celebre el que su novio "le toca el culo" en la visita guiada, mientras suben "de Capucha a Capuchita" (p. 18), o cuando imagina una campaña sobre derechos humanos para acaparar la atención del "público cholulo" y propone un concurso de "remeras mojadas por Juicio y Castigo" (p. 76), o un libro de chistes sobre "el temita": ""Un monto le dice al otro…", "Hay un monto, un perro y un comunista…", etcétera. Autor: Pepe Montoneiro. Plop." (p. 86)

Por su parte, Kesselman (2013) ha señalado que *Diario*… es el primer texto de ficción que introduce la dimensión pública de la tragedia: "*Diario*…redefine el piso para la literatura sobre el Proceso. La narración abandona un estado de cosas y de ánimo detenido en los noventa y se sitúa en 2013. En otras palabras, ya no es sólo una tragedia familiar, sino un conflicto social y político"

9 Como hemos señalado en el trabajo anterior, la autora ha dicho que la utilización de una plataforma digital para "probar" su escritura se debía a que era "un formato que ya conocía", además que "le costaba escribir a solas" y finalmente podía ver "cómo funcionaba el humor negro para los lectores".

(2013) Es decir, donde antes estaban Félix Bruzzone y Lola Arias narrando la tragedia desde la cotidianeidad y desde el mundo privado y familiar, Mariana Eva Perez hace ingresar al Estado, con sus organismos de derechos humanos -con las tensiones de toda entidad en la que intervienen hombres y mujeres con contradicciones-, con los encuentros internacionales y con las universidades extranjeras ("El grupo de investigación ***de la Universität***, convoca a la Princesa Montonera para cubrir un puesto que ella y sólo ella puede ocupar (...) El proyecto es voladísimo y por eso mismo te tienta. Y porque sabés bien, oh princesita montonera, que los fantasmas existen y son los padres" -p.106-). Así encontramos la referencia a la dinámica de H.I.J.O.S., a la organización que no se nombra pero intuimos es Madres de Plaza de Mayo, y al propio gobierno kirchnerista, con los momentos de seducción propio del discurso de reivindicación de la militancia setentista. Demos un ejemplo: "Conoció a Kirchner (...) Espero no arrepentirme, lo amenazó casi, porque ella siempre fue chúcara ante el poder. Te prometo que no te vas a arrepentir, le contestó Kirchner (...) Clima de fe en la política, orgasmo de credulidad" (p. 29). Respecto a los momentos de distanciamiento del kirchnerismo por las limitaciones de las mismas políticas públicas de memoria, demos otro ejemplo: "Se murió Kirchner. Después pensé en los cuadros. Justo esa imagen, gastada, demagógica. Los cuadros. Hizo bajar los cuadros. Nos pidió perdón en nombre del Estado. En eso pensé. No en las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la Esma. Pensé en esos gestos simbólicos que normalmente me envenenan, porque están bien pero no alcanzan, y como no alcanzan son hipócritas" (p. 188).

Entonces, hasta aquí tenemos el ingreso del humor sobre un tema sensible, y el ingreso de una dimensión pública sobre un tema que en la ficción escrita venía siendo más bien privado. Consideramos ambos ingresos dentro de la dimensión de lo político, pues entendemos que existe tanto en el humor como en los actores politizados una subversión de los sentidos hasta entonces asociados con qué puede ser gracioso y qué no, y quiénes pueden hablar públicamente y quiénes no. ¿Resta algo más que refracte la dimensión política?

Otras dimensiones de lo político en la ficción

Bajo la hipótesis de que el mayor gesto político del período radica en la escritura de ficción en sí misma, arriesgaremos algunas líneas. En primer lugar, en una primera lectura podríamos

argumentar que la autora escribe para el recuerdo de sus padres, pero en verdad lo hace para ella misma, pues es desde su actualidad que mira hacia el pasado. Esto puede corroborarse desde la primera página, en uno de los epígrafes tomados de "Raza", canción de la banda colombiana Bomba Estéreo: "No quiero cantarle a los que están ausentes/ Quiero cantarle a los que están presentes".

En segundo lugar, luego de haber realizado un acto de conmemoración en la última casa que habitaron sus padres junto a ella, la narradora, de camino al analista, pasa por la puerta y en lugar de evocar momentos tristes como suele sucederle, recuerda la compañía de las personas que fueron al acto pese a la lluvia: "Miré la baldosa tan colorida y brillante, aparté con el pie un papelito plateado y seguí viaje. No pensé en el secuestro: pensé en todos los paraguas del otro sábado" (p. 108). Es significativo el "seguí viaje", y podemos interpretarlo como la escritura que, pese a todo, existe desde y para el presente.

La segunda expresión de una dimensión política más allá de la memoria en el *Diario*… aparece en el hecho de elegir la ficción en lugar del mero testimonio para bucear en el pasado traumático. Al respecto, en la primera página, cuando la protagonista vuelve a su casa en Almagro luego de un viaje por el exterior, encontramos: "En Almagro es verano y hay mosquitos -y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción" (p. 9) Gamerro (2010) ha clasificado a la literatura que tematiza la dictadura en cuatro etapas: la primera es de carácter elíptico, ya que se produce durante la dictadura. La segunda es la que surge inmediatamente recuperada la democracia, y es necesariamente testimonial, pues su objetivo es reponer con la verdad todo aquello que fue silenciado por el terrorismo estatal. La tercera y la cuarta, con matices, pertenecen a la literatura de los hijos de militantes setentistas. Mientras la tercera es la de los testigos observadores, porque fueron niños y algo recuerdan de esa época, la cuarta responde a los que, parafraseando al autor, han nacido en el campo de batalla (Gamerro, 2010). Con mayor apego a lo que sucedió durante sus infancias para los que eran niños cuando el golpe, con mayor libertad literaria estos últimos: una de las posibles respuestas a la vocación artística (pero literaria en particular) de esta generación de escritores hijos acaso sea que la ficción les permite (re)construir todo aquello que la realidad les negó. A esta cuarta etapa pertenece la novela de Mariana Eva Perez.

Sabemos que cualquier obra "se recorta sobre el horizonte de una tradición cultural y de un sistema literario", es decir, sobre un campo intelectual que "limita el horizonte de lo posible" en un período

sociohistórico determinado (Altamirano y Sarlo, 1980: 21). El *Diario*… surge en un contexto de producción cultural y político favorables en materia de derechos humanos que comenzaron a objetivarse desde la llegada de Néstor Kirchner (anulación de las leyes de impunidad, reactivación de juicios, debate de la memoria en la opinión pública), y que permitieron un distanciamiento de la exigencia testimonial. Retomando nuestro posicionamiento materialista de la cultura, y aunque alejados del pensamiento de tipo mecanicista, el período kirchnerista impuso una nueva hegemonía acerca de los derechos humanos y las formas de memoria. En este sentido, el *Diario...* no se plantea la necesidad de reponer testimonialmente lo que sucedió con los padres de la narradora, sino que puede volcarse a la ficción y al humor. Sin embargo, algo de la prosa testimonial insiste en su narrativa ("El deber testimonial me llama. Primo Levi allá vamos!", p.12), ya sea por la seriedad que persiste (y exige) el tema desaparecidos o por la pertenencia institucional que ha tenido su autora, formada desde joven en organizaciones de derechos humanos. Esta imposibilidad de sustraerse del todo a una prosa directa es manifestado por la narradora como una limitación. De hecho, uno de sus lectores del blog le cuestiona una frase de su entrada (por muy directa, por restarle potencia al efecto literario) y la princesa asegura que le gustaría escribir de otro modo -léase: con más ficción-, pero ante la falta de palabras mejores para nombrar a la mujer que le dio la teta a su hermano apropiado y recién veintiún años después denuncia el hecho, la tarea se dificulta. Por más que la autora ha llevado hasta el límite la tensión entre ficción/realidad, hay casos en donde el peso de la realidad obliga a la ficción a retirarse. Vale la pena leer esta tensión entre la realidad, el discurso institucionalizado de los organismos de derechos humanos y su deseo personal de convertirse en escritora de ficción, desde sus propias palabras:

> Pero, ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante veintiún años que Gustavo había sido robado a su mamá asesinada y que un día, andá a saber si por remordimiento, venganza o qué, llama a las propias víctimas y hace una denuncia anónima? ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer el destino de militonta y devenir Escritora? (p.46)

Ese deseo de hacer de la escritura de ficción su más grande actividad se presenta recurrentemente, aquí como una fantasía por cumplir, a la altura de otras en clave humorística: "Ya comí con Mirtha Legrand, ya encontré a mi hermano, ya dormí con un hiji -aunque sea literalmente-, voy a vivir en Europa y también ¡me caso!. Sólo me falta ser una escritora famosa" (p. 159).

Podríamos decir que la dimensión política radica en que la protagonista imagina una realidad otra en que su escritura escapa a los mandatos de seriedad e institucionalidad que rodean al tema, y que lo logra: pese a todo, escribe ficción. Hasta pareciera que allí se juega algo del orden del destino, que no le deja opción, pues la escritura "le gana por cansancio". Por este motivo es que abre un blog, porque el "temita éste de los desaparecidos" se le aparece en su viaje y boicotea "el plan de escribir sobre la escritura (...) Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas" (p. 12). Sean en forma de ficción, como aquí, o de testimonio, como cuando reta a una madre de un hijo desaparecido argelino porque lo que cuenta hace llorar a todos y les impide pensar estrategias de lucha. "Es cierto, pero no es toda la verdad: soy yo que no tolero otro testimonio más" (p. 127), la característica del hecho que se está intentando narrar o testimoniar genera que siempre haya tensión.

En esa vocación de escritura, y especialmente de escritura ficcional (aunque también aparezca la de tipo académica, reforzada tras la posibilidad de realizar en el exterior un posgrado de investigación sobre desaparecidos), también está la tensión entre narrar todo o sólo lo literario. Esto se evidencia en el cuidado de la narradora por no contar las "partes aburridas" de lo que le sucede en el día a día: "podría reconstruir esas discusiones con escaso margen de error. No teman, no lo haré, son un embole" (p. 49). O cuando muere su abuela pero lo relata "así, light, para no agobiarlos [a sus lectores de blog, y luego del libro], pero yo sufría y lloraba" (p. 53). Vemos que cuida no aburrir a sus lectores y al mismo tiempo les pide que sean los que le recuerden la confección de la baldosa que se colocará en la última casa de Almagro en que vivió con sus padres: "Para no olvidarme, lo escribo en el blog, que es como pedirle a un grupo de desconocidos que me hagan acordar" (p. 31)

Otro de los rasgos que encontramos como rasgo político es la escritura en tanto forma de olvido[10]. Así, mientras la narradora reflexiona sobre la existencia de Dios a partir de un saludo de despedida al final de un mail, dice: "que me bendigan todos y cada uno, que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva" (p. 17). ¿Se escribe para recordar o para, de una vez, olvidar el pasado traumático? Esto también sucede cuando recibe una invitación por mail en el que la convocan a participar de un homenaje a su padre. Cuando le piden que lleve copias de las cosas que tiene de él, ella contesta (en realidad en la fecha del mail escribe "jamás", con lo cual, suponemos que no lo envía, que lo escribe para sí misma) que no tolera una foto más, especialmente esas de tres cuartos de perfil derecho "en la que [su padre] tiene tanta cara de desaparecido (...) Todas estas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada. Quiero llegar a Caseros

10 Es algo que notamos en otros autores de nuestro corpus, como Laura Alcoba (2012).

liviana, con mi vacío a cuestas" (p. 65). Como vemos, nuevamente aparece la necesidad de olvidar, de vaciarse, y para tal objetivo la escritura parece ser la opción más adecuada.

Esta elección de apelar a la escritura para poder olvidar se manifiesta cuando la imagen fantasmal de su madre se le aparece en sueños a la narradora. Si bien en esta escena tampoco hace referencia explícita al acto de escribir, sí expresa su necesidad de control frente a esas apariciones: "En el sueño pienso: ahora que escuché la voz, cuando deje de aparecer, voy a poder recordarla. Me hace feliz haberla visto, pero creo que ya no quiero que se me aparezca más. Me deleito en el recuerdo anticipado, pero no sé qué hacer con ella cuando aparece en el momento menos esperado y empieza a hablar" (p. 111) Como vemos, no dice que escribe para olvidar esa aparición onírica, pero no es necesario: entendemos que al escribir esa aparición y expresar su deseo de control sobre la misma, apela a la escritura como práctica de sanación.

Paradójicamente, la escritura asienta los recuerdos para siempre, y el olvido se vuelve, entonces, difícil: en uno de los homenajes a sus padres, su abuela materna habla y cuenta "una historia que yo había logrado olvidar y que ahora que la escribo no podré olvidar jamás: su segunda visita a ese departamento, con José, Argentina y conmigo. Yo corro por las habitaciones llamando a mi mamá. No comments." (p. 100). Aquí la escritura ya no sirve para el control de los recuerdos intempestivos o para olvidar las escenas dolorosas de una vida, sino justamente para lo contrario: una vez que una historia está impresa en el papel (primero en el blog, en libro después) lo estará simbólicamente para siempre en la memoria colectiva, pues compartida adquiere estado público. Puesta a circular, la tragedia deja de ser sólo íntima y familiar y se colectiviza[11]. La autora es dueña de su novela pero sabe que, "una vez escrita escapará de sus manos" (Altamirano y Sarlo, 1980:13).

Otra interesantísima posibilidad de comprender a la escritura en su dimensión política es la que la entiende como una forma de tejer, incluso en su forma literal. Cuando la princesa va como querellante a uno de los juicios de la Esma, lleva consigo un tejido crochet, y piensa: "aprendí que tejer salva y sana" (p. 38). La acción de tejer le permite sobrellevar las palabras de los genocidas,

11Una arista que excede nuestro trabajo es la posible correspondencia entre la colectivización que asumieron los años setentas durante el gobierno kirchnerista y la de la literatura de hijos. Política y literariamente hablando, el debate sobre la militancia setentista pasó de ser un tema exclusivo de organismos de derechos humanos y víctimas directas para devenir en un problema de toda la sociedad argentina. El kirchnerismo fue un actor clave para traer ese debate al centro de la escena social. En la literatura, por su parte y desde una perspectiva williamsiana, las ficciones escritas materializaron algo de las ideas que circulaban por la generación de hijos, y además se ampliaron las "voces autorizadas" para narrar las consecuencias del terrorismo de Estado. Aquí se inscriben dos autores de nuestro corpus de estudio, como son Julián López y Pola Oloixarac.

por más que fantasee con clavarle la aguja en el cuello a Astiz.[12] Sin embargo, más adelante cambiará el tejido por la escritura. Así, a la próxima audiencia irá con la intención de narrar: "Esta vez llevo cuaderno, no tejido" (p. 84). Lo logra, pero otra vez hay tensión con el registro. Por eso escribe sobre las aventuras en el "Reino del Testimonio tal como yo puedo escribirlas. Más no puedo porque se me entumece la pluma y desbarranco hacia el paper o la prensa del ghetto" (p. 88). El fusil que tensionaba a la pluma para la generación paterna, en los 90 fue reemplazado por la solicitada de Madres y Abuelas, y hoy es reemplazado por el paper académico, señal del boom de la memoria[13].

A veces, sin embargo, volverá al tejido, como cuando declara una compañera de su madre: "Nada de llevar cuaderno. Volví al tejido. La declaración se me pasó volando. Terminé un almohadón y empecé otro. Adri es inteligente y mordaz. Nos deseó Shaná Tová a todos. Me reí mucho con eso. Y no vio a Paty en la Esma, eso contribuye al buen humor" (p. 160). Así como vimos que el deber testimonial se impone y las bellas palabras literarias pierden su peso cuando de narrar a la mujer que ha sido cómplice del secuestro de su hermano, la práctica escrituraria pierde su capacidad terapéutica frente al acto silencioso del tejido.

Como no siempre es fácil escribir sobre el trauma, esa dificultad anudada a la necesidad de escribir se manifiesta hasta en los sueños. Eso sucede cuando quiere pedir gotas para nebulizarse: "Quiero escribir en una hoja de diario el nombre del producto y no puedo. En lugar de PROETZ TOTAL escribo cosas como PROTETOETZAL, PROTESTZALT, PRETETZORAL. No entiendo qué me pasa y me enojo mucho" (p. 118). Lo mismo ocurre cuando uno de sus compañeros, también hijo de desaparecidos, tras la realización de un collage homenaje, escribe palabras que a cualquier persona le serían inofensivas, pero que para las víctimas del terrorismo estatal significan algo más: "Después encara una lista de palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique… Hace un año hice una lista similar. Quería escribir sobre el temita, y empecé por una lista de palabras que me autocensuraba, palabras de ***, del ghetto, de Site. Fue lo único que pude escribir esa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando" (p. 125). Estamos ante una generación que está escribiendo su historia para que se vuelva social, que está narrando las consecuencias del pasado

12 Alfredo Astiz, integrante de la Armada y del grupo de tareas de la ESMA, se infiltró en organizaciones de derechos humanos y cometió crímenes de lesa humanidad. Fue condenado a cadena perpetua.
13 En una interesante invitación a la reflexión, Schindel (2011) habla de los riesgos que enfrenta la memoria ante su sobre-tratamiento académico.

pero sin descuidar que los protagonistas son ellos, no sus padres. Y además, rasgo que abona a nuestra hipótesis, es la necesidad permanente de escribir todo, lo cotidiano, como cuidar un jardín, y lo traumático, como las palabras más difíciles que acabamos de mencionar.

Más allá de esos momentos en que las palabras no alcanzan, la escritura en sí misma es una de las claves para comprender la dimensión política de la novela. Tanto es así que cuando tiene que participar de un "evento académico" en el que hablará de la memoria, lo primero y único que acude en su mente es una imagen, clave para nuestra hipótesis: "una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar" (p.77). También dirá que su primera novela es el "Diario de una Princesa Montonera, mi casa de palabras, 110% Verdad" (p. 187). Observamos en esta analogía de la casa hecha de palabras una semejanza con la mirada teórica que ha desarrollado el sociólogo argentino Gabriel Gatti, quien ha afirmado que, pese a entrar en la categoría de *catástrofe*, el vacío de la desaparición forzada puede ser habitado y narrado. De hecho, la princesa nombra al autor explícitamente, debido a su capacidad de escribir, pues además de ser sociólogo Gatti es víctima del terrorismo. Para la narradora, su figura representa que "se puede escribir con un pie en la ciencia y otro en la biografía, no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir Algo, incidir, más, cambiarle la vida al lector" (p. 163). Nuevamente: la búsqueda en el trasfondo de la novela es por lograr la escritura, principalmente la que construye la (buena) ficción.

Por eso cuando se acerca al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y se encuentra con "M.", uno de los integrantes y "amor platónico, el de todas", piensa en escribir una novela: "Sería un gran protagonista para mi próxima novela sobre el temita, un policial negro" (p. 161).

Algunas reflexiones finales

Aunque estamos de acuerdo en que la literatura es una práctica social, "persiste sin embargo la cuestión de por qué un escritor elige precisamente *este* discurso, por qué sitúa su trabajo sobre la lengua en *este* registro y no en otro" (Altamirano y Sarlo, 2001: 59) ¿Por qué escribe Mariana Eva Perez? ¿Por qué escribe ficción la segunda generación de postdictadura, última generación víctima directa del terrorismo de Estado? ¿Porque son hijos y las ausencias de sus padres pueden ser (un

poco) colmadas con la ficción? 'Porque sí' sería una respuesta válida. Como dice Carlos Gamerro (2010), ellos no han vuelto mudos del campo de batalla, nacieron directamente en él.

Sin embargo, creemos que escriben porque en ocasiones la escritura juega y expone su dimensión política, la que reivindica el conflicto, la incorrección política, el humor donde se supone que no puede haber humor. Sabemos que la ficción es política en principio porque permite imaginar otros mundos en donde el sentido común entra en crisis. Como sostuvimos en nuestra tesis de grado, la escritura "alberga en sí misma lo político, puesto que no puede separarse de su contexto histórico, de sus huellas de producción, de una cierta idea de poder, de una concepción del sujeto y de los imaginarios sociales" (Casali, 2016: 46). La potencia que existe en la práctica de escritura de ficción hará que la princesa pueda imaginar y narrar el encuentro con sus padres y, al menos por un momento, sentir que ellos vuelven y están el día de su boda. Porque a diferencia de la vida, la escritura cuenta con una ventaja: "en la escritura se pueden hacer borradores" (Piglia, 2014: 104).

Diario… es un ejercicio de memoria, enmarcado en un contexto de producción como el kirchnerista, excepcional en cuanto a la promoción de políticas públicas en torno a los derechos humanos. Si bien el resto de las prácticas sociales son "ajenas al sistema literario", sabemos que "lo rodean, lo limitan, incluso lo asedian, disputándole tal o cual forma de discurso" (Altamirano y Sarlo; 2001: 34-35), justamente porque algunas obras sólo son posibles en situaciones sociales determinadas. De lo contrario, ¿cómo enunciar siquiera un concurso de "remeras mojadas por juicio y castigo" en 1995, cuando los genocidas estaban impunes e H.I.J.O.S. recién estaba naciendo?

Sin embargo, hemos comprobado que la politicidad no se agota allí, en la correspondencia y simultaneidad temporal que ha existido entre el discurso ficcional y el de la política[14]. Existe, más allá del contenido explícitamente político (la imagen de la princesa esperanzada con Néstor Kirchner, los reproches, la descripción de las organizaciones de derechos humanos, el universo académico, el humor incorrecto), un gesto que permite entender la potencialidad de la escritura de ficción en sí misma, parte de una dimensión política más amplia. No se trata sólo de la posibilidad de escribir un diario de ficción en tiempos en que ya no son necesarios los escraches (porque los genocidas están siendo enjuiciados), sino que el mismo contexto ha habilitado un clima de época en

14 Altamirano y Sarlo (2001) aseguran que por más que lo que predomina en un objeto literario es la función estética, hay otros hechos sociales simbólicos que "tienen también la posibilidad de incorporar la función estética" (2001: 36). Siguiendo esta premisa podemos pensar en que durante el período kirchnerista -en el cual se "refractan" las obras literarias como *Diario*…- también predominó la función estética, mediante la apelación a una memoria estetizada de la juventud militante setentista, por ejemplo.

que se debate lo acontecido en el pasado reciente y también donde se promueve la producción cultural.

Sabemos que se trata de una relación dialéctica, mutuamente influyente: el contexto condiciona a la literatura y ella a su vez organiza nuestra experiencia. Estamos ante una escritura política, más allá del rasgo más explícito que es el de la memoria: no sólo por abordar la militancia setentista desde todos los registros posibles, incluida la ficción; no sólo porque se han corrido los límites acerca de lo decible sobre temas sensibles, como el terrorismo de Estado; no sólo porque aparecen actores evidentemente políticos, como el poder ejecutivo, las universidades, los organismos de derechos humanos.

"Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia." (Todorov, 1971: 63). La politicidad radica en la reflexión escrituraria en sí misma, donde esta práctica comunicacional aparece como forma de reflexión sobre la vida pero también como ejercicio performativo, donde la escritura se piensa a sí misma mientras es escrita y, en ese mismo movimiento, habilita la posibilidad de imaginar otros mundos (donde los padres desaparecidos vuelven, donde la princesa deja la prosa institucional y deviene escritora), de materializarlos, y de modificar, al menos un poco, éste mundo, el nuestro.

Referencias bibliográficas

Abal Medina, Paula (2014). *Ser sólo un número más. Trabajadores jóvenes, grandes empresas y activismos sindicales en la Argentina actual*. Bs.As.: Editorial Biblos.

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Alemán, J. (2016). *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980). *Conceptos de sociología literaria.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----------(2001). *Literatura/Sociedad.* Buenos Aires: Edicial S.A. Edición digital.

Amossy, R. (2005). De lápport dúne distinction:dialogisme vs polyphonie dans líanalyse argumentative. En Bres, J. (dir). *Actes du Colloque de Cerisy: Dialogisme et polyphonie*. Approches linguistiques.Bruselas.

Arditi, B. (1995). Rastreando lo político. *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época). Núm. 87. Enero-Marzo.

Arias, Marina (2016) *Significatividad: trama comunicacional en ficción escrita.* Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56324

Azpiazu, D. y Schorr, M. (2010), *Hecho en Argentina. Industria y Economía*, 1976-2007, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Battistini, O. y Dinerstein, A.C. (1995), "Desocupados, precarizados y estables: alienación y subjetividad del trabajo" en *Realidad Económica*, Núm. 134, 21-40.

Benjamin, W. (2015) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Bs.As. Ediciones Godot Argentina.

Bonofiglio, N. y Fernández, A.L. (2003), "Sí, señor. Precarización y flexibilización laboral en la década del noventa", ponencia presentada en 6to Congreso Nacional de Estudios del Trabajo, Buenos Aires.

Borón, A. (2005), "Raíces de la resistencia al neoliberalismo". En: http://alainet.org/active/7447&lang=es. Consultada el 5/04/2013.

Candia, José Miguel (1996) "Empleo precario y conflicto social. ¿Nuevas formas de

organización popular?", en Nueva Sociedad N° 142, Caracas, marzo.

Casali, Silvana. (2016), Ana escribe la novela de Renzo.Decisiones teórico metodológicas tomadas en el proceso de producción comunicacional. (FPyCS. UNLP) Disponible en:http://hdl.handle.net/10915/56381

----------Escribir en blog o cómo quitar solemnidad a la literatura. El caso de *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*. II Jornadas de Comunicación Digital. Una mirada cultural sobre las nuevas narrativas. Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP).

Díaz, M. (2011). Literatura y posmemoria: "Otras Fotos de mamá" de Félix Bruzzone. *La Letra Inversa,* 3, 1-9.

Fernández, María del Rosario (2014), La metarreflexión como estrategia discursiva: "Diario de una princesa montonera" The metalanguaje as discursive strategy: "Diary of a princess montonera" Páginas 053 a 068 en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 18, enero a diciembre de 2014 ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

Gamerro, Carlos (2010), Tierra de la memoria. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html

Giordano, Alberto (2008), *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.

Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today,* 29, (1), 103–128.

Kesselman, Victoria (2013), "Diario de una princesa montonera, de Mariana Eva Pérez", Otra Parte Semanal [en línea]. Puesto en línea el 11 de abril de 2013. http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/diario-de-una-princesa-montonera/

Kohan, Martín (2014), Pero bailamos. *Revista Katatay*. Año IX, número 11/12, septiembre de 2014.

Logie, I. (2015). Más allá del "paradigma de la memoria": la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento*. Revista de Estudios Hispánicos III, (1), 75-89.

Montero, A.S. (2013).Memoria discursiva e identidades políticas. Huellas y relatos del pasado reciente en el discurso político contemporáneo. En *Seminario de Extensión Problemas de investigación interdisciplinaria II: violencias y memorias del pasado reciente*. Mar del Plata: UNMdP

Chantal Mouffe (2007), *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Natanson, José (2012), *¿Por qué los jóvenes están volviendo a la política?* Buenos Aires, Debate.

Orloff, C. (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Perez, Mariana Eva (2012), *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires : Capital Intelectual.

Piglia, Ricardo (2014). *Crítica y ficción.* Buenos Aires: Debolsillo.

Ragazzi, B. (2016). Limpiar de basura la memoria: estrategias autofictivas y la imposibilidad de recordar en Félix Bruzzone. En *Coloquio internacional de literatura y vida*. Rosario: UNR.

Rofman, A. (2010). Los dos modelos económicos en discusión. *Cuestiones de Sociología*, 5-6,254-260

Rike Bolte (2018), "Glifos y superficies para una escritura de la ausencia" en Mandolessi; Blejmar y Pérez (comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

Sánchez, M. (2015). Del 76. España y posmemoria transatlántica en dos cuentos de Félix Bruzzone y en Diario de una Princesa Montonera de Mariana Eva Pérez. En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: UNLP

Schindel, Estela (2011), ¿Hay una "moda" académica de la memoria? Problemas y desafíos en torno al campo. Aletheia, volumen 2, numero 3, noviembre 2011. ISSN 1853-3701.

Svampa, M. (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político.* Bs.As: Siglo Veintiuno Editores,

Todorov, Tzvetan (1971). *Poétique de La Prose*, Paris : Seuis

Vasilachis de Gialdino, I. (1992). El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos. En Forni, F., Gallart, M.A. Vasilachis de Gialdino, I. *Métodos Cualitativos II. La práctica de la investigación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Volóshinov, Valentín (2009) *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
Zylberman, L. (2017). Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo. *Archivos de la Filmoteca*; 107- 122.

Juego de Memoria
Relaciones entre memoria, identidad y fotografía

Ana Helena Abreu
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
Área Transdepartamental de Crítica de Artes
Contacto: annahelenaabreu@gmail.com

Resumen: La contemporaneidad vio surgir un especial interés por las prácticas artísticas memorialistas[1], lo que, se puede argumentar, resulta de una reacción al proceso de globalización y a las tecnologías de comunicación en masa, especialmente la Internet, que desafían nuestra noción de espacio y tiempo[2].

En ese sentido la fotografía ocupa un rol cada vez más relevante por su fuerza testimonial. Sin embargo, también es solamente un recorte de lo 'real', nunca completamente libre de manipulación, por lo que puede actuar para fabricar memorias.

Justamente es en ese lugar de tensión es donde ubico mi investigación sobre las relaciones entre fotografía, memoria, olvido y formación de la identidad teniendo en cuenta las siguientes inquietudes: ¿Hasta qué punto la fotografía sirve como soporte confiable para acceder a un recuerdo?, ¿Si la fotografía actúa como mecanismo de invención de la memoria, inventaría también identidades?, ¿En este caso, seríamos capaces de identificar los límites de estas dos situaciones?

Palabras-clave: identidad; memoria; reconstrucción; invención; fotografía.

Introducción

No son pocos los que escriben sobre el fenómeno del interés artístico por el tema de la memoria, incluso caracterizándolo como un importante marco de la producción contemporánea desde los años

1HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. P. 114
2HARVEY, D., 1989, p. 240 apud HALL, Stuart., A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

1990[3], otros observan este movimiento ya desde los años 1970 e identifican la fotografía como el soporte más comúnmente utilizado en las practicas memorialistas en las artes visuales[4],localizándolo en cuanto problemática como resultado de una reacción al proceso de globalización y a las tecnologías de comunicación en masa, especialmente la Internet, que desafían nuestra noción de espacio y tiempo por la instantaneidad de las comunicaciones, del acceso a informaciones, a veces archivadas del otro lado del globo, y de la ampliación de la movilidad de personas, bienes e ideas[5].

Esto porque, cuando uno se confronta con lo que puede ser percibido como una amenaza a la identidad de una cultura o a la identidad personal, en la que vamos enfocar en el presente trabajo, es natural buscar en lo que es familiar, tradicional y parte de la estructura social aquella seguridad socavada por esos factores, o sea, nada más tranquilizador que volverse hacia el pasado, reconsiderando las fundaciones de la identidad de cada uno.

En ese sentido las artes visuales en general, y la fotografía en particular, ocupan un rol cada vez más relevante en la formación de una 'conciencia histórica' pues el vídeo, el cinema y la fotografía (todos disponibles en tiempo real por la Internet) vienen siendo utilizados como instrumentos, sociales pero también personales, para la formación de la imagen del pasado.

Sin embargo, si por un lado la imagen fotográfica tiene una fuerza muy grande como fuente válida para la reconstrucción de la memoria, tanto que es considerada un repositorio confiable y muy utilizada como documento con fuerza de testimonio,también es solamente un recorte de lo real que nunca está completamente libre de manipulación, por lo que no es imposible vislumbrar su capacidadpara fabricar memorias.

Es justamente en ese lugar de tensión donde se van formando identidades individuales y es también ahí que se ubica la presente investigación, que parte de un trabajo personal y especialmente desarrollado con el objetivo deinquirir las relaciones entre la fotografía,la memoria, el olvido y la formación de la identidad, obra conformada como un juego de memoria, un panel de fotografías doble faz: de un lado, una fotografía típica de los documentos de identidad, del otro un collage digital de fotografías de familia, manipuladas digitalmente o no, al lado de fotografías emprestadas

3CANTON, Katia. Tempo e memória. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2009. p. 21.
4HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. P. 114
5HARVEY, D., 1989, p. 240 apud HALL, Stuart., A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

de la internet o de los acervos familiares de amigos para preguntar¿Hasta qué punto la fotografía sirve como soporte confiable para acceder a un recuerdo?, ¿Si la fotografía actúa como mecanismo de invención de la memoria, inventaría también identidades?, ¿En este caso, seríamos capaces de identificar los límites de estas dos situaciones, o sea, distinguir, entre todos estos registros fotográficos, cuales son verdaderamente míos, formadores de mí historia y mi identidad, y cuáles son los ajenos?

Como suele pasar en las investigaciones artísticas, no hay una respuesta clara al final del camino, sino que más posibilidades de preguntas, investigaciones, inspiración para seguir produciendo.

Conceptos importantes para la investigación

Identidad: algunas nociones

Identidad no es uno de estos conceptos estabilizados, al contrario, es todavía un tema en desarrollo por las ciencias sociales sobre el que no se debe plantear conclusiones 'incontestables' pues sigue siendo un campo de amplias disputas Stuart Hall (2005, p. 08), aun así, es posible delinear algunas percepciones de distintos autores sobre el tema.

Kátia Maheirie (2002, p. 18) arguye que el concepto tradicional de identidad, el cual le trata como una reunión de semejanzas que tiende a la estabilidad, cedió lugar a otras perspectivas, que la encaran como un *"devenir siempre inacabado"*, fruto de la tensión entre igualdad y diferencia que el sujetoexperiencia en el convivio social que lo expone a distintos grupos al lo largo de su vida, de manera que esta identidad inestable y en constante construcción dice respeto a "un ser que, en el convivio con otros sujetos, construye la conciencia de la realidad física y social como también la conciencia de uno como sujeto, individualizándose en la medida en que se diferencia de otros sujetos."

La misma autora resalta que hay quienes entiendan que la identidad deriva de procesos de identificación, que no resbalan en una búsqueda por el igual, todo lo contrario: muchas veces revelan "el deseo de ser diferente (SAWAIA, 1999 apud MEHENIE, 2002)", pero que de todas formas "(...) identidad es una categoría política disciplinaria de las relaciones entre las personas,

grupo, o sociedad, usada para transformar al otro en extraño, igual, enemigo o exótico." (SAWAIA, 1996: 85 apud MEHENIE, 2002)

Se añade a eso los debates actuales de las teorías sociales con argumentos que dan cuenta que la identidad tradicional, la que siempre fue utilizada en la estabilización social, está en franco ocaso, ya no siendo posible hoy pensar la persona como un sujeto unificado, al contrario, la identidad posmoderna se hace ver como un caleidoscopio, fragmentada en múltiples identidades. (HALL, 2005, pp. 07-09)

Para comprender ese conflicto, es necesario acompañar al autor en las distinciones que hace entre tres nociones de identidad, las cuales se vienen sucediendo en la sociedad moderna, sobre la cual es posible decir que el rasgo fundamental que la caracteriza es la "(...) mutación constante, rápida y permanente." (HALL, 2005, p.14)

La era moderna hizo surgir una nueva forma de experiencia de la individualidad, que dio origen a una nueva concepción de identidad y le dio al sujeto el status de sujeto soberano, libre de la creencia de que su lugar en la sociedad se determinaba divinamente y que eso se superponía a la idea de persona soberana y los factores cruciales para esta emergencia fueron la Reforma y el Protestantismo, el Humanismo Renacentistay la Ilustración. (Hall, 2005, p. 26).

En el Siglo de las Luces, la noción de identidad era la de un sujeto centrado cuyo núcleo emergía con su nacimiento y, aunque se desarrollaba a lo largo de la vida, era siempre el mismo; la complejización de la sociedad moderna fue alejando la posibilidad de enredar los procesos de la vida a ese individuo soberano, una vez que las dinámicas fueron quedando cada vez más colectivas y sociales, así surgió la noción de sujeto sociológico, cuyo núcleo se formaba en las relaciones establecidas entre este sujeto y los mediadores (familia, religión, grupo social, etc) (HALL, 2005, pp. 11; 30); la modernidad tardía, identificada por Hall como el período pos 1960, desafía otra vez el conpecto de identidad, pues se depara con cambios estructurales que están descentrando al sujeto moderno,

> (...) fragmentando paisajes culturales de clase, género, sexualidad, etnia, raza y nacionalidad, que, en el pasado, nos habían proporcionado sólidas localizaciones como personas sociales. Estas transformaciones están también cambiando nuestras identidades personales, sacudiendo la

> idea que tenemos de nosotros propios como sujetos integrados. Esta pérdida de un "sentido de uno mismo" estable es por veces llamada de desplazamiento o descentración del sujeto.[6]*

Así pues, estaríamos todos en la contemporaneidad viviendo en un momento *pos* cualquier noción fija de identidaden otras palabras, un momento de crisis, de duda e incertidumbre en él que la investigación sobre la memoria, fundamento de la identidad, en los más variados campos del conocimiento humano, incluso el arte, parece tener sus raíces clavadas.

El rol de la memoria

El concepto es bastante intuitivo, pero definir lo que es memoria no es tarea fácil, suficiente para probarlo es una simple búsqueda de la palabra en la Internet, que resultará respuestas en los más distintos campos del conocimiento, desde la neurobiología a la educación, pasando por la psicología y la cultura, demostrando igualmente que el tema de la memoria no ha sido solo objeto de indagaciones en la contemporaneidad.[7]

No es importante para el presente trabajo detallar los mecanismos por los cuales se forma la memoria y posteriormente a ella se accede, ni la clasificación de los tipos de memoria si no resaltar la relevancia de la memoria para la formación de la identidad.

Sobre este punto es posible encontrar un razonable consenso en el sentido de que la historia de vida de alguien, sus experiencias conservadas y narradas son su identidad. En las palabras de Iván Izquierdo (2003, p. 40),

> Somos lo que recordamos literalmente. No podemos hacer lo que no sabemos cómo hacer, ni comunicar nada que desconocemos, es decir, nada que no esté en nuestra memoria. Yo soy quien soy, cada uno es quien es, porque todos nos acordamos de cosas que nos son propias y exclusivas, y no pertenecen a nadie más. Nuestras memorias hacen que cada ser humano o animal sea un ser único, un individuo.*

6Stuart Hall identifica "(...) cinco grandes avances en la teoría social y las humanidades que ocurren en el pensamiento, en el período de la modernidad tardía (la segunda mitad del siglo XX), (...) cuyo efecto más grande, se argumenta, fue el descentramiento del sujeto cartesiano". Para obtener más información véase Hall, 2005, p.34 y siguientes. *
7RAMOS, Tânia Regina Oliveira, disponível em http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/11.shtml. Consultado en 13 de abril del 2018.

Como ya dicho en la introducción, hace algunas décadas la memoria emergió en las sociedades occidentales como tema fundamental, quizás por miedo de verla desaparecer, y con ella la identidad, enmarañadas en los intercambios globales cada vez más intensos se esté creando una verdadera cultura de la memoria, *"(...) como si el objetivo fuera la recordación total"* (Huyssen, 2000, p. 15).

Y por que? Como señala Lovisolo (1989, pp. 16-18),

> La memoria histórica se nos presenta como ancla y plataforma. Como ancla, posibilita que, ante el torbellino del cambio y de la modernidad, no nos desvanezcamos en el aire. Como plataforma, nos permite lanzarnos hacia el futuro con los pies sólidamente plantados en el pasado creado, recreado o inventado como tradición. Esta, a su vez, toma el sentido de resistencia y transformación. (...)Así como la memoria colectiva está estrechamente ligada a la identidad del mismo género, la memoria individual se situaría como vector constitucional de la identidad del yo.*

Y ¿cómo mantener la memoria, recuperar datos, historias, momentos, sean de relevancia personal sean en nivel colectivo? Para a segunda tarea, está la Historia, sus estudiosos y científicos y el documento(POLLAK, 1992, p. 207), incluso la fotografía, que desde sus orígenes es utilizada como fuente histórica.

Considerando entonces la importancia del documento fotográfico para la reconstrucción de la Historia, forzoso es concluir que de igual forma en nivel individual la fotografía ejerce un rol fundamental, sobre todo considerando que, en muchos casos, fotografías son todo lo que resta de una historia.

El auxilio de la fotografía

Desde sus primordios, la fotografía no evolucionó sólo técnicamente, pero también, y quizás principalmente, conceptualmente, pasando de mera curiosidad al instrumento de reproducción de lo real para alcanzar, desde hace algún tiempo, el status de Arte, uniéndose a la escultura, pintura, música, etc., sin embargo, es ese primer uso que interesa al presente trabajo, o sea, su empleo como "reflejo y documento de lo real".

Boris Kossoy (2002, p.19) pondera que

> Desde su surgimiento y a lo largo de su trayectoria, hasta nuestros días, la fotografía ha sido aceptada y utilizada como prueba definitiva, "testimonio de la verdad" del hecho o de los hechos. Gracias a su naturaleza fisicoquímica - y hoy electrónica- de registrar aspectos (seleccionados) de lo real, tal como estos de hecho se parecen, la fotografía ha ganado un alto nivel de credibilidad.*

Es en ese sentido que la fotografía puede auxiliar a la reconstrucción de la historia (memoria), pero también a su creación o invención, pues en toda imagen fotografiada lo que se ve -independientemente del tema retratado- es un recorte del tiempo y del espacio (vida) paralizados para siempre, fragmentos pasados preservados en la forma retratada.

Y el propio Kossoy (2002, pp. 20 - 23) destaca que

> Investigadores dedicados a los más diferentes géneros de historia, a pesar de reconocer últimamente en la iconografía una posibilidad interesante para la reconstitución histórica, a veces se equivocan en el empleo de las imágenes fotográficas en sus investigaciones.
> (…)
> Las imágenes fotográficas, sin embargo, no se agotan en sí mismas, por el contrario, ellas son sólo el punto de partida, la pista para intentar desentrañar el pasado. Ellas nos muestran un fragmento seleccionado de la apariencia de las cosas, de las personas, de los hechos, tal como fueron (estética / ideológicamente) congelados en un momento dado de su existencia / ocurrencia.
> (…)
> No es raro que nos enfrentemos con imágenes que la historia oficial, la prensa o grupos interesados se encargaron de atribuir un determinado significado con el propósito de crear realidades y verdades.*

Es evidente entonces que la fotografía no es tan exenta e inocente como se puede creer, lo que será tratado más adelante. De todas formas, es ampliamente aceptado que la fotografía es un documento válido para la reconstitución histórica, fuente y repositorio confiable para la visita a pasado y a la memoria.

Sontag (2004, pp. 13 y 16) afirma:

> El inventario comenzó en 1839, y desde entonces prácticamente todo fue fotografiado (...) Por fin, el resultado más extraordinario de la actividad fotográfica es darnos la sensación de que podemos retener el mundo entero en nuestra cabeza - como una antología de las imágenes.
> (…)
> Las fotos proporcionan un testimonio. Algo de que oímos hablar, pero de que dudamos, parece comprobado cuando nos muestran una foto. (...) Una foto equivale a una prueba incontestable

> de que determinada cosa sucedió (...) una foto - cualquier foto - parece tener una relación más inocente, y por lo tanto más exacta, con la realidad visible que otros objetos miméticos.*

Por lo tanto, la fotografía dio a la humanidad un instrumento ligero, barato, fácilmente reproducible que tiene la capacidad de contener el mundo (y el tiempo) y que puede, en cualquier ocasión, traer de vuelta un momento ya ido, basta que se mire su imagen y que se embarque en el recuerdo.

Este papel es más relevante cuando tomamos como ejemplo las fotos hechas por aficionados, personas comunes, que no practican la fotografía como arte, pero

> (...) sobre todo como un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.
> (…)
> Por medio de fotos, cada familia construye una crónica visual de sí misma - un conjunto portátil de imágenes que da testimonio de su cohesión. Poco importan las actividades fotografiadas, siempre y cuando las fotos sean tomadas y estimadas.
> (...) las fotos dan a las personas la posesión imaginaria de un pasado irreal (...). (SONTAG, 2004, pp. 18 - 19)*

A pesar de todo esto, la imagen fotográfica viene siempre cargada, impregnada, como mínimo, de las intenciones de su autor, el fotógrafo, único ser que puede efectivamente dar testimonio de lo que quedó escondido, velado por la imagen, apenas él sabe efectivamente qué elementos fueron retirados de la imagen, con qué intención, lo que había alrededor (extra cuadro), cuál su objetivo al hacer esa imagen de esa manera.

Por otro lado, las intervenciones realizadas después de la captura de la imagen también le añaden nuevas capas de significado, y esas intervenciones no son privilegio de la fotografía digital contemporánea, incluso en los laboratorios de revelación de las películas analógicas era posible manipular, con alto grado de sofisticación, la imagen. (KOSSOY, 2002, p. 30)

Como se sabe, la fotografía, aunque tomada en su función 'meramente' documental, no es nada más que una representación a partir del real, fruto del proceso de creación del fotógrafo, compuesto de innumerables elecciones hechas por el fotógrafo con base en su propio repertorio interno y considerando las especificidades del caso, si es un trabajo por encargo, una fotografía de familia, un trabajo de cuño artístico, etc.

Es difícil negar que este proceso hace que la imagen, por más que pueda ser considerada como proveedora de pruebas, evidencias y testimonio sobre la realidad, padezca siempre de una

ambigüedad, tenga siempre un hiato, nacido de la concatenación de las varias elecciones hechas por el fotógrafo para la producción de esa imagen, dentro del cual otros contenidos y significados pueden ser insertados posteriormente, alterando así la propia imagen, construyendo otra realidad.

De hecho, Kossoy (2002) enseña que toda fotografía tiene dos realidades, la primera realidad, que es la del asunto en su tiempo, está en el pasado, pertenece y existe ahí, en el tiempo que quedó, en el momento del registro de la imagen, que es donde también se puede encontrar la intangible e inaccesible realidad interior de la imagen, y la segunda realidad, que es la realidad de la representación del asunto insertada en los límites de la imagen fotográfica, del documento fotográfico y es ahí donde se tiene la realidad externa de la fotografía, su cara aparente, la representación de aquel recorte de pasado, *"(...) naturaleza común a todas las imágenes fotográficas y que se constituye en su segunda realidad."* (KOSSOY, 2002, págs. 36 - 38)*

En esta segunda realidad, la participación del receptor agregando nuevos significados a una imagen es fundamental para la vida de la fotografía. Es lo que el autor llama de proceso de construcción de la interpretación y que sumado al proceso de construcción de la representación (o, proceso de creación, ya visto) resultan en un proceso de construcción de realidades. (KOSSOY, 2002, págs. 36 - 38)

Lógicamente, la única fuente capaz de desentrañar todos los misterios de una imagen es su autor, pero siendo obvio que no se va siempre a la fuente (el fotógrafo) cuando se mira una fotografía, tanto el espectador como 'grupos interesados', atribuyen otros significados a una imagen, generando así, sea por la mera apreciación estética de una obra de arte, sea por la mirada afectiva de un álbum de familia, sea con el propósito de forjar la 'historia oficial', una memoria nueva, inventada, diversa del hecho representado por la fotografía.

Referencias artísticas relevantes

Es voz corriente que también en las artes todo ya fue hecho y sin embargo los artistas continuamos escribiendo, pintando, dibujando y fotografiando apoyándonos en los que antes y hoy nos abrieron el camino.

Estos antecedentes se conocen como las filiaciones e inscripciones artísticas que dialogan con una obra. El primer concepto acentúa los vínculos de una obra con el hacer artístico y cultural que le precede en el tiempo y enmarca sus antecedentes históricos, sus raíces artísticas. A su vez la segunda noción habla de las redes de sentido que se pueden tejer entre una obra y su contexto actual, permitiendo una ampliación de sus lecturas a partir del diálogo con las prácticas artísticas contemporáneas.

Esta sección se dedica a presentar los artistas, de antes y de hoy, cuyos trayectos sirvieron de inspiración y espejo para la producción de la obra que corporifica esta investigación teórica.

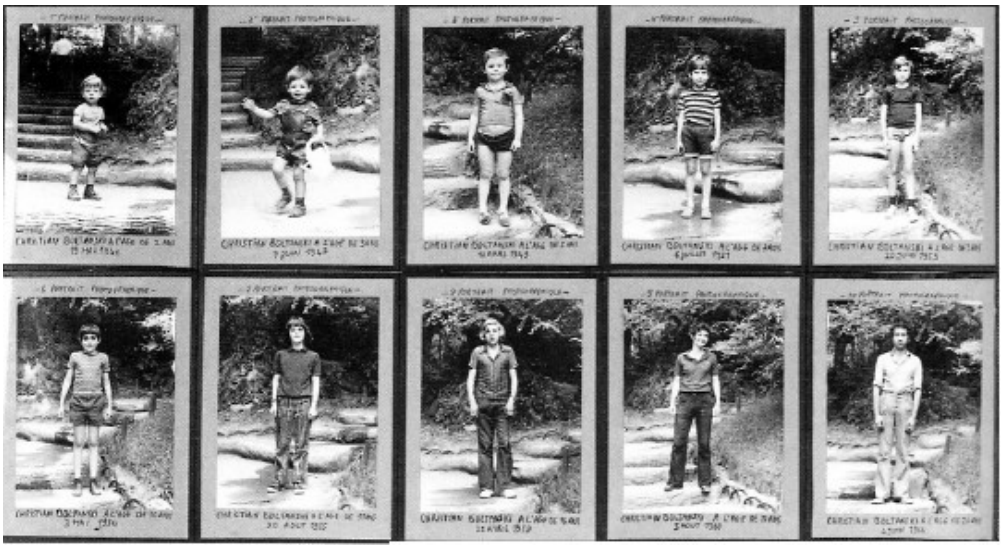
Christian Boltanski

Nasció en 1944 en una París recién liberada de la dominación nazi y en una familia de clase media: su madre era escritora (y católica) y su padre, médico (judío convertido al catolicismo).

Desde muy temprano en su obra aparece una conciencia sobre la fragilidad de la memoria y se hacen presentes cuestionamientos sobre la muerte, la vida, la ausencia, las desapariciones utiliza numerosos recursos artísticos (películas, escenografías e instalaciones) para abrir y manejar las cuestiones que orbitan estos temas.

Sin embargo, es necesario apuntar que la obsesión del artista por la memoria no resulta en un trabajo que refleja solamente “un pasado verdadero”, todo lo contrario. Boltanski miente, fabrica documentos, engaña el espectador, crea relatos falsos, inventa momentos, confecciona memorias.

Un ejemplo es su obra *10 photographicportraits of Christian Boltanski* 1946-1964 (1972).



10 photographic portraits of Christian Boltanski 1946-1964 (1972).

Las imágenes son, supuestamente, retratos del artista en diferentes momentos de su vida, desde los 2 años hasta los 20 años de edad y se puede notar que cada retrato trae una leyenda informando la fecha exacta de la toma fotográfica además todas las tomas fueron hechas desde un ángulo semejante y con el modelo en una posición igualmente parecida. Todo un trabajo destinado a conferir al registro un aura de autenticidad casi científica.

Sin embargo, ningún de los retratos, con excepción del último, es efectivamente del artista y aún este registro trae un dato falso pues Boltanski tenía 27 años entonces y no los 20 señalados en la foto.[8]

En realidad, esa es una de las practicas que caracterizan el artista, es decir, su obra y su trabajo es visiblemente autobiográfico y está repleto de auto representaciones aún que muchas traigan elementos falseados o distorsionados, "de esta manera cuestiona sobre la (im)posibilidad de recontar la historia individual de alguien y explora las fronteras borroneadas entre la historia personal y colectiva."[9]*

Thomas Ruff

8RUCHEL-STOCKMANS, Katarzyna. Impossible self-representation. Artigo publicado enla revista onlineImage&Narrative, disponibleen http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia_ruchel.htm Visitada enEnero de 2016
9RUCHEL-STOCKMANS, op. cit.

Discípulo de Hila e BerndBecher, este fotógrafo alemán se interesa por distintos temas, de los retratos a la fotografía de arquitectura, de la película al 3D, pero subyace en su obra siempre un cuestionamiento sobre la naturaleza de la fotografía, especialmente su reivindicación como'testigo de la verdad', pues para él desde la técnica fotográfica hasta la imagen final, la fotografía simplemente reproduce "(…) la autenticidad de una realidad previamente preparada y manipulada".*[10]

Su serie *Blue Eyes* (1991), derivada de su obra más famosa (*Portraits*) es la que más de cerca dialoga con la presente investigación exactamente por destacar esa característica de la fotografía: su apertura a la manipulación sin perder el aura que nos lleva a creer, sin cuestionar, que lo que miramos es una representación fiel de la realidad.

Para este trabajo Ruff seleccionó doce imágenes de su serie Portraits y en ellas introdujo un elemento común: el color azul de los ojos creando individuos alternativos, identidades ficticias y abriendo paso a que nos preguntemos si tan solamente la imagen es manipulada o si, y más importante, son documentos hábiles a maniobrar la realidad, a crear determinados ambientes sociales, a formar el pensamiento y la mirada.[11]

Blue Eyes (1991).

Estos los mismos cuestionamientos están presentes en esta pesquisa, la cual, igualmente se utiliza de la manipulación de los registros fotográficos para indagar si la fotografía es un repositorio confiable de recuerdos, si la fotografía simplemente los guarda a estos recuerdos o si es capaz de crear relatos alternativos "a la realidad" de los hechos pasados, en qué medida nuestra memoria es

10Photo Booth Art The Aesthetics behind the Curtain: From the Surrealists to Rainer and Warhol. Press release visitado enEnero de 2016 disponibleen https://www.kunsthauswien.com/images/stories/Presse/2012/Photo_Booth_Art_at_KUNST_HAUS_WIEN.pdf.
11Guasch, Anna Maria. LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y DE RECORDAR. Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol.
5, 2007. Pag. 182. Visitado enEnero de 2016 en http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/los-lugares-de-la-memoria-el-arte-de-archivar-y-recordar/

manipulada por las imágenes que atesoramos y qué tipo de impacto todo ello tiene sobre nuestra identidad.

Oscar Muñoz

Este artista colombiano formado en la escuela de Bellas Artes de Cali en la década de los 1970 recurre con total libertad a diversas técnicas de manejo de la imagen presentando una obra que transita sin esfuerzo, esfumando las fronteras, entre la fotografía, el grabado, el dibujo, la instalación, el video y la escultura para hablar de la memoria y del olvido.

Protografías fue el titulo dado a la muestra retrospectiva de la obra de Muñoz (recibida en 2012 en el Malba) y remite al momento inmediatamente anterior o posterior al del click, es decir, de la toma efectiva de la fotografía con la fijación de la imagen sobre el elemento sensible, sea la película de la cámara analógica o sea el sensor de la cámara digital, ese momento en el que la imagen sigue siendo flujo temporal e inestable, como se puede ver en su trabajo llamado Narciso.[12]

Narciso, 2001-2002[13]

12Su primera obra en video fue Narciso (2001-2002), en la que escenificaba dramáticamente el proceso planteado en los Narcisos de los años noventa —cuya evaporación era imperceptible al ojo humano— al hacer desaparecer el agua en unos pocos minutos. Al igual que en dicha obra, un autorretrato flota en la superficie del agua, pero el círculo del fondo y el sonido del agua corriente señalan que se trata de un lavamanos y anticipan para el espectador lo que será el destino de la imagen. En realidad se trata de dos imágenes: la del sujeto y la de su sombra, que se forma en el fondo blanco del contenedor de porcelana. El sonido narra el proceso en el que las imágenes se acercan poco a poco, como sugiriendo que la vida es una búsqueda constante de auto-entendimiento. Al final, cuando las dos imágenes están por coincidir, ya es demasiado tarde: se funden en una sola mancha que, desfigurada, desaparece por el sumidero. Visitado en Enero de 2016 disponibleen http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html

13Link, no oficial, para el vídeo de la obra: https://www.youtube.com/watch?v=Lp8ZNG7MQ3A

El artista se dedica intensamente a una investigación sobre distintos materiales y soportes persiguiendo la intención de manifestar esa inestabilidad da la imagen, esa imposibilidad de detener el flujo del tiempo, la fragilidad de los recuerdos y la fuerza del olvido.

Muñoz cuenta en entrevista que su trabajo dialoga con la vida cotidiana y con la idea del pasado y que es en el punto exacto entre la memoria y el olvido, en la crisis instalada entre estos extremos en el mundo contemporáneo, en el que es imposible recordar pues la sucesión de eventos semejantes, aún que distintos, borronea estos mismos eventos (los de hoy apagan lo de ayer y los de mañana disiparán los de hoy) que encuentra el material para sus obras.[14]

El trabajo artístico de Muñoz camina por ese hilo entre la memoria y el olvido cuestionando el papel y la validez de la imagen para la formación y recuperación de la memoria como también la angustia delante de la intuición de que recordar, en verdad, resulta algo imposible.

RosangelaRennó

Ana Maria Guash apunta que Rennó, como otros artistas contemporáneos, estructura su trabajo en torno de un gran archivo[15], imágenes y textos de los que ella se apropia para entonces re significar, hablando de las grietas de la memoria por en donde penetra el olvido.

Esta ambivalencia de la imagen fotográfica - para ocultar lo que parece mostrar y al mismo tiempo traer oblicuamente a la memoria lo que no muestran– es lo que más intriga e inspira la artista en la construcción de su obra.*[16]

14Entrevista disponibleenhttps://youtu.be/kKjW_zFNHZA (link visitado enEnerodel 2016).

15Son artistas que frente a losprocesos de abstracción, tautología y representación ilusionista que recorrenbuena parte del arte actualrecuperanel concepto de memoria e incluso del «arte de la memoria» (...). Esta recuperación de la memoria («recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define enel presente») rehabilitalos necessários diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más alládel triple interés (interís por elyo, por larealidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo XX tanto enlasvanguardias como enlasneovanguardias. In GUASCH, Ana María, "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" enMatèria. Revista d'art N° 5, Pág. 157-158. En: https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454

16 ANJOS, Moacir dos. mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda. In Rosângela Rennó, folder de exposición, Recife, MAMAM, 2006. Consultado en Enero de 2016 y disponibleen http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt

Imagens de Sobrevivência. 2015

Imagens de Sobrevivência resulta de la adquisición de varias colecciones de diapositivas en mercados de pulgas y ferias de artículos de segunda mano en múltiples países y, también en esta instalación se puede notar una relación estrecha con el olvido, más que con la memoria. Toda la atmósfera de la instalación[17] huele a apagamientos de recuerdos: el ambiente oscuro, las imágenes poco nítidas, que a cada ciclo desaparecen un poco más, hasta que la propia luz del aparato borra definitivamente la imagen de su soporte (la diapositiva).

De otro lado, estas diapositivas son residuos infieles e incompletos de lo que el coleccionista de imágenes ha seleccionado para volver a presentar su visión del mundo, retratando la infidelidad de los registros fotográficos, explorando una cierta sensación de pérdida de identidad y cuestionando que es, exactamente, lo que la mirada alcanza: si una historia real o si se trata de una ofuscación ilusoria generada por una falsa sensación de verdad proyectada por la fotografía.

Blade Runner

17 Para fotografías de la obra, aceder a http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/62/1

En 1982 Ridley Scott dirigió esta película de ciencia ficción que habla de la compleja relación entre humanos y replicantes (androides con apariencia humana e inteligencia artificial). En muy breve resumen, un grupo de replicantes huyen de la colonia donde viven como esclavos hacia la Tierra con el objetivo de eliminar de su programación una medida de seguridad: la limitación de su vida útil a cuatro años para evitar una acumulación de experiencias entendidas como peligrosas desde el punto de vista humano y un policía es designado como responsable por encontrarlos y eliminarlos.

Todo un guion clásico de películas de acción; mientas tanto *Blade Runner* adentra cuestiones profundas sobre realidad e identidad y despliega el diálogo para tocar el tema del papel de la fotografía en la formación de la memoria y, consecuentemente, de la identidad.

En determinado momento, al principio de la película, el creador de los replicantes indica que en un experimento implantó memorias en un replicante y le dio fotografías de estas memorias y más adelante en la trama el policía encuentra fotografías atesoradas por uno de los prófugos que retratan momentos vividos por su grupo.

La indagación que sigue sonando es: ¿Por qué una máquina intentaría todo para prolongar su vida y por qué en este trayecto acumularía imágenes de momentos y de compañeros? Como creaciones dotadas de inteligencia (aunque artificial), los replicantes aprenden con lasexperiencias, evolucionan muy a semejanza de los humanos, y uno puede atreverse a decir que como los humanos buscan una identidad y lo hacen por medio de las imágenes de las cosas experimentadas y vistas, las que guardan en su memoria y algunas en fotografías.[18]

Así que, imagen e identidad tienen un punto de encuentro que las articula, y la teoría del Estadio del Espejo, de Jacques Lacan, permite comprender este vínculo. En un resumen bastante simplificado, el 'yo' se constituye, para Lacan, cuando el niño logra mirarse en un espejo e identificarse, verse completamente y comprender que aquella es su imagen, así (…) *atribuyó a la imagen un papel fundador en la constitución del yo y en la matriz simbólica del sujeto* (…)[19], en otras palabras, imagen, memoria e identidad están de alguna manera atadas en la subjetividad humana pues el

18ESCOBARI, LucíaQuerejazu. BladeRunner, Anacronismo entiempo y memoria. Consultado enEnero de 2016 y disponibleen http://www.academia.edu/4166004/Blade_Runner_Anacronismo_en_tiempo_y_memoria_Luc%C3%ADa_Querejazu_Escobari_Doctorante_de_la_Universidad_de_Buenos_Aires
19GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. pag. 2 Consultado en 30 de noviembre de 2015 en http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf

estadio del espejo asume una condición fundante, verdadero paradigma de estructura permanente de la subjetividad.[20]

Consideraciones finales

La memoria, como tema de estudio, es un asunto que me despierta interés desde que percibí que no soy lo que se puede llamar de una persona con buena memoria y empecé a preguntarme cuáles podrían ser las implicaciones de ello.

Instintivamente, sabía que la falta de memoria tendría algún tipo de impacto sobre la identidad, la historia personal, sobre la noción de quién uno es, a qué ambiente pertenece, lo que también tiene impacto en la relación que uno tiene con el mundo alrededor y en sus interacciones sociales, y que la imagen fotográfica desempeñaría un papel relevante en esta relación memoria-identidad.

En verdad, las preguntas hechas en este momento de la pesquisa son bastante sencillas, pero son la fundación de una investigación que vengo haciendo desde el año 2012 y que seguiré desarrollando en la Maestría en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo que curso en la UNA, cuyo objetivo es poner en relieve las practicas artísticas contemporáneas que se dedican a iluminar los intentos humanos de no olvidar, de atesorar momentos, de registrar lo que muchas veces puede ser visto como hasta banal en el cotidiano.

Vale decir que nada de lo que presentésea exactamente nuevo, son temas recurrentes en pesquisas en campos tan diversos como el arte, la psicología, la medicina y otros. ¿Por qué es tan relevante este tema? Porque sin memoria, no podemos ser y sin imágenes, no hay memoria, porque en este juego diario de acordarse y olvidarse nos vamos formando como personas y como sociedad y las fotografías, siento decirlo, nos mienten mucho más de lo que pensamos.

Referencias bibliograficas

BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

20SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. In Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 17 - nº 1, Jan./Jun. 2005, p. 115

CARTIER-BRESSON, Henri. “O momento decisivo”. In: Fotografia e Jornalismo. Bacellar, Mário Clark (org.). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971, pp. 19-26.

Diccionario de la Lengua Española

FOAM, International Photography Magazine. Issue #25, Winter. Amsterdam: Foam Magazine, 2010 HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

GUASCH, Ana María, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en Matèria. Revista d’art N° 5, En: https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454

HARVEY, D. TheCondition of Post-Modernity. Oxford: Oxford UniversityPress, 1989.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IZQUIERDO, Ivan. Memória. Porto Alegre, Brasil, Artmed Editora, 2002.

BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. EstudosAvançados, São Paulo, v. 20, n. 58, 2006. Disponívelem<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300024&lng=en&nrm=iso>. Acessadoem 27 Mar. 2013. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000300024.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LOVISOLO, H. A memória e a formação dos homens. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º3, 1989, p. 16-28. Disponívelem: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2274/1413. Acessoem: 24 Mar. 2013.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. Interações, São Paulo, v. 7, n. 13, jun. 2002 .Disponívelem

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072002000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acessoem: 26 mar. 2013.

MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (org.). Impacto das novas mídias no estatuto da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2012.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.º10, 1992, p. 200-2012. Disponívelem http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1941. Acessoem 27 mar. 2013.

RAMOS,TâniaReginaOliveira.Porumapoéticadas memorias literárias.Disponívelem http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/11.shtml. Acessoem 07 de maio de 2013.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

De Batato Barea a *El Banquete Telemático*: reinscripciones barrocas de la trinchera al living room

Lucía Álvarez
(IHAAA- FBA- UNLP)
luciaalvarezpintado@gmail.com

Resumen: En este trabajo deseo escarbar críticamente en algunos fragmentos de la historia del arte reciente e interpretar los modos en que aquellos activan y reinscriben categorías estéticas lindantes entre el barroco y sus derivas *kitsch* y *camp*. Trazo un itinerario de episodios poético-políticos entre los numeritos de Batato Barea y las emisiones televisivas de *El Banquete Telemático.* En el doblez de un puño de la camisa de Federico Klemm se condensa una oda al barroco. Del vestido que Jorge Gumier Maier le confecciona a Batato con el papel que este cirujeó en Once se desprende, también, un potente comentario sobre la historia del estilo.

Desde un barroco que se atrinchera en la contracultura subterránea y hace drapeados de papel a aquel que pulula en la sala del *living room* televisado y se viste de gala, reverbera la pregunta por las maneras de asignar espesor a estilos que no son meros accesorios de época, sino antes bien, modos de accionar sobre la historia del arte y las memorias sexo-políticas, inscripciones poéticas que calan hondo desde el exceso, el preciosismo del detalle, la entronización del brillo y la retórica del pliegue, alertando sobre la urgencia por pensar modos de reintegrar estas experiencias en su dimensión y potencia política.

Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas
(Perlongher, 2013: 119)

En este trabajo deseo reinscribir algunas experiencias sensibles que recupero como modulaciones locales del barroco, arriesgando una genealogía –un salto– que invoca los itinerarios del estilo *de la trinchera al living room* y resucita una temporalidad caprichosa que va de Batato Barea a *El banquete telemático*, ahí donde resuenan las trayectorias –de Batato y Federico Klemm– dos

cuerpos equidistantes en potencia política y virulencia poética. No deseo aumentar la condición de figuras fetiche que recubre a esas experiencias de vida y las nombra como paradigmáticas sino, antes bien, contribuir a un pensamiento que lxs restituya como estrategas de la cultura que revuelven en la cantera barroca con ánimos revoltosos, profanos y *cirujas.*

Deseo interpretarlos críticamente como dispositivos poéticos que revisionan y rescatan el arsenal crítico disponible en el yacimiento de gestos, modos e imágenes que sedimentan en la designación lodosa del barroco local y sus pliegues *camp*, *kitsch* y cursis. Por otra parte, aspiro a leer esas experiencias como operaciones que, en su deriva anacrónica, sobreimprimen y contaminan la legibilidad de las narrativas custodiadas por la historia del arte, productivizando una serie de reajustes –de cuentas históricas– que aspiran a saldar la desigual distribución de memorias sexo-políticas mediante interferencias que saturan de torsiones y caireles a aquella máquina narrativa, combatiendo la sutura de escrituras abyectas, excéntricas y embarradas desde una táctica hiperbólica que hastía lo que toca por exceso.

Estas inquietudes se montan en la intersección de un proyecto de tesis que piensa e interpreta la inteligibilidad de memorias frágiles en el contexto de archivos caseros que coleccionan los restos *mnémicos* de prácticas efímeras de los ochenta y la etapa preliminar de un estudio que desea escarbar en las experiencias que condensan en torno a la figura de Federico Klemm como precursor de una historia del arte televisada.

En Klemm se figuran una serie de cualidades volátiles y movedizas que lo califican de agente extravagante y excéntrico que pulula entre la alta y la baja cultura y erra campante entre la condición de crítico, coleccionista *amateur*, mecenas, retratista *kitsch*, productor de neologismos como el *neoegipcio,* –estilo que decía practicar–, ícono mediático, *entertainer* (Iglesias, 2017: 66), performer de los 60 y animador cultural de los 90 y 2000. Sobreabunda en él la ductilidad subjetiva de quien supo *aggiornarse* a aquello que cada época prefigura con –o como– urgencia. En ese ánimo, deseo contrarrestar algunas escrituras que resignan la potencia de esas trayectorias *so pretexto* de la mentada atracción de Klemm por personalidades figuradas como menemistas, afinidades que obstruyen una interpretación que lo exceptúe de la fijeza de su condición de clase y procure pensar el gusto *guarango* (Restany, 1995), la tilinguería cursi y la frivolidad *kitsch* como modos de intervenir sobre una historia del arte que, durante los 90 y principios del 2000, se perfila depurada del gesto pictórico, fría y aséptica, conceptual y minimalista.

La imagen de un *trapero camp de la historia del arte* quizás le haga justicia pues traza las interferencias que supo comandar hacia esos reductos de saber durante el rodaje de *El banquete telemático*, ciclo televisivo que contó con, al menos, 64 episodios emitidos semanalmente por *Canal Arte* –luego *Canal á*– y la asesoría del crítico de arte Carlos Espartaco, intervenciones críticas que pueden ser leídas como *encargos*.

Contra el diagnóstico que localiza a Klemm como otro artificio *trash* del menemismo y a favor de una vía analítica que lea la complejidad de esas transacciones no exentas de contradicción, propongo interpretar a *El banquete* como una plataforma de experimentación crítico-mediática desde la cual Klemm actúa como operario de gestos extemporáneos y excavaciones plagadas de ademanes anacrónicos. Aquellas operaciones desmontan, por exceso, derrame e *inflación barroca* (Davis et. al, 2019) los efectos de verdad y la legibilidad de las narrativas modernas de las que se dice animador mientras ocluye y extraña a los clásicos de una historia del arte que lleva impresas las marcas de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980), la supremacía blanca y la abyección de las existencias que se desajustan de la norma de clase, raza, sexo y género.

Aunque Klemm reanime versiones vetustas de esa historia y se obstine en dar crédito a conceptos que van de la maestría a la inspiración artística también es cierto que su rescate de sensibilidades *kitsch*, *camp* y cursis sobreexpone esas narrativas a los efectos *barroquizantes* de un archivo inagotable de gestos exagerados, vestuarios *versaccheizados*, modos aparatosos de declamación oral y una cosmética de living room que arruina la ampulosidad del gran relato que aún pudiera pulsar en esa escena *kitsch*. Klemm se vuelve devoto de un ejercicio de contaminación y adherencia por el que asigna espesor a formas específicas de distribución de imaginarios sexo-genéricos que proliferan *en y través* de sus autofiguraciones queer y camp, modos por lo que deshabitúa un modelo de la crítica reservado al varón cis-heterosexual de mediana edad.

Batato Barea, en su condición de *clown travesti literario* impulsa, hacia los 80 y principios de los 90, modos de autodenominación que amontona en esa tarjeta de presentación, suerte de versión de bolsillo de un *devenir minoritario* (Perlongher, 2013) que teje alianzas con subjetividades de descarte. En un pasaje de su autobiografía, Fernando Noy recuerda "Por sobre todo, Batato se consideraba un *ciruja de la cultura*" (Noy, 2018: 191). No es curioso que, entre la memorabilia oral que le rinde homenaje, subsista la referencia a su linaje plebeyo deudor del basurero de la historia

donde sobreviven, en táctico anacronismo, los espectros de Walter Benjamin y Greil Marcus (Benjamin, 2005; Marcus, 2012).

Batato descalza y deshabita la condición enaltecida del archivero y, en su lugar, ejercita modos *trash* de cirujeo y piratería cultural, movido por pasiones recolectoras que reenvían hacia el acumulador, el coleccionista *amateur* y los fans, sensibilidades practicantes del rejunte y la compulsión por atesorar, frecuentemente denostadas por el trasfondo patologizante que las expulsa de la normalidad y hace un llamado al orden –doméstico y subjetivo–. Ann Cvetkovich asigna espesor a esas experiencias y se inclina por una escritura de la historia donde "el archivero de la cultura *queer* debe proceder como un fan o coleccionista cuyo apego a los objetos es a menudo fetichista, idiosincrásico u obsesivo" (Cvetkovich, 2003: 253) [la traducción es mía][1]

Practicar esa estrategia fetiche de archivo puede significar la evasión del *préstamo* –esa figura tan cara a los años 90– y, en su lugar, el tráfico desautorizado, el cirujeo cultural y el asalto a la poesía, operaciones que envían hacia el parafraseo insumiso con que Batato operó sobre los poemas de Alejandra –esa invocación doméstica de Pizarnik, suerte de convivencia espectral–.

Una *estrategia ciruja* actúa, también, en el nombre que el clown travesti confecciona para sí. Batato importa la figura de la reina batata de la canción infantil al cuerpo travesti y sintoniza una serie de complicidades con las cuales leer esa pulsión extractiva. La letra de María Elena Walsh condensa un archivo de sentimientos socialmente enjuiciados como inadecuados e indeseables. Entre la vergüenza y el *abatatamiento* proliferan modos diferenciales de activar emociones que contienen la capacidad de dejar sin efecto la fijeza que las precodifica como inmovilizantes y activar así, potentes estrategias crítico-políticas. Batato maniobra sobre la materialidad de sensibilidades que oscilan entre la *cursilería*, –como dispositivo que produce, en parte, la condición minoritaria de las infancias– y el archivo de pasiones vergonzantes y, en esos usos descuidados e *inflacionarios*, diseña un arsenal poético que, arriesgo, tienta puntos de contacto y alianzas semiaudibles con Walsh, afinidades que urge restituir en profundidad en una escritura que recupere su dimensión de memoria sexo-política.

En el trazado de estas coordenadas, deseo indicar la condición política de lo anecdótico y significar esos episodios, presuntamente insignificantes, recuperando algunas dimensiones de aquellos como

1 Transcribo la versión original: "The archivist of queer culture must proceed like a fan or collector whose attachment to objects it´s often fetichistic, idiosyncratic or obsessional"(Cvetkovich, 2003: 253)

zonas donde operar críticamente. Recientemente, el Museo Metropolitano de Nueva York (MET) celebró su gala anual y con ella, la apertura de una nueva exposición que recibió el nombre de *Camp: notes on fashion* (9 de mayo al 8 de septiembre de 2019), título que dirige una referencia al ensayo que escribiera Susan Sontag, en 1964, para la revista *Partisan Review*. La gala en cuestión, impuso al camp como *dress code*, e incitó a recrear el estilo a partir de usos de la vestimenta codificados por el comentario irónico, el gesto exagerado, la artificialidad y el pastiche, consigna que montó un aparataje de celebridades y firmas de alta costura, reunidas en una colosal peregrinación de famosos *campeados*.

Esas operaciones de actualización son el insumo sobre el que operar crítica y teóricamente. Deseo interpretarlas poniendo en contacto el rescate de la sensibilidad camp vía Sontag con las reescrituras por las cuales, Paul Preciado, revisa la historia del kitsch, el camp, lo queer y lo cursi como "conflictos historiográficos" (Preciado, 2012) que imponen reingresar esas coordenadas en la historia de una biopolítica moderna cuyas ficciones somáticas actúan gestionando cuerpos expulsados de la norma y modos de nombrar y administrar la condición desclasada y patológica de esas existencias, codificadas como pobres, feas e indeseables.

Preciado practica una genealogía que lee en la hostilidad que anima la expresión camp el ejercicio, tremendamente material, de un biopoder que Sontag desconoce o evita al momento en que disemina y populariza un concepto *políticamente desafectado* (Fisher, 2018) del camp, de tal suerte que, su condición de categoría estética pregona una sensibilidad de gusto y estilo que se emancipa de los cuerpos que deben soportar las marcas y los efectos de esa extranjería. Opone así la sensibilidad camp despolitizada a las "*retóricas de la inadecuación política* que en el lenguaje dominante indican el mal gusto, la vergüenza social, el ridículo público, la falsedad, la fealdad, el exceso, la patología sexual" (Preciado, 2012 :3). Indica también el modo en que la economía política se alía con la teoría moderna del arte que extrema su condición utilitaria para desautorizar y ocluir la autenticidad de la belleza artificiosa del camp y el kitsch como un potente "dispositivo de vigilancia" (Preciado, 2012) al cuidado de la integridad moral y estética de la vanguardia y el modernismo.

Por otra parte, insiste en el rescate de una batería de textos críticos que indican el potencial de esas etiquetas como "estrategias de producción de subjetividad frente a la norma" (Preciado, 2012) que desactivan o desplazan la condición peyorativa original y organizan una desobediencia semiótica y

corporal que batalla por la redistribución de las tácticas que puedan imaginar y dar aliento a otras existencias posibles.

Una arqueología de esas *retóricas de la inadecuación poética* impacta sobre lo anecdótico e instala la urgencia por revisar los modos de devolver una versión del camp que complejice en esas texturas acanaladas o bien lime las asperezas de los efectos del ejercicio del poder y la exclusión, pues esas astillas indudablemente incomodan la reproducción ininterrumpida del capitalismo heteronormado y neocolonial, dinámicas que el curador de la exposición del Metropolitan se limita a nombrar con la ligereza de quien admite en el camp "a complex aesthetic that challenges the status quo" (Cleto en Bolton, 2019).

En lo que resta de este trabajo deseo interpretar críticamente esas texturas desde la potencia pulsante de un barroco cuyos *neos*, se reimprimen afectando o infectando de torsiones y caireles toda superficie que se preste (o no) a la diseminación de esa ira poética desmesurada, esa atrofia del gusto que detiene el aseo narrativo, renuncia a la economía de la palabra y practica un lenguaje recargado, en parte caprichoso, en parte político, o bien una política del capricho cuyo potente impacto se hace sentir en la palabra pero también en las condiciones materiales de existencia.

No es mi intención leer a esas infecciones barrocas como efectos de superficie. Tampoco pienso a la reimpresión como una operación que reedita al estilo histórico intacto. Más bien deseo pensar esas interferencias como modos afectos a la interrupción, la sobreimpresión y la *inflación barroca* (Perlongher, 2013; Davis et al., 2019) figura en la que espesa la condición de un desplazamiento que sobrecarga, por el que, *las convulsiones barrocas* (Perlongher, 2013) se montan sobre estilos que las preceden, hacia los que dirigen una pulsión *inflacionaria*. Entre el doblez, el drapeado y el plegado esa inflación "[...] sobrecarga con tanto refinamiento el cuerpo aludido, que lo sepulta bajo el peso de los florilegios y de las coronas" (Perlongher, 2013: 148).

En sus plegados y torsiones neologísticas el barroco se abre a una batería de conceptos profanos que atentan contra la integridad del estilo y el buen decir, alegando una vocación por dar forma a los mil volados de la palabra, por modular y modelar cada sonido e imagen a semejanza de una condición –minoritaria– que demanda ser nombrada por una operación que de entidad política y poética a lo decorativo y a las adjetivaciones que avanzan catapultando su capacidad de dar sitio específico a cada emanación de ese archivo barroco.

Esas imaginaciones desactivan la invocación teleológica de una historia del arte estilísticamente ordenada y dan espesor a experiencias localizadas que suceden entre un *neobarroso* (Sarduy, 1987) enlodado por el estuario rioplatense y "los tópicos de la marginalidad sexual y política" (Garbatzky, 2013: 108) y un *barroco de trinchera*, que Perlongher sintetiza –si tal operación es posible en esas condiciones excesivas de escritura– como una mala lengua "lumpen y tránsfuga, barrosa y plebeya" (Davis et al., 2019).

De mi parte, y en el deseo de contorsionar, un poco más, la plasticidad de una palabra que se vuelve plastilina, propongo un *barroco de living room*, como aquella reverberación de sensibilidades que saltan de la trinchera al living, del enclave barrial a su versión televisada donde aún pulsa una condición doméstica artificial y sobreactuada. Percibo así los devenires que van desde un barroco que se atrinchera en la contracultura subterránea y hace drapeados de papel a aquel que pulula en la sala del *living room* televisado y se viste de gala. El *barroco de living room* tiene asidero en esas ensoñaciones que fallan como aspirantes de un gusto refinado, en los ánimos apasionados por lo que deliberadamente exhibe las marcas de ser imitación y copia sospechosa del buen gusto.

Deseo activar el rumor de ese *barroco doméstico* –aunque no domesticado– para pensar las posibles figuraciones de Federico Klemm en *El banquete telemático*, el devenir de su condición subjetiva múltiple y dispersa (chorreada) como paradigma del *caso límite* que describiera Ginzburg para la experiencia de Menocchio (Ginzburg, 2008). Klemm practica un estar al borde, entre el destierro de la alta cultura de la que proviene, la excentricidad de su mecenazgo teórico y la precariedad disimulada de la tv por cable.

En esa zona fronteriza e indecisa entre el *dandy* y la conductora de tv de la tarde, precipitan sus maneras excéntricas de producción de sí, donde convive la cursilería de quien dice obrar por amor al arte y erra campante por los vericuetos del goce estético, lo inaudito de un vestuario kitsch escandalosamente auténtico y la pasión chabacana por la decoración de interiores, inmortalizada en el *neoegipcio* que marcó a los inconfundibles decorados de *El banquete*.

Sus complicidades con la crítica son, más bien, la recuperación de un modelo exasperado.

Klemm practica una apología del crítico de arte donde decantan los términos enrevesados y contorsiones que invoca con aires que rozan la acidez humorística, modos que refractan sobre la

figura de Espartaco quien, al decir de Roberto Jacoby "tenía toda esa veta solemne, usaba un lenguaje incomprensible, semiótico, lacaniano y no sé qué. Rarísimo. *Era tan tremendo que le decían ´Espantaco´*" (Página/12, 30 de noviembre de 2012).

Deseo reanimar los conceptos e ideas que calibran las líneas precedentes como insumos disponibles para interpretar a *El banquete telemático* como una historia del arte de divulgación donde insertar la figura ambivalente de Federico Klemm. Aquel es el paradigma televisivo de una historia fallada del arte donde el *entertainer* teje una complicidad simultánea con el texto erudito y la desfachatez mediática. Klemm respeta y traiciona a los clásicos. Con la misma agudeza y devoción con que recita una teoría al pie de la letra súbitamente se entrega al descalabro (barroco) que desgrana la continuidad recta de ese relato. Conviven allí el homenaje y la reescritura insurrecta, la infección (o inflamación) de una narrativa tan guionada como maleable.

Podría entonces admitirse que en el doblez de un puño de la camisa de Federico Klemm se condensa una apología del barroco, por tentar una primera imagen que logre figurar las maneras caprichosas con que el trapero de la historia del arte tuerce el rumbo y fisura la condición legible de una narrativa a favor de una pasión por *campearlo* todo, desde la obra más kitsch hasta la poética más minimal. El capítulo dedicado al barroco (emitido por primera vez el 30 de octubre de 2001) sintomatiza esa pulsión y la exacerba, dándole al episodio la apariencia de una gran tautología.

Pero las apariencias engañan. La figuración autorreferencial es, no obstante, una técnica de sentido por la que los remanentes históricos del estilo, emanados de la declamación respetuosa, colisionan con el *barroco de living room* que a Klemm le chorrea de las mangas y de los comentarios que desliza para marcar sus propias condiciones de producción como figuración campeada de una existencia queer. "Como es de reciente data que la palabra barroco se utiliza cotidianamente, tiene una cierta connotación negativa todavía *entre la gente desinformada*" comenta, activando una suerte de paranoia ante la evidencia y la desinhibición con que expone su gusto por lo excéntrico, brillante y desmesurado. Klemm comanda interferencias mediáticas y estilísticas desde un sillón Luis XV y se traslada del sillón al living room donde un juego de candelabros dorados producidos por *chroma key* reenvían al claroscuro, auspiciando la reinvención de esas técnicas teatralizantes de las que el *camp* y la tv extraen sendos recursos.

No hay exégesis posible del barroco. Toda reminiscencia al origen cae inmediatamente presa de esa palpitación kitsch. Siquiera el tema de la crucifixión queda intacto. El decoro y la mesura que impone el tratamiento de esas cuestiones celestes cede ante los comentarios que, en el caso de Klemm, no dudan en congraciarse con los divinos cuerpos chongos que pinta Rubens armados de "la voluptuosidad de Miguel Ángel y la dulzura y la belleza apolínea de Rafael". Una homoerótica de la crucifixión transmitida en la tv por cable. Una ensoñación profana de que otras historias del arte pueden sobreimprimirse a la solución sin continuidad de narrativas rectas y heteronormadas.

Este trabajo desea constituirse en un pequeño aporte para continuar pensando un manojo de experiencias capaces de comandar, vía anacronismo e *inflación barroca*, potentes críticas a los aparatos de legibilidad que la historia del arte produce y custodia, revisando esos ajustes de cuentas históricas como ejercicios de reescritura donde opera la exasperación barroca y la pulsión camp decorativa, el brillo kitsch y la artillería queer, archivos que actúan en la redistribución de imaginarios sexo-genéricos como campos de acción donde combatir y torsionar la sutura historiográfica de un barroco que se embarra, pisa el living y vuelve, con gusto, a embarrarse.

Bibliografía consultada

-Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Barcelona, España: Akal

-Bolton, A. (2019) *Camp: Notes on Fashion*. Nueva York, Estados Unidos: The Metropolitan Museum of Art.

-Cvetkovich, A. (2003) An Archive of Feelings. Trauma, sexuality and lesbian public cultures. Duke, Estados Unidos: Duke University Press

-Davis, F. y Carvajal, F. (2019) "La inflación barroca. Contra-productivizaciones neobarrocas Néstor Perlongher y Pedro Lemebel" en López Seoane M. (Comp.) *Los Mil Pequeños Sexos*. *Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

-Fisher, M. (2018) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

-Garbatzky, I. (2013) *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo

-Ginzburg, C. (2008) *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI*. Barcelona, España: Península.

-Jacoby, Roberto (30 de noviembre de 2012) "Genio a cuadros" en Suplemento Soy, Pág./12, disponible en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html

-Marcus, G. (2012) *El basurero de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

-Iglesias, C. (2015) *Rubias teñidas: Federico Klemm. Marisa Rubio*. El arte entre la libertad y el subjetivismo profesional. Rosario: Baltasara Editora

-Noy, F. (2001) Te lo juro por Batato. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas

-Perlongher, N. (2013) Prosa Plebeya. Buenos Aires, Argentina: Excursiones

-Preciado, P. (2012) *Ocaña 1973- 1983*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.

-Restany, P. (1995) "Arte Guarango para la Argentina de Menem." En *Revista Lápiz vol 13, no. 116*, Madrid, España, pp. 50–55.

-Rich, A. (1980). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Indiana, Estados Unidos: Onlywomen Press.

-Sarduy, S. (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

-Sontag, S. (1964) "Notes on ´Camp´" en *Partisan Review*, 31 (4) pp. 515–530.

Anexo de imágenes

Fig. 1. Fotograma del capítulo de El banquete telemático dedicado al barroco

Fig. 2. Fotograma del capítulo de El banquete telemático dedicado al barroco

Fig. 3. Fotograma del capítulo de El banquete telemático dedicado al barroco

Fig. 4. Fotograma del capítulo de El banquete telemático dedicado al barroco

Fig. 5. Fotograma del capítulo de El banquete telemático dedicado al barroco

Aculturación e imágenes en el NOA. Análisis de caso: La Virgen del Rosario de Pomata en Casabindo

Tamara E. Améndola
UNLAM
tamaramendola@gmail.com

Representaciones de la Virgen del Rosario de Pomata, atribuidas al taller de Mateo Pizarro, Óleo sobre tela, Siglo XVII, Iglesia de la Asunción, Casabindo.

Resumen:

La actual Ciudad de Casabindo, Provincia de Jujuy, entre fines de siglo XVII y siglo XVIII formó parte del Antiguo Marquesado de Tojo. La Ciudad, parte del Departamento de Cochinoca, aún guarda los resabios del periodo colonial.

Juan José campero, El Marqués de Tojo, se ocupó de engrandecer su patrimonio a partir del desarrollo de enclaves poblacionales conjuntamente con el progreso cultural, tomando como referencia el modelo hispánico. Esta tarea estuvo vinculada a un profundo proceso de evangelización que se correspondió con un periodo de imposición de elementos culturales.

La zona por sus características económicas se desarrolló como un espacio agrícola, pero también como parte de la denominada "Ruta de la plata" en referencia a la actividad minera; en este contexto, la devoción a la Virgen del Rosario de Pomata se profundizó en función de los milagros atribuidos a ella entre los indígenas y comerciantes dedicados a dichas actividades.

Por otra parte, la difusión de la imagen de la virgen podría vincularse a la lucha por la hegemonía que suponía la influencia de órdenes religiosas. En este sentido, la Pomata, ícono propio de la orden de los Dominicos, surge en contraposición con las atribuciones milagrosas y la fe hacia la virgen de Copacabana, difundida por los Agustinos.

Palabras clave: aculturación, Virgen del Rosario, Dominicos, Casabindo, idolatrías

Introducción

El siguiente trabajo tiene como objetivo visibilizar las posibles causas de devoción hacia la Virgen de Pomata, fundamentalmente en lazona de Casabindo, actual provincia de Jujuy. Entre fines de siglo XVII y principios de siglo XVIII, la zona se constituyó como parte de los territorios pertenecientes al Marqués de Tojo, quien se ocupó de engrandecer su patrimonio a partir del desarrollo de enclaves poblacionales conjuntamente con el progreso cultural, tomando como referencia el modelo hispánico. Esta tarea estuvo vinculada a un profundo proceso de evangelización que se correspondió con un periodo de imposición de elementos culturales vinculados a la lucha contra la herejía, en el marco Tridentino.

La zona por sus características económicas se desarrolló como un espacio agrícola, pero también como parte de la denominada "Ruta de la plata" en referencia a la actividad minera; en este contexto, la devoción a la Virgen de Pomata se profundizó en función de los milagros atribuidos a ella entre los indígenas y comerciantes dedicados a dichas actividades.

> […] y llamanla comunmente nuestra Señora de Pomata, por el lugar, en que quiso, que aquella su santa Imagen fuese remedio a todo necesitado. Los milagros, que a su invocación, y presencia, con sus medidas, y estampas se han hecho son innumerables, y requieren libro a parte (Juan Meléndez. *Tesoros Verdaderos de las Yndias*. Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, 1681, Primera Parte, 620. Citado en Ojeda, 2017, p. 137).

Por otra parte, la difusión de la imagen de la virgen podría vincularse a la lucha por la hegemonía que suponía la influencia de órdenes religiosas. En este sentido, la Pomata, ícono propio de la orden de los Dominicos, surge en contraposición con las atribuciones milagrosas y la fe hacia la virgen de Copacabana, difundida por los Agustinos.

Existen actualmente tres imágenes de la Virgen del Rosario de Pomata en Jujuy, dos de las cuales se encuentran en la Iglesia de la Asunción en Casabindo. Expuestas sobre la pared, pintada a modo de retablo, las imágenes de la Pomata, forman parte de un corpus de seis imágenes de los cuales cinco son advocaciones a la Virgen y una representa a Jesús en el Vía Crucis. Esto podría ser un indicio de la importancia de la devoción a la imagen de la Virgen entre los pobladores de la zona.

En la Iglesia Catedral de San Antonio en Humahuaca, existe una tercera imagen de la Virgen de Pomata atribuida al taller de Mateo Pisarro,

La virgen del Rosario

La devoción de la Virgen tiene sus raíces en Francia en el siglo XIII, a partir de la manifestación de la imagen divina a Domingo de Guzmán, durante sus predicaciones contra los cátaros, hecho fundacional de la orden de los Dominicos. La Virgen enseña a Domingo a rezar el rosario con el objetivo de convertir a los herejes a la fe católica. Esta aparición junto con la catequización por parte del clérigo, le permite obtener el permiso del Papado y fundar así la orden sacerdotal que llevaría su nombre.

De esta manera, la conversión al catolicismo seria el mensaje principal de la Virgen a través del Rosario: así la Virgen del Rosario se impone sobre la herejía. Posteriormente, el culto a la virgen seafianzó con el Concilio de Trento, cuya sacralidad y su dogmatismo se reforzó frente al avance del protestantismo.

El culto a la Virgen del Rosario fue difundido por los dominicos tras la derrota del Imperio Otomano en la Batalla de Lepanto en 1571. Frenar el avance del Imperio, significaba ganar un combate religioso y en consonancia con ello un avance sobre el amplio espectro de las herejías, estableciendo así la superioridad de la fe católica frente al mundo islámico.

La devoción hacia la Virgen del Rosario fue adoptada, también, por los marineros que viajaron en búsqueda de nuevas rutas y nuevas experiencias, de la misma manera, fue una herramienta fundamental para la implementación de la fe cristiana en el nuevo mundo. La misma no solo se sirvió de las diversas formas de sincretismo ya conocidas, sino que permitió humanizar imágenes allí donde lo religioso se manifestaba en el ámbito de la naturaleza.

La Virgen del Rosario de Pomata tiene su primera entrada en Cuzco, en el siglo XVII. En ese contexto, la entronización de la imagengenera una competencia con la Virgen de Copacabana, cuya sacralidad estaba vinculada a la confección divina de la imagen.

En el Mundo andino, la figura de la Virgen estuvo ligada a la protección universal que se desprende de la Pachamama. De esta manera, la Virgen se impone como defensora de los hombres frente a la justicia divina."María asociada a la madre tierra, se transformó en el símbolo de la síntesis religiosa entre dos culturas"(Jauregui- Schenone, 1996, p. 273). El acceso a las imágenes durante en el periodo colonial permitió reemplazar las formas escritas. De lo textual se pasa a lo visual como herramienta de aculturación.

La figuración de la Virgen permite vislumbrar la implementación de sincretismos: la forma de representación del manto triangular hace referencia, según varios autores, a la analogía de la imagen de la Virgen respectodel cerro, proveedor de riquezas. Retomando la propuesta de Bovisio y Penhos:

> Si el primer cristianismo se apropió de la apariencia antropomorfa de las deidades antiguas para dar cuerpo a los personajes de la historia sagrada, el catolicismo en América debió incorporar a algunas deidades prehispánicas bajo la forma humana de sus imágenes como parte de la lucha contra la idolatría(Bovisio- Penhos,2016, p.155)

La Virgen del Rosario de Pomata

Como se manifestó anteriormente, la devoción a la Virgen del Rosario fue difundida a través de la orden de los Dominicos con el objetivo de lograr la conversión de los infieles.

La región de Pomata, fue considerada como parte del peregrinaje al centro sagrado de Tiwanaku. Su ubicación estratégica la situó como lugar de paso para los viajeros y comerciantes que se dirigían al mencionado Centro Ceremonial y a las Islas de Sol y la Luna, ubicadas en el Lago Titicaca. Luego de la conquista del Imperio Incaico, y a partir del proceso de evangelización, los Dominicos trabajaron en la zona construyendo Iglesias. Por problemas de índole administrativa, la orden se asentó en la zona en dos periodos: el primero en la década posterior a la conquista del Imperio incaico, hasta 1572, cuando fueron expulsados por las autoridades coloniales, y luego a partir de 1600 hasta 1753. En este segundo momento, se profundiza el culto a la Virgen del Rosario que ya había sido generado con la creación de Iglesias católicas en la zona. Dichas edificaciones se sirvieron en muchos casos de ornamentación con tejidos propios de la zona, de los cuales quedan registros escritos de los encargos realizados.

Tanto en la región de Pomata, como en Copacabana, el culto a la Virgen tuvo gran difusión. Ambas zonas formaron parte de la ruta deperegrinaje, ya que constituían el camino hacia lugares considerados sagrados. A su vez,la Ciudad de Copacabana servía como punto de suministro para la gente de las Islas. (Stanfield-Mazzi, 2013)

La Iglesia del Santiago de Pomata, ubicada en la zona del Lago Titicaca,fue construida a fines de siglo XVI, ydependió del Obispado de La Paz durante la época colonial. La misma, posee una imagen dela Virgen del Rosario, cuya realización se atribuye a la escuela cuzqueña. La devoción a la Virgen a través de las imágenes se manifiesta también en medallas de plata, de las cuales se tiene información a través de fuentes escritas, y estampas, de las cuales se registran cuatro realizadas en cobre. La reproducción de estampas permite lograr cierta hegemonía de la imagen.

La difusión de imágenes y la devoción a la Virgen de Pomata puede interpretarse como parte de la mencionada búsqueda de expansión y predominancia territorial de los Dominicos, en contraposición de las acciones llevadas a cabo por los Agustinos en el territorio de Copacabana. Es por este motivo que algunos autores establecen paralelismos entre la devoción a ambas Vírgenes; siendo la figura de la Virgen el eje central de la transmisión de la fe cristiana, ya que se observa en ella la idea de redención e intercesión frente al reino de Dios.

Podemos observar también, una variante en la forma de evangelización de los Dominicos; la cual, a su vez, pudo haber sido la causante de su expulsión de los territorios en el periodo anteriormente mencionado. Los Dominicos proponían una forma de implementación religiosa diferente de algunas órdenes.La mayor manifestación la encontramos en el discurso Lascasiano:

> Después que se descubrieron las Indias hasta hoy, nunca en ninguna parte dellas los indios hicieron mal a un cristiano, sin que primero hubiesen rescebido males y robose traiciones dellos. Antes siempre los estimaban por inmortales y venidos del cielo, e como tales los rescebian, hasta que sus obras testificaban quien eran y que pretendían(De las Casas, 1985, p. 137)

En esta referencia Bartolomé de Las Casas hace una mención especial a la crueldad que se implementó en la conquista de los pueblos que habitaban la actual zona de Perú, es decir, del Imperio Incaico

En los dominicos, movidos por este discurso, subyacía una valoración positiva de las culturas indígenas y en consonancia la catalogación del indígena como individuo racional, con lo cual realizaron una defensa de los mismos. Los dominicos sostenían que la guerra de conquista y el sometimiento de pueblos era ilegitima en función de la doctrina religiosa, la violencia con la que se había logrado imponer la autoridad era opuesta a los valores cristianos, convirtiéndola en injusta y tiránica. Ellos proponían una forma de incursión pacifica quepermitía la evangelización, logrando a partir de esta, el desarrollo comercial y el reconocimiento de las autoridades. La aceptación de la doctrina por parte de los pueblos indígenas, era para los miembros de esta orden fundamental, ya que pensaban a la evangelización como un proceso que conllevaba a la implementación de los diversos aspectos culturales; de esta manera la violencia era considerada ilegitima en función de sus objetivos.

> Esta mirada diferenciaba a la orden de otras que llegaban a América a imponerse como hegemónicas, especialmente la distinguía del clero secular que para mediados de siglo XVI recibió el favor de los Reyes de España para lograr controlar las zonas de obispados y curatos, transfiriendo el poder, mediante diversas bulas de las zonas que anteriormente habían sido conferidas a misioneros para erigir iglesias(Konetze, 2002, p. 217)

La devoción a la Virgen del Rosario en América, se remonta a Pomata, Perú en el siglo XVI. La representación de esta Virgen hace referencia a un simbolismo tardomedieval, según propone Héctor Schenone, a través de una orla de rosas que la circundan, pero lo que la define iconográficamente son “las altas plumas que se elevan desde su corona, quizás como resabio

incaico(…) cuyos colores se enlazaría con las tres virtudes teologales: fe, esperanza, caridad" (Schenone, 1996, p.474), así como también el aspecto medieval podría manifestarse en los tres colores de la representación del Rosario. El uso de los colores pudo haber tenido una gran importancia en el proceso de sacralización de la imagen en el marco de la evangelización*:*

> El color – como materia o como cromatismo – ocupaba un lugar de relevancia en la vida cotidiana andina. Incluso podemos decir que, en estas sociedades y desde mucho antes de la conquista, el color estructuró formas de convivencia entre los hombres, y entre éstos y sus sacralidades.*(*Siracusano, 2004, p. 4)

En este sentido, la representación de la Virgen de Pomata, con las plumas de tres colores como parte ornamental de la corona, y como una conjunción respecto de elementos locales, puede tener un doble mensaje; por un lado los tres colores representarían las tres virtudes teologales, a su vez que se creía que las plumas provenían del Zuri, ave mitológica prehispánica, lo cual le proporcionaba un acercamiento respecto de los indígenas. Por otra parte el uso de los colores pudo estar ligado al proceso de aculturación:

> En las culturas pre hispánicas de Sudamérica, el color rojo, como el azul, verde y amarillo, estuvieron simbólicamente asociados con el Inca y los dioses, para la población nativa el uso de los colores bien definidos en la vestimenta de los nobles era una manifestación de los aspectos sagrados y de las divisiones sociales, la dominación y el poder político, económico y militar. (Seldes, Burucua, Siracusano, Abad, 2002, p.227).

Para lograr la eficacia en su imposición, la religión utilizo lo sensorial especialmente a través de objetos concretos. La doctrina cristiana requirió de una expresión visual y tanto la biblia como la vida de los santos debió ser narrada a partir de recursos visuales (Stanfield-Mazzi, 2013).Existe una primera escultura de la Virgen del Rosario, de la cual no hay fuentes directas que aseguren su origen, aunque posteriormente fue atribuida a Tito Yupanqui, por sus similitudes con la talla de la Virgen de Copacabana. La escultura es de factura local, de maguey, pasta y tela encolada.

Según Gustavo Tudisco (2011), la entronización de una imagen sagrada, como resultado de una devoción consensuada, y la difusión de su culto, a través de la erección de santuarios y la construcción de cofradías, hermandades, capellanías y obras pías, no solo sirvieron como mesura del éxito evangelizador entre los estratos populares, sino que eran parte sustancial del sostenimiento del régimen político y social jerarquizado (p. 440)

En este sentido,La Virgen de Pomata responde a una serie de pinturas de altar que se correspondían o resignificaban respecto de los cultos locales. En el extenso territorio que formaba parte de la Audiencia de Charcas, la imagen de la Virgen del Rosario propone una visión dual respecto de "la extirpación de idolatrías con su consecuente conversión, y así como la devoción vinculada a la salvación y su intercesión en el juicio final"(Querejazu, 2001, p. 362),como se evidencia en la Virgen de Pomata de la Iglesia de Carabuco, realizada en 1684.

En este contexto las apariciones milagrosas, fundamentalmente entre mineros y comerciantes en las zonas de implementación del culto a la virgen, generaron una amplia devoción, la cual demandó gran cantidad de imágenes. Acompañando el aspecto místico, la difusión de imágenes se valió del uso de técnicas de tejido y formas geométricas para asistir la ornamentación de su representación eclesiástica.

> Un cuadro de la Virgen de Pomata brindaba al devoto andino la posibilidad de interpelarla y obtener de ella una respuesta, tal como sucedía ante la imagen en el templo. La taumaturgia de las imágenes andinas está fuertemente ligada a su materialidad y a su presencia física (Bovisio-Penhos, 2016, pp. 154-155)

La virgen del Rosario de Pomata en la actual Casabindo , antiguo marquesado de Tojo

La actual región de Casabindo, fue parte de las Mercedes Reales otorgadas a Don Pedro Pablo Bernárdez de Ovando a mediados del siglo XVII.

> La Merced de tierras fue uno de los primeros mecanismos que utilizaron las autoridades coloniales españolas para recompensar -con bienes indígenas- a los conquistadores por los servicios prestados a la corona durante la invasión y posterior sometimiento de los indígenas y colonización de estas tierras.(Palomeque-Albeck, 2009)

La zona se destacó por sus actividades ganaderas en base a la conformación de haciendas, a su vez que la minería, como parte de la iniciativa privada, se desarrolló en función del otorgamiento de encomiendas y sobre la base del derecho de explotación, aunque no propiedad de la tierra.

Hacia fines del siglo XVII, las tierras fueron heredadas por Juan José Campero de Herrera, producto de su matrimonio con la Hija de Ovando, Juana Clemencia, obteniendo también la titularidad sobre las encomiendas.

Campero, oriundo de Burgos, España, llega al Perú como parte de la comitiva del Conde de Lemos, Don Pedro Gil de Castro, Virrey del Perú entre 1667 y 1672. Allí por Merced de Carlos II, recibe el hábito de Caballero de la Orden de Calatrava el 5 de julio de 1689. Esta designación parece fundamental al ver el desarrollo de sus obras en la zona heredada. La Orden de Calatrava tenía como misión fundamental el desarrollo del cristianismo y el desarrollo en los nuevos territorios.

La orden de Calatrava, como las restantes órdenes militares, tuvo desde sus orígenes un innegable componente aristocrático ya que la columna vertebral de la institución estaba formada por caballeros que tenían entre sus objetivos combatir frente a los musulmanes. Sin embargo, durante el primer siglo de existencia de la milicia cisterciense, ese componente aristocrático fue perfectamente compatible con la pertenencia a una institución eclesiástica dependiente del Cister y de la Iglesia romana, cuyos miembros estaban sometidos a los tres votos característicos de las órdenes monásticas y a la regla cisterciense, adaptada a las características de la vida militar. (Rodríguez - Picavea, 2007, p.494)

Como parte de su mentalidad barroca, Campero accedió a través de la compra, al título de Marqués del Valle de Tojo en 1708, lo que le permitió ennoblecer aún más su figura en la zona. Si bien Campero hereda gran parte de su patrimonio a partir de sus nupcias, hay documentos que muestran que se encargó del aumento del mismo en base a la adquisición de tierras y el embellecimiento de su hacienda. Casabindo, en este sentido, se convirtió en centro neurálgico de su encomienda.

Campero contribuyó al desarrollo de la zona a través de la construcción de templos, remodelación y ornamentación de los mismos siguiendo los lineamientos del barroco, con lo cual, la simpleza de las fachadas de piedra y adobe, se contrapone con los inventarios interiores relevados en la época:

> Nuestra Señora de Santa Ana con diadema de plata, acompañado de la imagen de la virgen niña también con diadema de plata, muebles, una marcha de los ángeles de diez lienzos, una imagen de la Asunción, esculturas de Santiago y de San Juan, un altar de las animas, Una imagen de nuestra señora de la Soledad, un crucifijo con dosel, tres campanas, una lámpara de plata, una custodia en que se manifiesta el santísimo con dos cristales (Barbieri-Gori, 1991, p.13)

En la Iglesia de La Asunción de Casabindo, existen dos pinturas de la Virgen de Pomata atribuidas a Matheo Pisarro. Las mismas fueron parte del corpus de obras que constituyeron el patrimonio de Campero. Estas, si bien no están datadas in situ, presentan grandes similitudes en cuanto a su paleta y realización.

Matheo Pisarro cobra popularidad en la zona luego de la muerte del dorador e imaginero Salvador Mateos, oriundo de Potosí. En su obra pictórica se puede vislumbrar cierta influencia del Maestro potosino Melchor PérezHolguín. Los encargos realizados a Pisarro estaban en consonancia con la gran demanda de imágenes de la época que requerían cierta celeridad en la producción; la misma se fundaba en la necesidad de las personas de acceder a las imágenes como forma de visibilizar su fe y de esta manera acceder a milagros y el cumplimiento de pedidos. A su vez existen varios estudios que muestran el uso de los recursos propios de la zona para resolver cuestiones de materialidad en función de las técnicas de la época. De esta manera se evidencia en "Pisarro a un artista preocupado por resolver con ingenio las limitaciones que imponían los modelos europeos, que llegaban a sus manos en forma de grabados o estampas en blanco y negro".*(*Jauregui - Penhos, 1999, p. 56) Se sabe que este artista dirigió un taller en las tierras de Campero, con el fin de cubrir la gran demanda de obras que requería el desarrollo cultural al que apuntaba el Marques. Las variaciones que se registran en las obras atribuidas a Pisarro, permiten suponer la presencia de aprendices en el taller.

Los pobladores originarios de la zona de Casabindo, según los documentos existentes, hasta fines de siglo XVI "siempre han estado rebelados e sin querer servir ni reconocer el servicio de su majestad" (Palomeque, 2006, P.10) La evangelización, como en toda América, favoreció el proceso de sometimiento de estos pueblos, la denominada "pacificación" de los mismos. En el caso de los Casabindo, pobladores de la zona, su reducción fue parte del proceso de "pacificación" que se llevó a cabo desde la zona de Atacama.Uno de los primeros registros de este sometimiento fue el bautismo del Cacique Coyacona y su mujer, en 1557. Este "raid pacificador" conllevo a la desarticulación de los movimientos de resistencia desde Chichas hasta llegar a los Valles Calchaquíes.

Un eje importante para la dominación de los pueblo, como dijimos, es el proceso evangelizador y la extirpación de idolatrías. Para consolidar esta acción, los españoles impusieron un sistema que buscaba humanizar al sistema de creencias de los pueblos de la zona. "La presencia corpórea del dios es necesaria para que se establezca el vínculo entre este y el fiel"(Bovisio- Penhos, 2016, p.154). De esta manera, la figura de la Virgen en América fue fundamental para lograr vincular las creencias de las culturas originarias de la zona y las propias de la doctrina cristiana. En este sentido, tomaremos la propuesta planteada de por Penhos y Bovisio, para hacer referencia al proceso de humanización de los dioses preexistentes. Según las autoras, existe una relación entre la forma de representación de las imágenes de la Virgen y los cerros sagrados o apus.Los mismo, están

vinculados a la economía minera de Casabindo en función de la Pachamama, cuya figuracióntrasladada a la imagen de la Virgen, permitiría una conjunción en función de lo creacional, la tierra no solo como representación de lo femenino, sino en relación a la dialéctica madre-padre como base de la creación, de esta manera "la doble condición de la virgen habría facilitado la integración de la misma a la comunidad por lazos de parentesco". (Bovisio- Penhos, 2016, p.154)

El proceso de evangelización como parte de la aculturación estuvo asociado directamente con la extirpación y sustitución de imágenes, valiéndose de las vinculaciones que se pudieran establecer entre estas y los objetos naturales venerados por los originarios de una zona.Fundamentalmente como forma de generar lazos diferentes del lenguaje y la escritura, la interpretación y el adoctrinamiento a cargo de los curas doctrineros, se remitía a formas pedagógicas de imponer sus creencias, así como la idea de bien y mal, pecado y redención, entre otras.

> La labor debía ser profunda y efectiva. Todo tipo de objetos, imágenes que remitieran al culto de la naturaleza, o incluso prácticas que recordaran estos rituales – como el mantener el nombre de sus malquis o antepasados – debían ser extirpados de raíz y sustituidos por la presencia de los nuevos objetos de culto, siempre anclados en el poder transitivo de los mismos(Siracusano, 2001, p. 442)

En el caso de la Virgen de Pomata de Casabindo, la pintura permite la generación de un vínculomás cercano en función de su devoción.La figura humana, que se puede observar bajo el manto, da una idea de dualidad entre lo humano y lo sagrado, en relación a lo triangular del manto y su posible referencia iconográfica al cerro. En este sentido, humanizar a la virgen permitiría un acercamiento devocional a la comunidad. Como ya se mencionó anteriormente, su materialidad y el uso de los colores se manifiestan como parte de su presencia, los detalles representados en su vestimenta podría ser significativo para los fieles, quienes entendían en la diagramación textil parámetros de jerarquización social. De la misma manera, las piedras procedentes de las mina, consideradas huacas, constituidas en polvos base para la pintura plasmarían su sacralidad a la imagen.

Una de las cuestiones fundamentales de la evangelización es que la misma se consolida a partir del establecimiento de referencias milagrosas. De esta manera lo humano de la representación se traslada a lo divino traduciéndose en devoción. En cuanto a la sociedad colonial, la imagen de la Virgen del Rosario, estaba vinculada a la lucha contra la herejía. En un contexto en el cual la conversión religiosa puede significar la redención y el sostenimiento de la vida, no resulta casual

que esta imagen logre imponerse entre una población doblegada. Cabe destacar que a partir del Concilio de Trento se exacerbo la producción y difusión de imágenes, las cuales se convirtieron en "objeto de veneración, no por si mismas sino por lo que representaban" (Tudisco, 2011,p. 439). A su vez las cuestiones milagrosas estabanligadas a fenómenos naturales, en función de esto lo devocional podrían manifestarse como una forma de pedido frente a posibles pérdidas económicas y humanas.

Conclusiones

Este breve recorrido en torno a la Virgen de Pomata permite dar cuenta de algunas cuestiones ligadas a sudevoción en las zonas que actualmente constituyen parte del NOA y el sur de Perú. Las mismas, durante el periodo colonial formaron parte del sur Virreinato del Perú. Parte de estos curatos y encomiendas, a partir de lazos matrimoniales y herencia, constituyeron el patrimonio del Marques de Tojo, quien se ocupó del desarrollo económico y cultural de la zona.

Las advocaciones a la Virgen fueron una herramienta de evangelización en el marco de la extirpación de idolatrías, exacerbado luego del Concilio de Trento (1545-1563). Las formas de devoción a la Virgen formaron parte de un proceso que no solo buscaba la aculturación, sino que su herramienta fundamental fue la conversión al cristianismo. Así como la doctrina de Milagros redentores y castigos, esta tarea se desarrolló generando una dialéctica entre ciertas creencias preexistentes y la doctrina católica. Buscando elementos que fueran más allá de lo escrito. Es en este punto donde la imagen de la Virgen logra imponerse con más fuerza.

Su representación buscó contener elementos vinculantes, como el uso de recursos propios de la zona, entendidos por los pobladores como huacas. Estos elementos, trasmutados, reaparecían en la representación otorgándole un sentido sacro. De esta forma, la Pomata logró una fuerte devoción a partir de aspectos puntuales de surepresentación. Las plumas que forman parte de su corona, el uso de los colores y los detalles textiles de su manto,permitieronprofundizar la cercanía y apropiación por parte de los pobladores originarios.

En el siglo XVII, tras la canonización de Santa Rosa de Lima (1671), las representaciones locales cobran una mayor fuerza, ya que comienzan a visibilizar lo nuevo americano, frente a lo viejo

europeo. Siguiendo esta línea, la Virgen de Pomata logra fortalecer la devoción a partir de la competencia por la hegemonía que cobran las órdenes en cada lugar.

El aspecto humano atribuido a la imagen de la Virgen permitió aumentar la devoción entre los pobladores de la zona, convirtiéndola en un trampantojo a lo divino o verdadero retrato, lo cual suponía una fidelidad respecto de la imagen de bulto (Tudisco, 2011, p.462). De esta forma, el trabajo de artistas como Matheo Pisarro, que lograron resolver la materialidad, en función de lo que suponían las imágenes y los tratados europeos, con materia prima propia de la zona, permitió satisfacer cuestiones técnicas y cubrir la gran demanda de imágenes en un periodo en el cual la representación era fundamental para continuar una línea de adoctrinamiento.

Bibliografía

ALBECK, M.(1992) *El ambiente como generador de hipótesis sobre dinámica sociocultural prehispánica en la Quebrada de Humahuaca*. En Cuadernos número 3, FHYCS-UNJU. 1992. Pp. 95-108

BARBIERI, S; GORI, I.(1991)*Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles de la Provincia de Jujuy.* Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

BOVISIO, M.A: PENHOS, M. (2016) *De waka a Virgen, de Virgen a Waka: una reflexión sobre el estatuto de las imágenes de culto coloniales desde la antropología del arte*. Enhttp://caiana.caia.org.ar,Caiana #8, primer semestre

BURUCUA,J;BUSTILLO,A;DELASCARRERAS,M;JAUREGUI,A; SIRACUSANO,G (2000) *Tarea de diez años.* Ediciones Fundacion Antorcha. Italia.

DE LAS CASAS, B. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Biblioteca de la Historia. Madrid: Sarpe. 1985

ESTRUCH, D. (2016) *Practicas de patronazgo, jesuitas y encomenderos de la Puna de Jujuy (siglos XVII y XVIII)*. En Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales Vol. 3 Nº1. Pp. 47-61 ISSN 2362-1958

GARCES, C. (2017) *La invasión iconográfica: el barroco en el marquesado de Tojo. Historia y pervivencia*. En Revista Nuestro NOA. Número 10. Pp 93 -110

HERTZ,A; NILS LOOSE, H (1982) *Domingo de Guzman y los dominicos.* Editorial Sol Terrae. Valladolid, España.

JAUREGUI, A; PENHOS, M. (1999) *Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte*. En VVAA. Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Sudamericana. Buenos Aires: sudamericana

KONETZKE, R. (2002) *América latina. La época colonial.*Madrid: Siglo XXI.

MADRAZO, G (1982) *Hacienda y encomienda en los Andes. La Puna Argentina bajo el marquesado de Tojo. Siglos XVII a XIX.* Fondo Editorial. Jujuy, Argentina.

OJEDA DI NINNO, A. (2017). *El Uso del Grabado en el Arte colonial: una aproximación al corpus boliviano*. In/En Suzanne Stratton-Pruitt (Ed.) The Art of Painting in Colonial Bolivia / El Arte de la Pintura en Bolivia Colonial. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, pp. 137-153.

PALOMEQUE, S. (2006) *La historia de los Señores étnicos de Casabindo y Cochinoca (1540-1662)*.
EnPALOMEQUE, S. (2006) "*La historia de los Señores étnicos de Casabindo y Cochinoca (1540-1662"),* En www. Scielo. Org, Andes N17, Salta enero/diciembre 2006

PALOMEQUE, S; ALBECK, M.E.(2009)*Ocupación española de las tierras indígenas de la puna y "raya del Tucumán" durante el temprano período colonial*. En En www. S*cielo. Org*, Memorias Americanas N 17 CABA Julio-Diciembre 2009

QUEREJAZU, L.(2001) *Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la audiencia de Charcas*. Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo Olavide. Sevilla 8 al 12 de Octubre de 2001

RISHEL, J. (2007) *Revelaciones, las artes en América Latina. 1492-1820*. Mexico: FCE.

RODRIGUEZ, E; PICAVEA, M. (2007) *El proceso de aristocratización de la orden de Calatrava*. En Revista Hispania sacra, Universidad Autónoma de Madrid, Julio-Diciembre 2007

SELDES,A; BURUCÚA,J; SIRACUSANO, G; MAIER,M ABAD, G. (2002) *Green, yellow and red pigments in south American painting, 1610-1780*. JAIC 2002, Volume 41, Number 3, Article

SCHENONE, H. (1996)*Iconografía del Arte Colonial. Santa María.* Buenos Aires: EDUCA

SIRACUSANO, G.(2001) *Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones.* Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo Olavide. Sevilla 8 al 12 de Octubre de 2001

SIRACUSANO, G.(2004) *Colores en los Andes. Hacer, saber, poder.*Resumen del catálogo de la exposición "Colores en los Andes. Hacer, saber y poder" Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. 23 de octubre de 2003 al 31 de marzode 2004

STANFIELD-MAZZI, M. (2013) *Object and apparition: envisioning the Christian divine in the colonial Andes.* Tucson University of Arizona press, 2013. Project MUSE

TUDISCO, G. (2011) *El Obispo y las imágenes. El culto a la Virgen Soterraña* de Nieva y otras advocaciones marianas en el Virreinato del Rio de la Plata. EnVVAA. Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina.Vol I. CAIA EDUNTREF. Buenos Aires.

Rastreando la pregunta por el Cine Platense

Juan Manuel Artero
Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP – CIC
juanmanuelartero@gmail.com

Resumen: Esta ponencia busca dar cuenta del avance en la investigación sobre la relación entre estética y política en el cine de la Universidad Nacional de La Plata. Los debates contemporáneos, enmarcados en un proceso de recuperación de la memoria fílmica de la ciudad de La Plata y su correlato con las obras actuales, plantean el interrogante sobre el "Cine Platense". En este trabajo se realiza un rastreo histórico en torno al mismo, desde la fundación de la Escuela de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes en el año 1956 (primera en el país junto con la Escuela del Litoral), hasta nuestros días, indagando en cómo ha surgido y se ha desarrollado la pregunta en obras, publicaciones y manifestaciones del sector audiovisual.

Palabras clave: Cine platense, estética, política, Universidad Nacional de La Plata

1.

¿Qué es el cine platense? Fue el interrogante que movilizó el inicio de la investigación en desarrollo en el marco de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, y de la cual esta ponencia se propone presentar avances. La pregunta se formulaba en un momento (abril del 2017), en el que la misma era parte en debates, textos, congresos, encuentros de realizadores e instancias informales de intercambio. Por aquel entonces, el contexto de políticas públicas regresivas hacia el sector audiovisual impulsadas desde el gobierno nacional, generó un movimiento en respuesta, que encontró a los actores del mundo cinematográfico de La Plata en manifestaciones y marchas en reclamos por el acceso a crédito, y la defensa de la producción independiente y el patrimonio fílmico. Allí se nuclearon cineastas de diversas generaciones (muchos de ellos aun estudiantes), junto a actores y colectivos vinculados al campo audiovisual. El caso más emblemático fue el del "**Pantallazo**", realizado en los años 2017 y 2018. El clima de revisión de la

historia de la cinematografía platense se vinculó con estas manifestaciones. En cada homenaje, en cada proyección de un film rescatado del olvido al que la última dictadura cívico militar había destinado, o en cada estreno de película de cosecha platense, se pusieron de manifiesto las demandas contemporáneas. La pregunta por el "**Cine platense**" encontró en este marco un ámbito de desarrollo, movilizando el debate sobre la tradición como campo de disputa en torno a los sentidos sobre el pasado y su resonancia en el presente.

El interrogante a rastrear plantea también el debate en torno al cine, sumando el *platense* a la fundante pregunta baziniana. Como suele decirse, cada película sugiere una nueva respuesta. Pero observar solo los films sería insuficiente para dar cuenta del debate, que está presente en la diversidad de actividades que conforman el campo cinematográfico de La Plata: los colectivos de realizadores y las mencionadas movilizaciones, los festivales locales, los ciclos de proyecciones, los congresos y jornadas que involucran el tema en sus propuestas, las publicaciones académicas y revistas especializadas, los homenajes a los films y realizadores históricos.

Si bien en una primera aproximación a la respuesta se plantea un vínculo entre cine y región, revisando la historia se encuentra un vínculo más específico en el que esta investigación se propone profundizar. Se trata del vínculo dado por el origen mismo de la tradición realizativa del cine de dicha región, que surgió con la fundación de la **Escuela de Cinematografía del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata**, en el año 1956, donde se formaron los primeros directores locales y surgieron los primeros films. De alguna forma, este vínculo inicial puede rastrearse hasta el presente, ya que en ese *proceso selectivo* (WILLIAMS, 1997) las generaciones contemporáneas buscan reafirmar el presente en base a la reivindicación de un pasado histórico que comenzó con los primeros cortometrajes de estudiantes.

En este rastreo, la pregunta **¿Qué es el cine platense?** irá apareciendo junto a la revisión, recuperación y reivindicación de la historia del **Cine Universitario**. En principio nos proponemos plantear esta ponencia como una perspectiva de los núcleos de debate que motivan esta investigación en torno al vínculo entre estética y política en los films de La Plata ¿Cómo fueron apareciendo las preguntas por el Cine platense y el Cine Universitario a lo largo de la historia de los debates en torno al cine en la región?

2.

El temprano vínculo de la ciudad de La Plata con el cine comenzó apenas unos meses después de la primera proyección de los Lumiére, cuando el 28 de febrero de 1896 se proyectaron en el Teatro Ópera "La llegada del tren a la estación de La Ciotat" y "El regador regado" (CEDOYA, 2014, pag.10). Aun faltaban algunos años para la fundación de la institución que terminaría de imprimirle a La Plata su perfil de *Capital Cultural*, la Universidad Nacional (BADENES, 2012). Con el proceso de transformación del cine en arte de masas, comenzaron a abrirse salas en diversos puntos de la ciudad, tal como relata el historiador local Cedoya en su libro "Cines de La Plata" (CEDOYA, 2014). El actor platense José Gola triunfó en muchas de las películas de la época de oro del cine argentino, y la fundadora del Museo de Arte Provincial, Ernestina Rivademar, es mencionada en archivos como "precursora del arte cinematográfico" (LERANGE, C y otros, 1982). Los antecedentes pueden rastrearse también en el acta de fundación del Colegio Nacional, que indicaba el espacio para la creación de un laboratorio fotográfico, y en los primeros planes de estudio de la Escuela Superior de Periodismo, que planteaban la enseñanza del lenguaje audiovisual (CIAPPINA, 2015)

Pero los films locales comenzaron a realizarse algunos años después, en la **Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP**, cuando se fundó la **Escuela de Cinematografía** por impulso de Cándido Moneo Sanz. La influyente tradición de los cineclubes, los avances tecnológicos (cámaras más livianas y compactas) y el creciente peso de los medios audiovisuales en el debate público, dieron marco a la fundación de mencionada escuela**,** en 1956. En sus aulas, a partir de los trabajos de los estudiantes, se realizarían las primeras producciones fílmicas de las que se tenga registro en La Plata. En el rastreo de la pregunta por el cine platense es necesario revisar la historia de la carrera.

En aquellos años, ni la formación ni las obras fílmicas se pensaban explícitamente desde su posible identidad local. Aunque sí se configuraron perfiles diferentes con respecto a la otra institución académica de formación de cineastas funcionando en aquellos años, la **Escuela del Litoral**. Esta fue impulsada por Fernando Birri y proponía un abordaje documental, con influencias del neorealismo italiano. Las películas allí realizadas resultaron ampliamente abordadas críticamente, y su influencia en el campo audiovisual continúa en la actualidad, ya que se trata de trabajos que abrieron posibilidades en el desarrollo del lenguaje fílmico en Argentina, fundamentales en su propio marco histórico por su contribución al documental y al cine político.

El perfil inicial dado a la Escuela de La Plata por Moneo Sanz, vinculado a la realización de films infantiles e institucionales y con énfasis en la formación técnica, fue transformándose por iniciativa de los propios estudiantes. La generación que ingresó en el año 1959 propuso una serie de renovaciones en el plantel docente y la orientación de la carrera, a partir de un nuevo plan de estudios y la incorporación de profesores vinculados al **Nuevo Cine Argentino**, iniciando una etapa de profesionalización (COSSALTER, 2016). Sin profundizar en esto, nos detenemos en un hecho que da cuenta de esta renovación, y que permite avanzar en el rastreo de la pregunta por el cine plantese, la revista **Contracampo**, editada por los entonces estudiantes Oscar Garaycochea, Armando Blanco y Carlos Fragueiro. La publicación da cuenta de las transformaciones de la Escuela de Cine ampliando las posibilidades de la formación técnica, a partir de la voluntad crítica. "Cine platense" no se menciona en **Contracampo**, ni hay análisis de films producidos por estudiantes. Sin embargo se observan en sus páginas las corrientes estéticas dominantes vinculadas al **cine de autor** (como en el análisis de la obra de Max Ophüls o la entrevista a Leopoldo Torre Nilsson), el interés por el **cine argentino** de aquel momento (Fin de fiesta, Culpable, La patota), y la voluntad de abordaje complejo de los films, vinculando la obra a los contextos sociales y debates, así como contemplando para el análisis elementos como las bandas sonoras. Desde el presente podemos pensar a partir de esta revista preguntas que aporten a comprender la primera etapa de la Escuela ¿qué era el cine para los jóvenes estudiantes de las primeras camadas de la Escuela? ¿Qué películas admiraban? ¿A partir de qué elementos construían sus críticas? ¿Cómo se vinculaba la propia crítica con la formación en cine?

> La revista analizada presenta la particularidad de ser una publicación sustentada, pensada y escrita por estudiantes de la Escuela Superior de Cinematografía de La Plata, cuestión no menor para pensar el perfil de la misma, los films y los directores que rescata, y el modo de abordaje del lenguaje cinematográfico como un problema estético comunicacional, político y académico. (CAETANO, A; GÓMEZ, L; VALLINA, C, 2013, pag195)

Se destaca en estos primeros años, el considerado el primer film de La Plata, **Cirugía** de Luis Vesco, del año 1960. Comienza así una tradición unida a la misma historia del cine argentino, vale recordar los registros fílmicos que el doctor Alejandro Posadas hiciera en 1899.

En el año 1963 ingresa a la **Escuela de Cine** una tercera camada de estudiantes quienes también imprimirán su propio sello a la carrera. Se trata del grupo que más tarde realizaría un film fundamental para pensar al Cine Platense: **Los Taxis**, (1967/1970). Los Taxis incluía una

reflexión/manifiesto de los estudiantes, sobre sus propias imágenes. "La Universidad Nacional nos preparó para una industria que no existe", relataban en voz over, iniciando un debate en torno al vínculo **Cine/Universidad**. En otras producciones de la época pueden observarse las preocupaciones sobre lo real social en general, y sobre el territorio de la región de La Plata en particular, como en los casos de "**Observatorio**" (Moretti – Vallina), "**Hombres de río**" (Eijo y otros) y "**Vivir aquí**" (Eduardo Chappa). Si bien no existía una reflexión sobre la tradición del cine en la ciudad, las propias películas comenzaron a abordar a la región como problema.

En el año 1972 se estrena el primer largometraje de La Plata, "**Informes y testimonios, la tortura política en Argentina 1966-1972**". Lo realizan un grupo de egresados de la Escuela de Cine, los mismos que habían hecho "Taxis". Estas producciones que formaban parte del cine político de aquel contexto histórico, se proyectaban en espacios vinculados a la militancia política, cultural y gremial. "Informes y testimonios" se estrena en cines comerciales y obtiene críticas a nivel nacional. En una de esas proyecciones, el colectivo de realizadores entregaba un volante en el que manifestaba su posición en torno a los ejes Cine y formación universitaria.

> Largos años en el Departamento de Cinematografía nos han convencido de lo vano que resulta moverse en el cine a través tan solo del estudio árido, de las experiencias hipotéticas, del comentario sobre la obra hecha o por hacer de todos los otros y, al fin del camino, del título que nos licencia para ejercer la profesión dentro de una industria que se ufana de sus limitados horizontes y se desenvuelve en favor de los intereses ajenos a una verdadera cinematografía nacional. (PROGRAMA LOS TAXIS 1970)

Sin embargo en el año 1974 se interviene la carrera, y finalmente la dictadura cívico militar la clausura en 1976. Comienza una nueva etapa para el cine local, cuando en 1978, en un ciclo de cine en el Teatro Ópera, Carlos Vallina[1] se pronuncia a favor de la reapertura de la carrera. Se inicia así la movilización por dicha **reapertura**, que culmina en el año 1993. En el medio, las producciones locales están vinculadas a esta lucha: el **Taller Experimental** nuclea a ex estudiantes, docentes y actores vinculados al cine que mediante diversas actividades promueven la reapertura. Una de estas actividades es la producción de films, que da como resultado obras como Ferroviarios de Tolosa (Taller Experimental, 1987), La ciudad desnuda (Taller Experimental, 1987) y Memoria y homenaje (Taller Experimental / Praxis Audivosual, 1986)

1Carlos Vallina: profesor emérito de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, egresado de la Escuela de Cine e impulsor de la reapertura, director cinematográfico

Toda esta etapa está documentada en un libro fundamental para la reflexión sobre el cine de La Plata (el trabajo que más influencia produjo hasta el momento), se trata de "**Escuela de Cine UNLP, creación, rescate y memoria**", en el que Romina Massari lleva a cabo una reconstrucción histórica de la Escuela de Cine, desde su fundación hasta el cierre, Fernando Martín Peña presenta el **Seminario de Mediateca** que brindó al reabrirse la carrera, con reseñas de la mayor parte de los films realizados por estudiantes en el primer período, y Carlos Vallina relata los años de la **reapertura.** La historia de la carrera de cine fue abordada también en dos textos que pertenecen a la historiografía local: **Diccionario de las artes** (NESSI, 1982) y **Ciudad Milagro** (LERANGE, C y otros, 1982), libro en el que el mencionado Carlos Vallina participa con un artículo sobre la Escuela de Cine.

"Escuela de Cine, creación, rescate y memoria" da cuenta no sólo de la historia de la carrera a partir de testimonios y documentos, sino que sistematiza la experiencia del mencionado Seminario de Mediateca, en el cual los alumnos de la recientemente reabierta carrera, recuperaron y transcribieron a nuevos formatos (VHS), las producciones realizadas en la primera etapa de la Escuela de Cine, resguardadas de la dictadura, en un sótano, por los no docentes de la Facultad de Bellas Artes. La experiencia del Seminario finalizó, pero los trabajos históricos comenzaron a circular entre las nuevas generaciones. En el caso del mencionado Cirugía (VESCO, 1960), los propios alumnos realizaron una segunda versión del mismo Cirugía 2 (ASEF, KHOURIAN, MONTI, 1996). Hubo un segundo intento por poner a disposición estos materiales a comienzos de los 2000, aunque tampoco se concretó en su totalidad (LÓPEZ, M, 2009) Los movimientos contemporáneos de recuperación de la memoria fílmica no serían posibles sin estos primeros intentos. Se observa en el movimiento de recuperación del pasado, la acción configurativa de la tradición. La pregunta por ¿Qué es el cine platense? Comenzó a enunciarse como tal en la revisión de estas primeras películas y en su vínculo con los nuevos films.

Esto se observa a partir de la **lucha por la reapertura** (1977-1993), que significó el comienzo de la revisión de la historia, el inicio de la recuperación de la memoria fílmica, la indagación en los documentos y las entrevistas a ex alumnos. Ya reabierta la carrera, a principios de los 2000 la revista "**El Extranjero**", una publicación realizada por docentes y alumnos del entonces Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes, lanzaba su número cero incluyendo dos secciones: "**Contra viento y marea, producción audiovisual platense**", con entrevistas a realizadores locales, y "**Todo sobre mi madre. Historia de la carrera**", sección que

se planteaba indagar en el origen de la formación en cine a partir de documentos históricos. En el número 2, se publica un texto que recuerda las clases de guión que Roa Bastos dio en la Escuela de Cine. En el número 3, (el último número, con menos cantidad de páginas y secciones, llamado "Extra, edición de resistencia"), se publica a modo de homenaje a uno de los protagonistas históricos del "Cine platense", Ricardo Moretti, las palabras que el mismo pronunció en la presentación de "**El extranjero**". Se observa en esta publicación la primera mención específica al "**Cine platense**".

Otro de los trabajos de revisión histórica que se produjeron en aquellos años fue el de los mencionados Carlos Vallina y Fernando Martín Peña, quienes publicaron, en el año 2000, "**El cine quema**", un trabajo sobre el cineasta Raymundo Gleyzer, en el que muchos de sus compañeros relatan los años de Raymundo como estudiante de la **Escuela de Cine de la UNLP** y su participación dentro del grupo de alumnos que promovió transformaciones, ya mencionadas. Bajo el subtítulo "**La Plata 1962.1963**", Humberto Ríos, Lalo Painceira y Alejandro Malowicki dan testimonio de los años de la Escuela de Cine. Allí se manifiesta el aire de época de principios de los 60´en La Plata.

Entre los años de la Reapertura y los años siguientes, cuando se produjeron las transformaciones que propiciaron las nuevas tecnologías digitales, el corpus de obras fílmicas realizadas en La Plata comenzó a contar con una mayor cantidad de films. A su vez los egresados de la carrera comenzaron a tener participación y premios en festivales nacionales e internacionales, y surgieron las primeras productoras. El mundo cinematográfico de La Plata se ampliaba, contaba con un pasado histórico en revisión y un presente de apertura, ya no solo ligado al cine, sino a las múltiples formas de la imagen: video, instalaciones, televisión, y los emergentes soportes digitales.

En estos años se observan también cruces interesantes entre la Facultad de Bellas Artes y la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Son los años de auge de las carreras de comunicación (la de cine, de hecho, se denominaba Comunicación Audiovisual), y se producían en el marco de la televisión renovaciones importantes, que encuentran su mejor ejemplo en los programas de Fabián Polosecki. En La Plata, un documental como **Reyna** (Andrea Scatena, 2000), da cuenta de estos cruces. El documental mencionado aborda la figura de Reyna Diez (militante, referente de las luchas por los Derechos Humanos, decana de la Facultad de Humanidades en el período 73/74), y lo hace partiendo y vinculando dos materiales históricos del cine platense. Uno es

el ya referido "Informes y Testimonios", el otro es el, hasta ese momento inédito, material del Grupo de Cine Peronista de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Las imágenes de este grupo fueron rescatadas a principios de los años 2000 y hoy son patrimonio nacional por su valor histórico. Memoria, cine y Universidad se encuentran en estas producciones que **Reyna**, como emergente del cruce periodismo/cine, toma como punto de partida.

En el año 2010, por iniciativa del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP comienza a realizarse el REC, **Festival de Cine de Universidades Públicas**. Con motivo de homenajear a las producciones realizadas en la primera etapa histórica de la carrera, se realiza una obra de música en vivo y proyección audiovisual, dirigida por Carmen Baliero, llamada **"Cine Experimental"**, a partir de fragmentos de cortometrajes realizados entre 1956 y 1974. A partir del **REC**, las producciones en el marco de la formación de grado comienzan a tener la posibilidad de exhibirse en pantalla grande, con espacio de circulación y debate que vincula producción de conocimiento y cine. Además del REC, los festivales que desde mediados de los años 2000 se realizan en La Plata son el **Fesaalp** (Festival de Cine Latinoamericano de La Plata) y el **Festifreak**. Junto a festivales más recientes (Otra ventana, Semana del Cine Experimental y Espacio Queer), dieron pantalla a las obras realizadas en el marco de la ciudad. Gran parte de los cineastas locales del presente comenzaron exhibiendo sus primeros trabajos en estos espacios. Sus diferentes propuestas de curaduría dan cuenta de la diversidad del cine platense actual. Deteniéndonos en nuestro rastreo, el Festifreak programó en el año 2006 una sección llamada **"50 años de historia"**, en la que se proyectaron trabajos de la Escuela de Cinematografía junto a cortometrajes contemporáneos. El **Fesaalp**, expuso una serie de **fotografías recuperadas,** con el nombre **Cinematografía Platense,** de la Escuela de Cine en el mes de septiembre de 2017. En Capital Federal, en la edición 2018 del **BAFICI** (Festival de Cine Independiente de la Ciudad de Buenos Aires) se llevó a cabo la charla "**Cinematografía platense**", con la presencia de realizadores, ex estudiantes y profesores, en un programa que incluyó la proyección de films históricos.

En el año 2014, el cineasta y docente Nicolás Alessandro publicó un trabajo titulado "**Tras los pasos del cine regional platense**", en el que analizaba los films proyectados en el canal **Somos La Plata**, como parte de un ciclo dedicado a la producción local, programado por el también realizador Marcelo Gálvez. Es uno de los pocos textos que reflexiona sobre las películas realizadas en la ciudad en los años previos a las transformaciones promovidas por la tecnología digital. Con el objetivo de preguntarse sobre el audiovisual regional, el texto "(...) pretende indagar sobre cuáles

han sido los modos de producción, las temáticas y estéticas elegidas por los autores platenses, como una forma de interpretar sobre cómo la región ha refractado, desde sus producciones audiovisuales, las transformaciones acontecidas en el país y los cambios referidos al lenguaje audiovisual" (ALESSANDRO, 2014, pag 38)

Los mencionados Nicolás Alessandro y Marcelo Gálvez forman parte del Movimiento Audiovisual Platense (**MAP**, en adelante), colectivo de cineastas que promovió la recuperación de los films realizados por los estudiantes de la Escuela de Cine entre 1956 y 1976, trabajo que permite actualmente acceder a esas producciones, y que el **MAP** proyecta en diferentes actividades que proponen debatir sobre la memoria fílmica. Como reseña de una de estas actividades, el crítico Ezequiel Iván Duarte publicó en el sitio **La Cueva de Chauvet** el artículo "**188 latas, 10 cortos**". El trabajo del **MAP** está siendo (al momento de la redacción de este texto) abordado desde un documental colectivo y un libro.

Otros trabajos académicos también se propusieron reflexionar sobre el cine platense. Además del ya citado trabajo de Vallina, Gómez y Caetano sobre Contracampo, pueden mencionarse "Historia acerca de la extinción de la carrera de Cine en la Universidad Nacional de La Plata en 1976" (LEVATO, R.; GARATE, L.; BRACHI, C. 2016)

En 2016 se publicó "**El tercer relato. Jóvenes, arte y memoria**", la tesis doctoral de Carlos Vallina, en la que se indaga sobre las representaciones en torno a la represión política en Argentina. Allí se plantean análisis críticos y preguntas fundamentales en torno al "Cine platense" a partir de films como "Los Taxis" e "Informes y testimonios", de los que el autor fue parte. El crítico Fernando Martín Peña, programó estos dos films en el ciclo "**Filmoteca**" emitido en la Televisión Pública, con respectivos análisis de cada uno, y una entrevista al director. En los "copetes", el segmento que antecede o sucede a cada proyección, Peña destacó la importancia histórica de la **Escuela de Cine** para comprender el cine del período. En "El tercer relato", el capítulo Memoria y Universidad "A modo de una memoria académica, aborda los contextos políticos y culturales de la década del sesenta y del setenta, y a la Universidad Nacional de La Plata, como partícipe fundamental de ese proceso histórico de debates y de luchas políticas, pero con una mirada y una perspectiva del presente". (JAUBET, F. 2015)

Podemos mencionar también en este período, el proyecto "**Cortos revisitados**", el cual pone a disposición online fragmentos de cortometrajes históricos realizados en la Escuela de Cinematografía, para ser intervenidos, con el objetivo de ir "generando, mediante el cruce de miradas, un espacio de pensamiento, la posibilidad de construcción de una identidad que nos permita sentirnos parte de una historia que nos trasciende, nos enriquece y nos compromete con el presente" (Presentación del proyecto Cortos Revisitados).

En el año 2014, el proyecto de investigación "Arte y medios: entre la cultura de masas y la cultura de redes", de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, presentó su libro (homónimo), una compilación de artículos entre los que se encuentra "Mis apuntes para comprender los medios" (MONTI, 2014) en la que relata su experiencia académica y profesional, a partir del repaso de la historia de la carrera de cine de La Plata. Aborda la formación y cierre de la Escuela de Cinematografía, la Reapertura y los vínculos con las obras de los primeros egresados.

A fines de 2015, se edita el primer número de la **Revista Pulsión**, realizada como un proyecto independiente por estudiantes de Artes Audiovisuales. "Pulsión es una revista de cine originada en La Plata y dedicada a reflexionar sobre el cine local y regional", se autodefine. , ¿Qué es el cine platense?, se preguntaban en una editorial de de noviembre de 2016. ¿Existe el cine platense? ¿Acaso el cine no es uno solo y parece que cualquier regionalismo lo achica? ¿Dónde radica su identidad? ¿Cuál es su legado?, proponía pensar el realizador Igor Galuk en una nota de la misma publicación (GALUK, 2016). En otras ediciones, la revista planteó interrogantes y disparadores similares, como "Tallar la tradición" (Pulsión, 2017), o "La autoreflexión en el cine platense" (BRETAL, 2017), o "Apuntes quirúrgicos" (DUARTE, 2017). Se mencionan estos artículos por abordar explícitamente la pregunta por el cine platense, a los que se suman también críticas y debates en torno a los estrenos locales, presentes en cada número. Esta revista se considera junto a otras, como **Arkadin** (publicación del Departamento de Artes Audiovisuales de la FBA/UNLP) que incluye textos que abordan la memoria fílmica de la primera etapa de la carrera ("Single, un ejercicio incompleto", de Romina Massari, "El rescate del Patrimonio fílmico de la Escuela de Cine", de Marcelino López), y **La Cueva de Chauvet**, un sitio online que nuclea críticos cinematográficos de La Plata. Algunos textos ya mencionados ("188 latas, 10 cortos") fueron publicados allí, así como "Festival REC N7: Voces pasadas y presentes (CECCARELLI, 2016), en el que indaga en las características del Festival de Cine Universitario de La Plata y su vínculo con el

debate en torno a la memoria del cine local. Otro artículo que indagan acerca del cine platense es "La imagen latente" (PALAZZO, F; CERANA, F. en Revista Metal 4, 2018)

A mediados de 2018 se puso en línea el sitio "**Select Play**", una plataforma de streaming del **Cine Municipal Select**, que tiene como slogan "Todo el cine platense en un solo sitio". El mismo Cine Select que se reinauguró descubriendo una línea de tiempo de la cinematografía local, desde las primeras funciones en la ciudad hasta nuestros días, y es el sitio donde se realiza desde 2017 la "**Semana del Cine Platense**", espacio de proyección de films de producción local. A su vez, también en 2017 se propuso la realización de un Seminario sobre Cine Platense, dictado por el mencionado crítico Álvaro Bretal, finalmente trunco.

El **Pantallazo**, mencionada manifestación de los actores del mundo audiovisual de La Plata, significó, en sus dos ediciones (2017 y 2018), el espacio de encuentro de diferentes generaciones en reclamos del sector. Pero más allá de las coyunturales y posibles conquistas gremiales, también fue un espacio de visibilización de las producciones locales. La Asamblea que lo movilizó, realizada en el patio de la Facultad de Bellas Artes, encontró a muchos de los actores que formaron parte de la historia revisitada líneas arriba. Proyectadas todas juntas, en pantallas ubicadas en espacios públicos de toda la ciudad, el Cine Platense planteaba una posible respuesta a su pregunta ontológica. En los cierres de ambas ediciones, se proyectaron films históricos, y las nuevas camadas de realizadores homenajearon a los primeros cineastas locales.

Mencionamos como cierre (provisorio, en movimiento) de este recorrido, al documental "Demoler para construir", de la directora Natalia Dagatti, estrenado en 2018. Se registra el proceso de demolición del edificio sede de la carrera de Artes Audiovisuales, con motivo de construirse allí nuevas instalaciones. Se convierte en un trabajo que reflexiona sobre la memoria de la carrera de cine y su vínculo con la historia argentina reciente. El documental no se detiene en el mero registro, el montaje a partir de asociaciones con los estudiantes transitando la carrera y las proyecciones de las ruinas sobre el nuevo edificio, acompañan y aportan al proceso de recuperación de la memoria histórica sobre el cine platense. Las nuevas instalaciones llevan el nombre de Néstor "Pichila" Fonseca, estudiante de la carrera de cinematografía secuestrado y desaparecido por la última dictadura cívico militar. "Demoler para construir" se suma así a otros trabajos que reflexionan sobre la memoria de la carrera cine y se convierten en obras que desde sus propuestas fílmicas se interrogan por el cine platense. Tal es el caso de SUS, tesis de Tadeo Suárez. (SUÁREZ, 2018)

3.

Como se observa, el rastreo por la pregunta **¿Qué es el cine platense?** va más allá de las posibles inferencias a partir de los propios films. Y a la luz del presente, el pasado encuentra nuevos sentidos, en el proceso selectivo de la construcción de una tradición. La pregunta, como se dijo, no alude tanto a una posible condición ontológica, sino a dicha tradición, en la que las obras históricas y contemporáneas dialogan y encuentra su *ratificación cultural*. (WILLIAMS, 1997)

En la recuperación de la memoria de la carrera de cine comenzó a construirse esta tradición conscientemente, en un movimiento que en las manifestaciones contemporáneas se reafirma. El cine realizado en el marco de la UNLP nos propone sentidos para pensar esta tradición, y a los marcos históricos en los que se inscribe. Es nuestro objeto reflexionar sobre los modos de representación estético comunicacionales del campo audiovisual como configuración de lo político, a partir de estos films universitarios.

En el presente, el cine platense continúa un proceso de crecimiento iniciado a mediados de la década pasada, con estrenos de largometrajes a nivel nacional, ampliando la participación en festivales internacionales, y siendo objeto de charlas, debates, encuentros e intervenciones en diversos ámbitos. La presencia de películas platenses en festivales como BAFICI y Mar del Plata, así como en Berlín y otros, es cada vez más frecuente, por el interés que las obras generan. Tal como en los primeros cortos de mediados de los 60', las obras contemporáneas comienzan con la inserción gráfica del logo de la Universidad Nacional de La Plata, como marca de pertenencia, y también como reafirmación de una historia. En el desarrollo de esta investigación, nos proponemos observar las posibles continuidades y rupturas entre estas obras históricas y contemporáneas.

Bibliografía

ALESSANDRO, Nicolás (2014) Tras los pasos del cine regional platense. Ponencia presentada en 1er Congreso Internacional de Artes, UNA, Buenos Aires.

CAETANO, A; GÓMEZ, L; VALLINA, C, (2013). La crítica en la revista Contracampo. En Anuario de Investigaciones 2013. Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP; La Plata.

CECCARELLI, Pablo 2016. Festival REC 7: Voces pasadas y presentes. Disponible en https://lacuevadechauvet.com/festival-rec-no7-voces-pasadas-y-presentes/

CEDOYA, Juan Pedro (2014) Cines de La Plata. Los lugares, los hombres, las historias.

CIAPPINA, Carlos. (2015) Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP: Una historia de Formación y Política: 1934-1998. Tesis de Doctorado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP, La Plata

COSSALTER, Javier (2016) El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950 – 1976) Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires.

DUARTE, Ezequiel Iván. (2018) 188 latas, 10 cortos. Disponible en **https://lacuevadechauvet.com/188-latas-10-cortos/**

JAUBET, Franco. (2015) Presentación a Memoria y Universidad (Carlos Vallina) En Oficios Terrestres número 32. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. La Plata

MASSARI, Romina; PEÑA, Fernando Martín; VALLINA, Carlos (2006) Escuela de Cine: Creación, rescate y memoria. EDULP, La Plata.

LERANGE, C y otros, (1982) Ciudad Milagro. La Plata.

LEVATO, Rocío; GARATE, Luciana; BRACHI, Claudia (2016) Historias acerca de la "extinción" de la carrera de Cine en la Universidad Nacional de La Plata en 1976. IX Jornadas de Sociología. UNLP. La Plata.

LÓPEZ, Marcelino (2009) Dos investigaciones en la Facultad de Bellas Artes. Rescate del patrimonio fílmico del Departamento de Cinematografía, 1957 – 1976. En revista Arkadin número 2, Facultad de Bellas Artes UNLP, La Plata.

PALAZZO, Franco; CERANA, Franco. (2018) La imagen latente. en Revista Metal 4. Facultad de Bellas Artes, UNLP. La Plata.

PEÑA, Fernando Martín; VALLINA, Carlos. (2000) El cine quema. Raymundo Gleizer. Ed. De la Flor, Buenos Aires.

MONTI, Germán (2014) Mis apuntes para comprender los medios. En RUEDA, María de los Ángeles (comp.) Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes. Editorial Al Margen, La Plata.

VALLINA, Carlos (2016) El tercer relato: representaciones cinematográficas, audiovisuales y artísticas sobre la represión política en Argentina 1972 – 1973, 1995 – 2010: lenguajes y memoria. EDULP, La Plata.

WILLIAMS, Raymond (1997) Marxismo y literatura. Ed. Península, Barcelona

Revistas consultadas

Contracampo (1960 – 1962) Escuela de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, La Plata.

El Extranjero. (2002 – 2004) Artes Audiovisuales – Facultad de Bellas Artes – UNLP – La Plata

Pulsión (2014 – 2019) Edición independiente. La Plata

Artículos mencionados

GALUK, Igor (2016) El fuera de foco del cine platense. En revista Pulsión número 4. La Plata

BRETAL, Álvaro (2017) La autoreflexión en el cine platense. En revista Pulsión número 6. La Plata

DUARTE, Ezequiel Iván. (2017) Apuntes quirúrgicos. En revista Pulsión número 5. La Plata.

Sitios web consultados

La Cueva de Chauvet (https://lacuevadechauvet.com/)

Cortos revisitados (http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/cortosrevisitados/)

Filmografía

Demoler para construir (2008, Natalia Dagatti, Facultad de Bellas Artes, UNLP)

Ferroviarios de Tolosa (1987, Taller Experimental Audiovisual Bellas Artes UNLP)

Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972 (1973, Eijo, Diego; Oroz, Alfredo; Giorello, Eduardo; Verga, Silvia; Vallina, Carlos; Moretti, Ricardo. Escuela de Cinematografía de la UNLP. La Plata)

La calle desnuda (1987, Taller Experimental Audiovisual Bellas Artes UNLP)

Los Taxis (1970, Eijo, Diego; Oroz, Alfredo; Giorello, Eduardo; Verga, Silvia; Vallina, Carlos; Moretti, Ricardo. Escuela de Cinematografía de la UNLP. La Plata)

Memoria y homenaje (1986, Taller Experimental / Praxis Audivosual. La Plata)

Reyna (2000, Andrea Scatena. La Plata)

SUS (2018, Tadeo Suárez, Facultad de Bellas Artes, UNLP. La Plata)

Argumentación por imágenes en tiempos de pos-verdad

Alberto Ascione
Facultad de Ciencias Sociales – UBA
ascioneuba@gmail.com

Violencia es mentir.

Se expondrán resultados iniciales de un trayecto de la investigación elaborada en el marco del proyecto Ubacyt SO 2018 "Ético-política de la Comunicación Visual. Estudio de los procedimientos de trucaje, falsificación y sus refutaciones en tres ámbitos de producción de imágenes: los medios informativos, las narrativas dibujadas y fílmicas y la experiencia artística. Hacia una historia de la mentira en imágenes", dirigido por la Dra. Alicia Entel, continuación de otros proyectos Ubacyt (SO 24/04 y 92/08 y SO 20/11).

En estudios anteriores hemos indagado los efectos de sentido argumentativos de enunciados visuales, que se connotan por cierta retórica de las imágenes. Aquí se abordarán los procedimientos retóricos de imágenes que circulan en las redes sociales, en particular los memes en el campo de la vida política argentina contemporánea.

La publicidad comercial, el humor político y cierta propaganda también política con soportes visuales han recurrido históricamente a la argumentación mediante imágenes. En los últimos tiempos, estas prácticas mantienen sus tradiciones, pero con la proliferación de los memes se les ha sumado un cambio cuantitativo devenido en cualitativo, dado por dos factores concurrentes. Uno, comunicacional: la circulación abundante como nunca antes de estas imágenes en las redes sociales. El segundo, político: las formas de lo que ha dado en denominarse "posverdad".

La relevancia del tema reside, a nuestro juicio, en que la imagen, por su carácter icónico e indicial tiene un alto valor asertivo[1], y por ser precisamente una imagen *sensible*, es compatible con aquellos

1Hablamos de indicialidad de los íconos en el sentido de que reproducen hábitos perceptivos, tal como lo señalara U. Eco (1968) "...los signos icónicos... reproducen *algunas condiciones de la percepción común,* basándose en *códigos perceptivos normales* y seleccionando los estímulos que... permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en *códigos de experiencia adquirida*- tenga el mismo "significado" que el de *la experiencia real denotada* por el signo icónico".

discursos que muchos autores describen como "llamados a la emoción" (Carpintero: 2017), apoyados en la mera creencia, y a verdades que se oponen no a la mentira sino a "otras verdades" (Rubio: 2017).

Memes

Dice el *Oxford Dictionaries* en la entrada "meme":

> **1**. Elemento cultural o de comportamiento que se transmite de persona a persona o de generación a generación.
> *Según el científico Richard Dawkins, los memes son unidades culturales aprendidas o asimiladas que no se transfieren genéticamente*.
>
> **2**. Texto, imagen, video u otro elemento que se difunde rápidamente por internet, y que a menudo se modifica con fines humorísticos.[2]

Varias entradas enciclopédicas atribuyen a Richard Dawkins la creación del término. Desde la biología evolutiva, el científico estadounidense propuso que la transmisión cultural podría pensarse a la manera de la evolución genética. El meme sería una unidad conceptual de esa transmisión. No obstante, en el origen de la palabra se encuentra otro biólogo, el alemán Richard Wolfang Semon, quien a principios del siglo XX elaboró la hipótesis del registro mnémico celular de las experiencias[3].

El género de los memes

Desde el punto de vista discursivo, la concepción bajtiniana(Bajtin: 1982) permite una explicación del género más afín a la perspectiva argumentativa. Así, se observa queel meme reúne características muy diversas:

En cuanto al **tema**, lo único que podría considerarse bastante generalizado es el tono humorístico, porque se dan innumerables temáticas:

2https://es.oxforddictionaries.com/definicion/meme
3 Se reconoce en la palabra *meme* el eco de su origen en *mnemós* (gr.), "memoria".

Políticas:

De género:

Escatológicas:

De la vida cotidiana:

Deportivas:

Etcétera.

Por último, hay que mencionar un universo de sentidos recurrentes ligados a los todos los temas, tales como sobreentendidos, conceptos y valores diversos implícitos, a menudo prejuicios raciales, estéticos y de clase: los wachines, los pobres, los gordos, los negros.

La **composición** también es muy variada: hay memes verbales,

aunque la mayoría son enunciados visuales con o sin anclaje verbal.

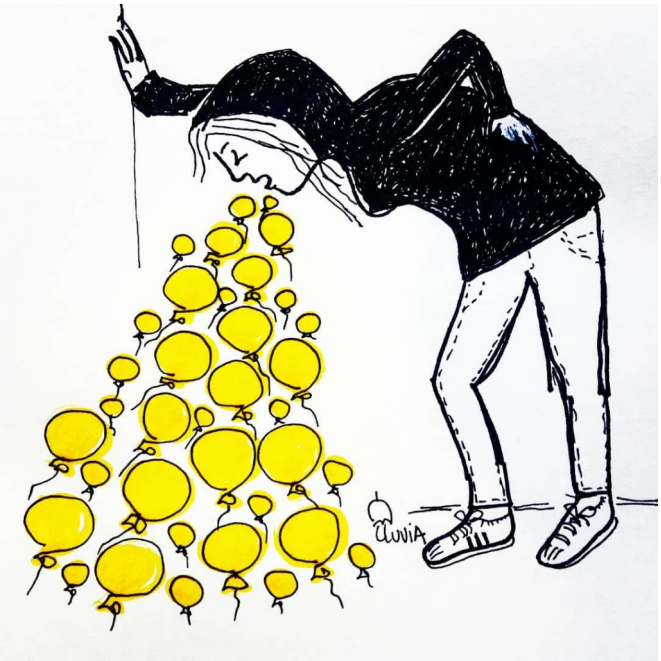
Se recurre frecuentemente al fotomontaje,

al recorte,

alreencuadre o sobreencuadre de la foto original (Alessandria: 1996),

al cambio de contexto de una imagen,

a la caricatura,el dibujo, el collage, etc.

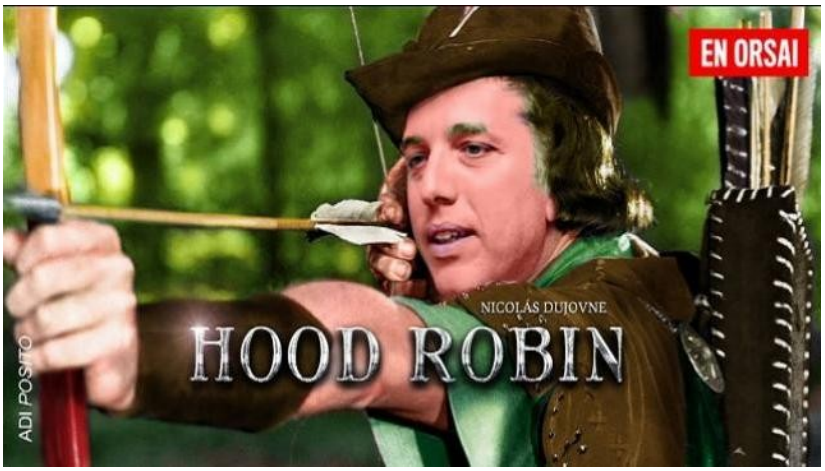


Estilo:

En las retóricas composicionales se reiteran muy frecuentemente ciertos recursos "fraseológicos" basados enla hiper e intertextualidad (Genette: 1982), como los títeres, las marionetas.Por ejemplo, Pinocho (y su nariz de mentiroso),

Presidenta
Cristina
Fernández.

Robin Hood (Hood Robin),



personajes de cuentos infantiles, de películas y series televisivas, etc.Aquí se activan los hipotextos con el papel de topoi, garantía o ley de pasaje.

Además, el **estilo** puede ser formal, grosero, explotar los dialectos y sociolectos, etc. tanto en el nivel icónico como en el verbal.

En consecuencia, parecería que lo que define al género meme no son tanto sus rasgos semióticos o de lenguaje que,como se expuso,son muy variados, sino otro de sus rasgos discursivos (un aspecto de su **esfera de la actividad**, según Bajtin): su circulación. El meme crea circuitos, mayoritariamente de carácter lúdico, en las redes sociales. El tránsito más común siempre es personalizado: entre individuos o grupos de contactos. Este hecho determina una recepción-lectura-reenvío entre personas afines en ideas políticas, posiciones ideológicas y valores culturales, conformándose así colectividades de usuarios de redes que determinan una recepción "amigable" del mensaje.

Argumentación por imágenes en la publicidad, el humor gráfico y el meme

Los rasgos argumentativos de los memes no difieren en lo general de las formas comunes de argumentación por imágenes que hemos tratado anteriormente[4].

4Ascione, A. "Imagen visual, hipertextualidad y argumentación". En Actas de las II Jornadas de Lógica Informal y Argumentación. Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines, Pcia. de Bs. As., 2011. ISSN 1852-4958. Ascione, A. "Imagen visual e imaginario social. El valor argumentativo de las imágenes visuales en la construcción de representaciones". En*Cuadernos ASAECA I Teorías y prácticas audiovisuales*. Buenos Aires, Teseo, 2010. pp. 779-791.

La publicidad gráfica ha sido pionera de lo que se llama "posverdad", en tanto siempre apeló "a la emoción y a la creencia personal", nunca a informar acabadamente sobre las características técnicas, médicas, químicas, etc. de sus productos. Los enunciados publicitarios han naturalizado las falacias visuales mediante procesos retóricos basados en los ejes metafóricos y/o metonímicos (Jakobson, R.: 1963).

Así, una típica publicidad de shampú femenino puede argumentar de la siguiente manera:

La relación metonímica entre cabello y shampú produce un argumento que se crea precisamente en esa ausencia-desplazamiento[5] que se llena en la recepción y se explicitaría como una relación causa-consecuencia. Es la falacia de la causa falsa o *Non causa pro causa*, típica de esta clase de publicidades comerciales.

Ascione A. y L. Lopardo: "La metamorfosis visual como figura argumentativa en cine y video". Actas del Primer Encuentro Nacional de Lógica, Filosofía del Lenguaje y Lingüística. Universidad Nacional de Mar del Plata y CONICET. Mar del Plata, 2010.

Ascione, A. "El valor argumentativo de la metáfora visual". En *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* Nº 12 - 2008 - ISSN 1852-4308. Rosario - http://www.redcomunicacion.org/memorias/index.php

Ascione, A.*Caricatura de prensa y argumentación por imágenes*. Actas del III Congreso Internacional. "Transformaciones Culturales: Debates de la Teoría, la Crítica y la Lingüística". Buenos Aires, OPFyL, UBA, Facultad de Filosofía y Letras. Agosto de 2008. En CD.

Ascione, A. "Prensa y discurso político de la imagen". En *Demos participativa. Revista de las Jornadas de Democracia Participativa*. Buenos Aires, Año I, Volúmen 1, Nº 1, septiembre de 2008. Publicación de la Asociación Civil Mariano Moreno.

5Jean Le Galliot (1976) traslada los conceptos de polos metafórico y metonímico de Roman Jakobson a la teoría psicoanalítica para explicar los procesosinconcientes de condensación y desplazamiento y aplicarlos luego a la creación literaria. "[Se] crea el *efecto de sorpresa* donde va a situarse lo esencial del placer estético, y que debe vincularse, en la óptica freudiana, con la descarga libidinal correspondiente al *principio del placer*, por oposición al *principio de realidad*". Si se extrapola el "placer estético" desde la literatura a la argumentación publicitaria, podría pensarse en una "persuasión estética" que lleve a la admisión de una falacia evidente.

Por su parte, el humor político gráfico recurre a menudo a procedimientos como el siguiente:

Scioli como lustrabotas de Cristina es una metáfora (una visualización de la metáfora verbal preexistente) por la directa sustitución de un elemento por otro en el polo metafórico.

Como es sabido desde Aristóteles, la conclusión debe derivarse de la o las premisas. Para Toulmin (1958), las argumentaciones cotidianas no siguen el procedimiento del silogismo aristotélico sino más bien el del entimema. El autor crea un modelo para explicar la argumentación en los discursos sociales. Se trata una estructura de datos que parte de una *evidencia* (grounds) y establece una *aserción* (claim). Entre ellos hay una *garantía* que permite la conexión. En el caso de la imagen precedente, la *aserción* es que Scioli actúa servilmente respecto de Cristina.El dato es la imagen, metafórica: Scioli lustrando un zapato de Cristina. Garantía: Un lustrabotas realiza una tarea servil a otro individuo.

Desde la perspectiva de Plantin (2001), que propone el siguiente esquema para graficar esta relación, tendríamos el mismo resultado:

Scioli lustrabotas de Cristina Scioli es un sirviente de Cristina

DATO CONCLUSIÓN
Un lustrabotas realiza una tarea servil a otro individuo

LEY DE PASAJE

Las **leyes de pasaje** son conceptos y valoraciones socialmente compartidas que pueden adoptar la forma de afirmaciones. El dato se transforma en argumento cuando se apoya en una **Ley de Pasaje** apropiada.

El enunciado conforma una *falacia tautológica*, porque la conclusión está ya contenida en el dato.

Ahora bien: también en la metáfora hay una ausencia que es llenada en el enunciado. A diferencia de lo que Saussure postulaba sobre los paradigmas, que parecían encontrarse en la mente de los hablantes, en el discurso, que es donde se configuran los enunciados, los paradigmas no son "preexistentes" sino que se construyen en el mismo enunciado mediante asociaciones de sentidos y valores compartidos, lo que sería la Garantía de Toulmin, los *topoi*, el sentido común. El vacío, la distancia entre Scioliy su sometimiento a Cristina se enlaza por el topos de la servidumbre expuesto por la figura del lustrabotas.

En los memes los procedimientos son similares, pero pueden advertirse ciertas diferencias:

En el nivel icónico, el fotomontaje del pañuelo al cuello embandera al presidente con la campaña verde y la visualización de la metáfora verbal "manos manchadas de sangre" lo acusan del asesinato de bebés, tal como sostiene el discurso antiabortista. Además, ambos habilitan que la sonrisa del personaje connote al menos complacencia.

El argumento podría ser verbalizado así:Macri estafó a sus votantes porque impulsa una ley sobre el aborto [legal]". Se basa en dos conceptos falsos:

Primero, no existió una "ley Macri de aborto" pues, como todo el mundo sabe, el proyecto que se trató en el congreso en 2018 tuvo otros autores.

Segundo, el topos que permite el pasaje de "ley Macri de aborto" a "estafa electoral" no podría ser otro que el Pro y/o Cambiemos se hubiera manifestado oficialmente en contra de la legalización del aborto durante la campaña electoral, algo que no hizo. Por lo tanto, el topostambién es falso.

De modo que lo falaz del argumento esta vez no se encuentra sólo en el topos implícito que activa la ley de pasaje, sino directamente en el nivel de lo explícito ("ley Macri de aborto"). El enunciado completo coincidiría con la *falacia de los datos falsos o insuficientes*.

La pregunta entonces sería: ¿cómo podría ser eficaz este argumento? Solamente por el consenso de una comunidad de receptores votantes de Cambiemos que se opusieron y oponen a la ley, y que consideran que el proyecto ni siquiera debería ser tratado. La verdadera traición fue enviar el proyecto al Congreso. Y ése es el verdadero argumento: se encuentra en esa ausencia, en ese "espacio vacío"de los polos metafórico y metonímico porque no puede ser explicitado, ya que delataría una muy limitada y autoritaria valoración de la democracia representativa que tanto pregona Cambiemos.

De modo que en este caso la eficacia argumentativa del meme no reside en los procedimientos retóricos de la imagen ni el nivel verbal sino en el *pathos* de la comunidad de receptores.

Memes y posverdad

En el ámbito de la política y sus prácticas comunicativas la denominada "posverdad" es un término frecuentemente mencionado por analistas y también por simples comentaristas.

Quienes se han ocupado de teorizar sobre el concepto lo caracterizan peyorativamente:

> Un nuevo neologismo encubridor aparece mencionado repetidamente en los medios de comunicación: "posverdad". Éste alude a la distancia cada vez mayor entre los discursos de los políticos y los hechos reales que producen, ya que estos últimos influyen menos en la opinión pública que los llamados a la emoción y la creencia personal. Esto no es nuevo en la historia de la humanidad. (Carpintero, E.: 2017).

Según Carpintero y otros autores, la palabra "posverdad" tienevarias fuentes, y coinciden en que fue David Roberts, en un blog de temas medioambientales, quien se refirió asíen el 2010 a las políticas que negaban el cambio climático pese a la evidencia científica de la que ya se disponía sobradamente y que influyeron notablemente en la opinión pública estadounidense.

Respecto a la formación de eso que se llama "opinión pública", Gabriella Bianco (UNESCO: 2019) escribe:

> ¿Pero, qué entendemos por pos-verdad? Por pos-verdad se entiende lo "relativo a circunstancias en las que hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que la apelación a la emoción y a la creencia personal". Tendremos entonces que preguntarnos si la

> pos-verdad es sólo un mero eufemismo para definir una verdad aparente o que, quitado este maquillaje, se encuentra una voluntad autoritaria y demagógica decidida a disfrazar la verdad en la forma de la mentira.
> […]
>
> No se trata de mentiras aisladas y ocasionales, sino de un conjunto de falsedades deliberadas, perseverantes y articuladas. La mentira organizada es un insumo vital para edificar y mantener en pie un régimen totalitario. Sin embargo, las democracias no son indiferentes al uso de "mentiras útiles", al menos, para quien las fabrica y las distribuye.

En cuanto a los usos comunicacionales, son muchos los autores que advierten sobre la tendencia endógena con que se forman los circuitos frecuentados en las redes.

> Internet está facilitando la tendencia humana a evitar aquellas ideas que contradicen las propias y a rodearse de personas que piensan de una forma semejante a la suya. Estos fenómenos se conocen como *filter bubble* y *homophilous sorting*, respectivamente. El primero es causado por los algoritmos de Google y las redes sociales. Estos algoritmos están diseñados para ofrecer a cada usuario resultados personalizados en función de sus likes, shares y búsquedas previas, reduciendo así las posibilidades de que este tropiece con ideas, datos u opiniones que contradigan su visión del mundo. El resultado es un extraño vórtice de ceguera en el que, cuanta más información consume una persona, más atrapada queda en sus propios prejuicios y sesgos cognitivos. El homophilous sorting es la tendencia natural de las personas a encerrarse en grupos afines donde su cosmovisión es compartida y no es cuestionada por nadie. (Rubio: 2017).

El mensaje es el mensaje

El desarrollo de la computación, de la telefonía celular, internet y las redes sociales han hecho envejecer la idea mcluhaniana de que el medio es el mensaje. El enorme desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación produjeron un cambio cualitativo: se han naturalizado. Ya no hay fascinación tecnológica, no hay sorpresa, sólo uso. Y los memes son un género cuyo nacimiento y vida se da en las redes.

Si la recepción del meme es casi siempre es amigable, si en el meme hay argumento pero no razonamiento, si el mensaje confirma creencias preexistentes y provoca adhesiones en base a creencias compartidas, si éstas "llenan" la ausencia de los polos metafóricos y metonímicos mediante el reconocimiento de lo ya sabido, del topos sobre el que se apoya el entimema, el mensaje es el mensaje.No aporta conceptos, creencias o valores nuevossino los ya compartidos por

el grupo, reafirma lo dado, consolida ideas previamente existentes, asegura que la colectividad y su "mundo" de creencias están allí, vivos.

Si la posverdad no se opone a mentira sino que instala una "verdad" aunque sea falsa, requiere una adhesión previa, aunque sea en algún grado. Allí tiene en el meme un género muy eficaz.

Bibliografía

Alessandria, J. (1996). Imagen y metaimagen. Bs. As., Eudeba.

Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Alianza, 1998.

Bajtin, M. (1982). "El problema de los géneros discusivos", en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1997.

Bianco, G. (2019). "Desde el pos-modernismo a la pos-verdad", en CECIES, http://www.cecies.org/articulo.asp?id=582

Carroll, N. (1994). "Visual Metaphors", en *Aspects of Metaphor,* J. Hintikka (ed.),

Capintero, E. (2017). "El concepto de 'posverdad'. Una nueva mentira". En Topía, agosto de 2017. https://www.topia.com.ar/articulos/concepto-posverdad-una-nueva-mentira

Eco, U. (1968). *La estructura ausente*

Genette. G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.

Groarke, L. (2002). "Hacia una pragma-dialéctica de la argumentación visual", en Frans H. van Eemeren, ed., *Advances in Pragma-Dialectics*. Amsterdam: Sic Sat / Virginia, Vale Press / Newport News, 2002 (p. 137-151). Trad.María Elena Bisonte.

Jakobson, R. (1963). "Deux aspects du langage et deux types d' aphasie".En *Essais de linguistiquegénérale*. Paris, Seuil.

Le Galliot, J. (1976). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Bs. As., Hachette. 1977.

Plantin, CH. (2001). *La argumentación*. Barcelona, Ariel.

Rubio, D. (2017). *La política de la posverdad*. En https://es.scribd.com/document/347008913/La-poli-tica-de-la-posverdad

Toulmin, S. (1958).*The uses of arguments*.Cambridge University Press.

Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca (1958).*Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1989

La construcción de identidades en las escuelas secundarias orientadas en Arte-Teatro de la provincia de Buenos Aires: sujetos y prácticas

María Marcela Bertoldi
bertoldimarcela@gmail.com

María Cristina Dimatteo
mcdimatte@gmail.com

Departamento de Educación Artística. Facultad de Arte. UNICEN. Tandil. Pcia de Bs.As.

Resumen: En esta oportunidad se intentará discutir los procesos de construcción de las identidades de los profesores de teatro que se desempeñan en escuelas secundarias orientadas en Arte - Teatro de la provincia de Buenos Aires, como también se consideraran a los sujetos jóvenes destinatarios de las propuestas de enseñanza de la escolaridad secundariaen el marco de la obligatoriedad del Sistema Educativo Nacional y Provincia de Buenos Aires.Para ello, en primera instancia se explicitarán algunas consideraciones sobre las identidades laborales de los profesores de Teatro. En una segunda instancia, se caracterizarán las escuelas secundarias orientadas en arte-teatro, las formas de organización y sus sentidos ante al mandato de la obligatoriedad establecido para el nivel y su localización geográfica. Con esta información nos proponemos interpretar la construcción de identidades desde los escenarios escolares y sus prácticas, lo que allí sucede y lo que les sucede a los profesores de Teatro como sujetos educativosprotagonistas y a los jóvenes como destinatarios de esta oferta de enseñanza artística.

Palabras clave: Identidades - Profesores de Teatro- Jóvenes-Escuelas secundarias orientadas en arte-Teatro-Obligatoriedad.

Introducción

En el presente trabajo convocado en torno al eje *"La construcción de identidades, sujetos e instituciones en el mundo de las artes"* avanzaremos en el proceso de construcción de identidades procesionales/laborales de los/las profesores de Teatro a la par del análisis de la conformación de la identidad institucional de las escuelas con orientaciones en Arte recientemente implementadas en la jurisdicción bonaerense. Intentaremos efectuar una lectura e interpretación de los procesos de construcción identitaria de sujetos y prácticas institucionales desde la mirada de los directivos escolares y de los propios profesores de la especialidad Teatro en forma conjunta.

La construcción de las identidades profesionales de los profesores de Teatro como sujetos de la enseñanza.

La configuración de la identidad del docente como profesional ha constituido una tarea altamente compleja desde su consolidación como grupo social y ocupacional hasta la actualidad. El establecimiento de la docencia como profesión social específica coincide con las formas de escolarización contemporáneas y la apertura de la educación a las masas a partir de los principios de "obligatoriedad" y "gratuidad" constituyó la estrategia con que los Estados liberales garantizaron la regulación social, asegurando la formación de "ciudadanos" conforme a los valores del "nuevo orden".

En esta configuración histórica de la tarea docente encontramos algunos condicionantes a la construcción de la "identidad" de este colectivo social: el carácter "redentor" y "vocacionalista" asignado a su tarea obstaculizó su autopercepción como trabajador, la dependencia del Estado, el escaso margen de autonomía para la toma de decisiones, las escasa remuneración, la debilidad de la formación, entre otras, han puesto en cuestión su carácter de profesional. (Señoriño y Cordero; 2005).

Las identidades laborales de los docentes implican variedad de tareas que van más allá del desarrollo del conocimiento disciplinar en el aula. También hace falta que el docente conozca las reglas de funcionamiento del sistema escolar y las lógicas que lo regulan. En este sentido, la identidad posee una doble dimensión: la personal (yo docente) y la social (yo profesor de Teatro) en la institución escolar. Se entiende que la actividad docente puede identificarse en cualquier tiempo o

lugar en tanto se reconocen formas de acción que le son propias, que le otorgan identidad y la diferencian de otras actividades.

Las identidades sociales se construyen en la articulación entre dos planos: uno biográfico y otro social o relacional (Mórtola 2010) y se constituyen en espacios sociales donde se identifican y se otorga sentido a una imagen de sí mismo bajo el reconocimiento del otro. En este proceso de socialización se construye, identifica y se atribuye sentido a la identidad laboral a medida que se reconoce y acepta a los otros sujetos en los espacios laborales donde los profesores de Teatro – en nuestro caso - ejercen su trabajo. Elías (2011) señala al respecto que "la identidad implica un proceso de interacción complejo que se construye desde los sujetos pero no de manera individual sino en interacción con otros significantes en contextos históricos y socialmente estructurados".(p 3).

Podemos preguntarnos entonces, ¿cómo se construyen las identidades en los profesores de Teatro en las instituciones de educación secundaria orientadas en Arte Teatro? ¿Qué es lo que define esa identidad? De qué manera los demás agentes institucionales definen al profesor de Teatro?.¿En qué contribuyen los/las profesores de Teatro a la construcción de identidad institucional de este tipo de instituciones recientemente modalizadas?.

En esta comunicación nos proponemos que estos interrogantes nos acompañen en el desarrollo de la misma sin pretender dar una respuesta certera, ya que entendemos que la inserción en la docencia dentro de espacios escolarizados es un periodo de tensiones y aprendizajes variados en los que los profesores de Teatro deben ir adquiriendo esos conocimientos profesionales que van tomando forma en el mismo transitar por dichos espacios. En las interacciones con otros se contribuye a configurar la identidad para otros, ya sea otros colegas, docentes de grado, directivos, estudiantes, familias, que "rotulan" o "clasifican" a los profesores de teatro en las miradas de otros que median en lo que cada uno cree que es para sí mismo.

En el ámbito escolar, el/la docente de Teatro entra en contacto con nuevos saberes propios del oficio, así como con las tradiciones, costumbres y reglas propias de la cultura escolar. Este ámbito se constituye en un espacio formador tanto en la socialización profesional en ciertas prácticas instituidas como también en un campo de intervención que interpela a la formación inicial y coloca al docente novel en la construcción de determinados saberes propios de su quehacer. El docente

llega a la institución con los conocimientos que le ha ofrecido su formación inicial, en los que ha privilegiado algunos pero ha olvidado otros. Es allí donde se completan aquellos saberes propios del oficio con los de otrosagentes institucionales, dentro de las particularidades de las culturas institucionales.

La cultura institucional está constituida por un modelo pedagógico que incluye supuestos sobre la enseñanza y el aprendizaje, formas de actuar en los diferentes roles, formas y estilos de control, un particular recorte de los saberes que se consideran legítimos, los resultados esperados, entre otros, sustentado en un conjunto de concepciones que lo fundamentan y justifican. También incluye otros aspectos que aportan información sobre la institución: acciones realizadas con la comunidad, cuestiones relacionadas con los estudiantes, docentes, autoridades, familia y con otras instituciones vinculadas. Todos estos elementos son los insumos necesarios para la definición de la identidad de la institución. En el sentido atribuido por Chavez (1995) acerca de considerar que "la identidad institucional es una noción colectiva de ¿qué es la escuela hoy?, que recoge tanto los consensos acerca de las cualidades actuales de la escuela, como las características que la hacen especial y diferente a otras escuelas" (OpCit: 29).

Veamos algunas características que hacen a la conformación de la identidad institucional de estas escuelas secundarias con Orientación en Arte Teatro en las que también analizaremos los procesos de construcción de identidades profesionales de los profesores de Teatro, considerando los niveles macro políticos en los que estas instituciones se enmarcan en la jurisdicción bonaerense.

Algunos antecedentes de la creación del Ciclo Orientado en Arte en las escuelas secundarias. El caso de las Secundarias Orientadas en Arte Teatro.

Es oportuno en esta comunicación, mencionar los antecedentes más destacados en relación con las políticas educativas que dieron lugar a la creación en la jurisdicción bonaerense del Ciclo Orientado en Arte en las escuelas secundarias. Para ello nos tenemos que remitir al año 2005, cuando se promulga la Ley de Financiamiento Educativo N° 26075, que fija el incremento progresivo de la inversión en educación, ciencia y tecnología del Estado nacional de los Estados provinciales y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.Posteriormente, se dan las condiciones para

plantear la Ley de Educación Nacional N°26.206/07, en reemplazo de la Ley Federal de Educación de 1993. La nueva Ley plantea dos principios fundamentales: uno hace referencia a la educación como derecho social y factor clave para desarrollar un modelo de país y, el otro, al Estado como garante del derecho a una educación de calidad para todos. Se plantean tres propósitos educativos centrales: la formación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la formación en el ámbito de la cultura.A partir de estos principios, laCoordinación Nacional de Educación Artística explicita en el Documento de la Mesa Federal, a nivel de discurso oficial, "el valioso aporte que la Educación Artística puede realizar a los proyectos educativos en la contemporaneidad" y remarca la importancia que se propicie desde el Estado a fin de "revalorizar el lugar de la Educación Artística como espacio curricular imprescindible en la educación obligatoria y común y para el mundo del trabajo de nuestro país".En el mencionado documento, se señalan ejes prioritarios de la Educación Artística en el sistema educativo nacional (Documento de la Mesa Federal, 2008).

Un primer eje refiere a la *Educación Artística General en la Educación Común y Obligatoria*. Un segundo eje está referido a la *Educación Artística en la Formación Específica.* Por último, se plantea un tercer eje que señala la relación entre *Arte, Educación y Cultura*, referido a "generar y articular políticas públicas para la promoción, el intercambio, la comunicación y elconocimiento de las distintas culturas identitarias de los grupos sociales y sus realidades locales, regionales y provinciales". (Documento de la Mesa Federal, 2008).

Estos antecedentesnos proporcionan un marco histórico para poder situar la Educación Artística en los distintos niveles educativos en la Provincia de Buenos Aires. En la Ley de Educación Provincial N° 13.688/2007 se establecen los niveles y modalidades del Sistema Educativo y se indica que la modalidad de Educación Artística, comprende la formación en los distintos lenguajes y disciplinas del Arte, entre ellos danza, artes visuales, **teatro**, música, multimedia, audiovisual y otras que pudieran conformarse, admitiendo en cada caso, distintas especializaciones. Entre sus objetivos y funciones se destaca aportar propuestas curriculares y formular proyectos de fortalecimiento institucional para una educación artística integral y de calidad, articulada con todos los niveles de enseñanza para todos los alumnos del sistema educativo y garantizar, en el transcurso de la escolaridad obligatoria, la oportunidad de desarrollar al menos cuatro disciplinas artísticas y la continuidad de al menos dos de ellas.

Las escuelas secundarias de la Jurisdicción Bonaerense en las que se adoptó Teatro en las últimas dos décadas han sido, por lo general, sede de proyectos de tipo asistencial para jóvenes entre 15 y 18 años de edad y de nuevas modalidades organizativas escolares que incrementan las horas de permanencia en la escuela: escuelas de Jornada Completa y Extendida. Ello facilitó la ampliación de la oferta de Educación Artística en establecimientos de Educación Secundaria. Se trató de intervenciones en las que se intentó articular acciones de política social con políticas educativas en el mismo territorio educativo.

Educación Artística integraba la oferta educativa en estos tres primeros años (Ciclo Básico) y Teatro constituía uno de sus lenguajes artísticos. El Diseño Curricular del Ciclo Básico (de 1° a 3° año) se fue implementando año tras año de manera gradual y a partir de experiencias piloto desde 2008. El Ciclo Superior (4°, 5° y 6°año) se organizó en modalidades y orientaciones y se obtuvieron la educación secundaria orientada, la educación secundaria modalidad Técnico Profesional y la educación secundaria modalidad Artística. La orientación en Arte profundiza especialidades en varios lenguajes artísticos: Artes Visuales, Música, Teatro, Danza y Literatura. Cada escuela elige el lenguaje artístico que dictará como especialidad en la orientación. (Caldo y Mariani, 2016).

Entre 2010 y 2011 se inició – en el marco de la secundaria obligatoria de seis años – la progresiva implementación del Ciclo Superior Orientado en Arte a lo largo de los distritos y regiones educativas de la jurisdicción bonaerense, como posibilidad de ampliar la oferta de lenguajes artísticos y asegurar la continuidad de la escolaridad obligatoria a amplios sectores de jóvenes tradicionalmente excluidos del Sistema Educativo.

La Secundaria Orientada es una de las opciones de formación con que se organiza la Educación Secundaria de Modalidad Artística De manera progresiva se fueron creando las orientaciones en Arte en los cinco lenguajes artísticos a lo largo de los 135 distritos educativos de la Provincia de Buenos Aires.

A partir de 2012 se produjo en dicha provincia un descenso en la matricula ingresante al 1er año de la escuela secundaria, frente al crecimiento sostenido que se venía produciendo desde 2008[1]. La garantía de obligatoriedad no parecía asegurar el acceso ni la permanencia, de ahí la necesidad de

1 En 2012 desciende el porcentaje de alumnos del nivel secundario común del Conurbano con respecto al total de alumnos de la Provincia de Buenos Aires (62,4%). Datos extraídos del Observatorio del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

planear otras prácticas y estrategias que acompañaran las trayectorias estudiantiles. Se implementaron programas tales como los CESAJ[2] o Volver a la escuela[3], diferentes del dispositivo escolar pero que priorizaban el retorno de los jóvenes a la escuela secundaria común para finalizar el nivel. Se habían puesto en marcha ofertas diferenciadas para jóvenes y adultos, mientras que para los jóvenes dentro de la escuela se desplegaron políticas socioeducativas y estrategias de acompañamiento a las trayectorias educativas (programas de tutorías, clases de apoyo a contraturno y otras estrategias en el marco del Plan de Mejora Institucional[4]), las que no han significado cambios estructurales al interior del sistema. A la vez, encontramos una gran desarticulación entre las políticas educativas y las políticas sociales y grandes dificultades de la escuela para abrirse a la comunidad y a otras instituciones en general. Como sostienen Feldbeber y Gluz (2011; 350)

> (...) continuaron las modalidades de intervención por programas hacia los sectores en condición de pobreza superponiendo objetivos universales y particulares y no se han logrado articular políticas que ayuden a resolver los problemas de larga data vinculados con la gestión federal de la educación y con la fragmentación del sistema.

Recientemente, en 2018 se creó una propuesta pedagógica denominada Aulas de Aceleración bajo una disposición provincialdestinada a jóvenes entre los 15 y 17 años que no hayan comenzado a cursar los estudios de nivel secundario obligatorio o que no hayan finalizado el ciclo básico del nivel, con el fin de garantizar las mejores condiciones que permitan la acreditación del ciclo básico de educación secundaria para su reinserción en el ciclo superior. Con el objeto de incluirlos en el sistema educativo para finalizar el mencionado Ciclo, las "Aulas de Aceleración" se establecen como una propuesta de adecuación pedagógica ciclada por áreas del conocimiento, y a través de Proyectos de Enseñanza que contemplen los saberes a enseñar y aprender en el marco del Diseño Curricular del Ciclo Básico y la trayectoria recorrida por los estudiantes.Dentro del área de

2 Los CESAJ (Centros de Escolarización Secundaria para Adolescentes y Jóvenes) son programas provinciales que surgieron en 2007 y fueron destinados a jóvenes entre 15 y 18 años que abandonaron la escuela secundaria o que nunca asistieron. Requieren poseer nivel primario completo y alterna con capacitación en formación profesional. Se constituye en un "espacio puente" para sostener la escolarización de los jóvenes y facilitar su reingreso a la escuela secundaria.

3 El Programa Nacional de Inclusión Educativa, dependiente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación contaba en 2006 entre sus líneas de trabajo: "Volver a la escuela", con el objetivo de asegurar la educación obligatoria y la inclusión al Sistema Educativo de aquellos niños entre 6 y 14 años que por diversos motivos nunca ingresaron a la escuela o abandonaron sus estudios.

4Los Planes de Mejora Institucional de Nivel Secundario se iniciaron en 2009 para fortalecer la inclusión y retención de jóvenes y adolescentes en situación de mayor vulnerabilidad. Se fijaron dos tipos de gastos financiables para horas institucionales y para recursos destinados a gastos operativos. Las horas institucionales se destinan a aquellas actividades que requieren de instancias de trabajo no contempladas curricularmente. Y los gastos operativos pueden utilizarse para materiales de los alumnos (herramientas, fotocopias, cuadernillos, etc.), transporte para viajes y visitas de interés educativo, calculadoras, pen drives y diccionarios de idiomas, entre otros recursos y también a viandas o refrigerios para alumnos de escuelas con Jornada Extendida.

EducaciónArtística esta propuesta pedagógica incluye Teatro -2 módulos semanales - en las escuelas en las que se ha implementado en la ciudad de Tandil.

A pesar de los esfuerzos desplegados en materia de políticas educativas para favorecer y ampliar las oportunidades de acceso, permanencia y finalización del nivel, pareciera continuar la dispersión de orientaciones y modalidades sin demasiada planificación a nivel central, es decir, en la conducción político pedagógica dentro de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, en particular, en las direcciones provinciales y sin su correlato en la gestión territorial, en los distritos, en las instituciones y sus particularidades, para las que se diseñan algunas orientaciones, por ejemplo, las de Arte y sus especialidades (Artes Visuales, Música, Teatro, Danza y Literatura) en escuelas con otras tradiciones, con otras modalidades organizativas, con supervisores con formación sólo en las disciplinas artísticas "hegemónicas" y con escasa indagación en las expectativas de las comunidades educativas a las que se destinan estas ofertas formativas artísticas. Estas cuestiones también inciden en los profesores del área de Educación Artística que son quienes se encargan de interpretar los diseños curriculares, el nivel institucional y áulico para desarrollar las propuestas de enseñanza.

En el distrito Tandil la orientación en Arte se implementó en escuelas suburbanas, con baja matrícula y cuya población se encontraba en riesgo permanente de abandono escolar. Entre los supuestos a partir de los cuales los directivos escolares eligieron esta modalidad en arte con sus distintas orientaciones, se destacan que "El arte retiene matrícula" y que "motoriza culturalmente al barrio en el que se inserta la escuela". De todas estas instituciones, resulta de interés focalizar en la orientación en Arte- Teatro por su apertura en un edificio compartido con una escuela primaria que contaba previamente con Teatro como asignatura curricular a cargo de profesores egresados de la Facultad de Arte de la UNICEN y que, a la vez, eran docentes de la misma. La Escuela de Educación Secundaria N° 15 "Luis Alberto Spinetta" actualmente es la única escuela secundaria con orientación en Arte-Teatro en Tandil[5] y está localizada en un barrio a 3 km. del centro en dicha ciudad (Dimatteo, 2014).

Para poder referirnos a las instituciones de Educación Secundaria en las que se están desarrollando las orientaciones en Arte, y en particular, en Arte- Teatro, procedemos a dar cuenta del escenario

5 Tandil es una ciudad media del centro sur de la Provincia de Buenos Aires (Argentina) que posee más de 120.000 habitantes. Su actividad económica se basa en el turismo, la actividad agrícola ganadera e industrial. Posee un alto grado de accesibilidad externa e interna.

donde tiene lugar la enseñanza de Teatro con jóvenes, su localización geográfica en la Provincia de Bs.As., las finalidades y propósitos que les asignan los responsables de su implementación, los recursos con que efectivamente se cuenta para su desarrollo y un perfil aproximado de sus destinatarios.

Los procesos de construcción de identidad de las escuelas secundarias orientadas en Arte Teatro en la Provincia de Buenos Aires.

A pesar de no haberse implementado en todos los distritos escolares de la Provincia de Buenos Aires, el Teatro como disciplina del área de Educación Artística en la escuela fue avanzando lentamente en los distintos niveles y modalidades del actual Sistema Educativo Provincial (Provincia de Buenos Aires)[6]. La creación y asignación de cargos docentes de Teatro en las zonas de mayor marginalidad social formó parte de algunos de los dispositivos de regulación central de las políticas educativas, dado que es precisamente en esas regiones educativas donde se dificultan los intentos de cumplimiento de la obligatoriedad escolar. Hacia mediados de 2018 existían 62 escuelas secundarias con orientación en Arte- Teatro en la Provincia[7] distribuidas sólo en 43 distritos escolares de una totalidad de 135.

Nos proponemos explorar cómo se han implementado las Orientaciones en Arte en las escuelas secundarias de distritos escolares de la Provincia de Buenos Aires diferenciados por su localización (Conurbano / interior de la Provincia de Buenos Aires) y en particular, las Orientadas en Arte-Teatro, por ser Teatro una de las especialidades que se fue incorporando a la enseñanza oficial en muy pocas provincias, y de un modo dispar y discontinuo en la Provincia de Buenos Aires[8].

6 Acerca de la evolución de la enseñanza de Teatro en esta jurisdicción véase Dimatteo, M.C (2012) "*Políticas educativas y Teatro en la Provincia de Buenos Aires*" Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
7 Fuente: Dirección de Educación Artística. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Julio de 2018.
8 La Provincia de Buenos Aires constituye una jurisdicción educativa con características particulares. Posee una extensión de 307.571 km2, es decir, abarca el 8,18 % de la superficie total del territorio nacional. Esta jurisdicción contaba en el año 2010 con una población de 15.315.842 habitantes, lo que representaba el 37,8 % de la población total del país. Es la provincia más extensa del país y una de las de mayor densidad poblacional (50,7 habitantes por km2), de acuerdo con datos proporcionados por el Censo 2010.

La escolaridad adquiere diversos sentidos en las escuelas secundarias con orientación artística según estén localizadas en el Conurbano o en el interior de la Provincia de Buenos Aires. La mayor o menos presencia de cargos de Profesor/a de Teatro responde a esta localización, tal como explicaremos a continuación.

En el Conurbano, que comprende 24 distritos de la Provincia de Buenos Aires cercanos a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) divididos geográficamente en tres zonas: norte, oeste y sur. Allí encontramos elevados porcentajes de población en hogares con necesidades básicas insatisfechas (NBI). Es la zona más densamente poblada con respecto al resto de la provincia[9]. Coinciden con las regiones educativas I a X, en las que existe una elevada concentración de cargos de Teatro[10]. Si bien esta zona es restringida en términos de extensión, allí se congrega el mayor porcentaje de población.

En el interior de la Provincia de Buenos Aires: nos referimos a las regiones educativas XV a XXV. Allí, las creaciones de cargos de Teatro se registran en distritos educativos donde los índices de NBI y pobreza están algo más atenuados que en los del Conurbano Bonaerense. Abarca más del 90% del territorio y apenas incluye el 36% de los habitantes.

Existe una relación inversamente proporcional entre la población y la superficie de ambas zonas consideradas en la jurisdicción bonaerense, las que se traducen en diferencias altamente significativas en la distribución de su oferta educativa.

Según datos obtenidos hasta 2012, la mayor concentración de cargos de profesores de Teatro se ha registrado en las zonas más densamente pobladas y urbanas del territorio provincial (Dimatteo, 2012:74), tendencia que se mantiene hasta la actualidad, si bien han aumentado, se han diversificado y ampliado las instituciones que poseen Teatro dentro de sus distintos formatos y propuestas curriculares.

9Fuente: INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010
10 Pertenecen a la Región I los distritos de La Plata, Berisso, Brandsen, Ensenada, Magdalena, Punta Indio.
A la Región II corresponden: Avellaneda, Lomas de Zamora y Lanús. Región III: La Matanza. Región IV: Berazategui, Florencio Varela y Quilmes. Región V: Almirante Brown, Esteban Echeverría, Ezeiza, Presidente Perón y San Vicente. Región VI: San Fernando, San Isidro, Tigre, Vicente López. Región VII: Hurlingham, San Martín, Tres de Febrero. Región VII: Ituzaingó, Merlo y Morón. Región IX: José C.Paz, Malvinas Argentinas, Moreno, San Miguel. Región X: Gral Las Heras, Gral Rodríguez, Luján, Marcos Paz, Mercedes, Navarro, S.A. de Giles, Suipacha, Cañuelas.

Acerca de las escuelas orientadas en Arte Teatro en la jurisdicción bonaerense, podemos decir que las 62 instituciones de Educación Secundaria con orientación en Arte Teatro relevadas recientemente en la Provincia de Buenos Aires, se hallan distribuidas en 43 distritos.Un 65% de las mismas se localizan en el Conurbano bonaerense y el otro 35% en las regiones educativas del interior. Esta distribución pareciera indicar una continuidad entre las lógicas de creación de los cargos de Teatro en la década de los 90, con una alta concentración en aquellas zonas más densamente pobladas, con elevados índices de Necesidades Básicas Insatisfechas en su población en las que existe mayor disponibilidad de profesores formados para el ejercicio de la docencia en Teatro.

En las tres zonas del Conurbano (norte, oeste y sur)[11] se analizaron algunas experiencias de implementación de Secundarias Orientadas en Arte Teatro que presentan algunas similitudes entre sí:

- Existía una nutrida actividad teatral y artística en los distritos y en los barrios de las escuelas donde se creó la orientación.
- El lenguaje teatral estaba presente en el Ciclo Básico de la Secundaria, cuyos profesores fueron referentes para la creación de la orientación, comprometidos a su vez con la actividad teatral local.
- Las producciones artísticas para la Semana de las Artes y para fin de año eran abiertas a la comunidad y resultaban muy atractivas para los jóvenes, lo que progresivamente iba atrayendo nueva matrícula hacia la orientación.
- Inicialmente faltaban espacios y recursos adecuados para el funcionamiento de las asignaturas específicas de la orientación, los que se fueron obteniendo progresivamente con el acompañamiento de los equipos directivos.
- En algunas instituciones la apertura de la orientación respondió a las demandas de los estudiantes que finalizaban el Ciclo Básico y que querían continuar teniendo Teatro en el Ciclo Superior.

En el interior de la Provincia de Buenos Aires, en tres distritos relevados[12] encontramos algunas semejanzas en la implementación de estas escuelas, en las expectativas iniciales y en su desarrollo:

11 En los distritos de San Martín, Vicente López, Malvinas Argentinas, entre otros.
12 Tandil, Necochea, Pergamino.

- Son semiurbanas por su localización, dado que se ubican en zonas desfavorables, por no contar permanentemente con servicios básicos y por estar alejadas del radio urbano de la ciudad. En el caso de estar en el centro de la ciudad, la Orientación funciona en el turno tarde.
- No fueron planificadas al interior de las instituciones como parte de su proyecto institucional. La elección de la modalidad Arte – por lo general - fue aleatoria, sin estudios previos de factibilidad y sin atender a la demanda e intereses de los alumnos.
- Se iniciaron con baja matrícula en 4to año, su incremento fue muy lento, y, en consecuencia, no poseen más de una o dos secciones por año.
- Población escolar desfasada en edad, con altas tasas de repitencia, procedentes de familias donde constituyen la primera generación que accede a estudios secundarios, con escolaridad primaria cumplida con atraso escolar y grandes déficits de aprendizaje para este nivel, alumnos itinerantes, que frecuentemente se van de la escuela y vuelven habiendo fracasado en otras.
- Numerosos jóvenes las elegían porque les parecía que les iba a resultar "más fácil", o por el turno, y no por el lenguaje teatral en sí.
- Sus poblaciones escolares iniciaron el Ciclo Básico con grandes dificultades para el abordaje de contenidos de lectura y escritura, matemática y comprensión de consignas. En estas instituciones los directivos consideraban adecuada esta orientación para la socialización y desinhibición de los estudiantes.
- Escasa continuación de estudios superiores vinculados con la formación artística por parte de los estudiantes al momento del egreso.
- Lento pero sostenido trabajo de vinculación con instituciones educativas, artísticas y culturales de los distritos educativos donde se localizan las escuelas (con universidades, centros culturales, institutos de arte, salas teatrales, etc). Este aspecto es crucial porque si en las localidades se promueve la actividad teatral y hay profesores de Teatro formados en instituciones cercanas, facilitará los cruces interinstitucionales que enriquezcan el trabajo con los estudiantes de la Orientación.

El caso Tandil

En uno de los distritos del interior de la Provincia de Buenos Aires - Tandil - existen 5 Escuelas Secundarias Orientadas en Arte. Una de ellas, la Secundaria 15, ubicada en el Barrio Villa Laza, posee orientación en Arte-Teatro.

Las asignaturas[13] están organizadas en orden creciente de complejidad y prevén la articulación con otras asignaturas correspondientes a cada uno de los años de la EducaciónSecundaria. El estudiante paulatinamente podrá crear pequeños formatos escénicos en los que se articularán los distintos lenguajes artísticos. El lenguaje teatral está contextualizado en Argentina y Latinoamérica y va acompañado por los contenidos trabajados en los otros espacios curriculares tales como Lengua, Historia Argentina, Plástica, Educación Física, entre otros.

A continuación expondremos algunas notas particulares que hacen a la identidad de los profesores de teatro desde la mirada de las directoras de las secundarias orientadas en Arte de la ciudad de Tandil– entre las que se cuenta la de Arte –Teatro- , quienes han destacado el compromiso y la puesta en común por parte de los profesores de dicha especialidad de un capital social que ponen a disposición de la escuela para las producciones con estudiantes. Al respecto manifiestan que: "son profesores que en su mayoría se comprometen en la creación colectiva de los actos recreativos", pero recalcan que "*t*iene que ver con la personalidad de cada uno*" (*D1)

Otra cuestión que destacan como altamente positiva y que los diferencia de los demás profesores del área deEducación Artística es la puesta en valor que observan cuando trabajan con los estudiantes "desde lo corporal, desde la mirada, desde el uso de la voz" en relación con los saberes propios del lenguaje teatral. Otro aspecto que marcan como propio de los profesores de Teatro hace referencia a que "siempre están presentes y preocupados por los estudiantes, son participativos", "tienen muchas ideas aunque cuesta ajustar, dar un cierre. El proceso creativo suele no llevarse bien con los tiempos escolares". Si bien se les reconocen estas características como valorables, también lo visualizan, en su mayoría, en las lógicas propias de las instituciones escolares como los

13Las asignaturas incluidas son:

- 1º año: Teatro; Escenoplástica; Taller de producción Literaria.
- 2º año: Teatro y Máscaras; Taller de Mimo; Maquillaje.
- 3º año: Teatro Popular: Clown; Teatro de Objetos; Taller de Artes Audiovisuales.
- 4º año: Trabajo Corporal I; Panorama de la Producción Teatral; Teatro Popular: Practica Escénica en Clown; Actuación; Trabajo Vocal I.
- 5º año: Actuación y procedimientos constructivos en Teatro; Trabajo Corporal II; Teatro Popular: Práctica Escénica en Teatro callejero; Circo: técnicas acrobáticas; Análisis del Lenguaje Teatral; Trabajo vocal II.
- 6º año: Teatro Argentino y Latinoamericano; Taller de Dramaturgia; Música y Teatro; Circo: Malabares; Canto Colectivo; Proyecto de producción en Teatro Popular (incluyen las prácticas profesionalizantes)

profesores que ponen en juego "el arte de la improvisación que muchas veces suele aplicarse en la presentación urgente de papeles a último momento", en el sentido de no apropiarse de los quehaceres propios del oficio docente referido a las lógicas de presentación de los asuntos burocráticos que se deben atender como parte de las tareas de enseñanza.

En distintas entrevistas mantenidas con la directoras de la Secundaria 15 Orientada en Arte Teatro a lo largo de los últimos seis años y con nuestra participación en proyectos de Voluntariado y en prácticas curriculares de la Facultad de Arte, hemos podido apreciar cómo la orientación le ha ido contribuyendo a la identidad barrial, con un protagonista clave: el/la docente de Teatro y con otros actores institucionales locales como la Universidad.

Se organizaron muestras teatrales con la colaboración de la Universidad para fortalecer ese compromiso, para que "las familias creanen lo que se hace en la escuela, porque eso fortalece el contrato pedagógico" (D2)

Surgió la iniciativa de realizar, en 2016, un Festival de Talentos con la coordinación de la bibliotecaria de la Escuela, que consistió en compartir la cultura adolescente y reunir a las familias. Participaron también otras escuelas como cierre de la primera mitad del año. "Estas iniciativas fueron fortaleciendo la identidad de la escuela y la confianza por parte de los vecinos del barrio."*(*D2).

En 2017 se presenta la posibilidad de ponerle nombre a la escuela. Se la nombró Luis Alberto Spinetta. La directora manifiesta: "Pasamos a ser 'la Spinetta'.Fue un hito: de Escuela 15 de Villa Laza a La Spinetta". Luego menciona el constante apoyo de la Facultad de Arte, que siempre facilitó la articulación en el desarrollo de los proyectos. En 2018 llegó la resolución con el nombre de la escuela, lo que produjo el fortalecimiento de la barriada.

Después de este recorrido por su gestión, la directora comenta que actualmente la escuela cuenta con 155 alumnos como matricula estable y expresa que "no alcanza la escuela para todos los chicos del barrio". En ese mismo sentido explicita que se elevó un pedido al Municipio de Tandil para construir un Polideportivo Cultural. El objetivo de contar con dicho espacio tiene que ver con que los alumnos desde el 2012 vienen teniendo una excelente formación como espectadores, pero se hace evidente la necesidad de que ellos sean partícipes, creadores y que en el barrio pueda ser

valorada la cultura y la orientación de la escuela. *"*Con el paso de los años, los chicos del barrio empiezan a identificar que en dicha escuela existe la orientación Arte Teatro y la eligen, quieren ir a ella y si alguno de los alumnos por alguna razón tiene que abandonar el barrio, quiere continuar su escolaridad allí."(D2).

El territorio influye en la manera en que tanto docentes como directivos se posicionan y en la forma en que llevan adelante su práctica, construyendo en ese proceso su identidad profesional. A través de la experiencia en diferentes contextos e instituciones, de las relaciones y vínculos, se va produciendo la elaboración de la propia identidad. La variedad de prácticas identificadas nos lleva a reflexionar acerca de los requerimientos formativos para afrontar la diversidad, las nuevas inserciones y los perfiles de intervención profesional, así como el peso de las características del territorio en las prácticas docentes y de gestión directiva.

Desafíos pendientes en la construcción de las identidades profesionales del profesor de Teatro y de las escuelas secundarias orientadas en Arte Teatro.

Algunos obstáculos con los que se enfrentan los profesores de Teatro en las escuelas secundarias con esta orientación pasan, entre otras cuestiones, por la escasa información con que cuentan los directivos acerca del lenguaje y de los saberes disciplinares que se espera sean transmitidos por la asignatura en la escuela. Parecería que los directivos y algunos colegas docentes no logran comprender cuando los profesores de Teatro dicen necesitar más tiempo para que los estudiantes transiten ciertas experiencias y vayan ganando confianza, desarrollando habilidades tanto propias del lenguaje teatral como de otros lenguajes artísticos. Esto da cuenta de un relativo desconocimiento sobre la índole de los procesos que se llevan a cabo en los espacios escolares de la enseñanza del teatro que aún persiste: la idea de que los profesores de artística tienen que estar al servicio de los actos escolares y muestras de fin de año (Chapato, 1998)

Conocer el territorio donde funcionan las escuelas secundarias y las características de su población, sus necesidades, culturas desde el Ciclo Bàsiconos posibilita acercarnos a las demandas de cada lugar y de ese modo poder mejorar las estrategias en la oferta del Ciclo Superior orientado, teniendo en cuenta la complejidad de situaciones que se afrontan en el cotidiano, la diversidad de

destinatarios y de expectativas puestas en la actividad, y las exigencias que las condiciones socioculturales le imponen a la práctica docente en cada institución.

Pero es el/la docente de Teatro quien hace las vinculaciones y establece los nexos, generando dinamismo a las redes que entre instituciones/organizaciones se establecen a partir de la enseñanza teatral dentro de una comunidad y quien motoriza los intercambios artísticos y culturales.

Se nos presenta el desafío de generar una discusión sobre las formas de organización de la escuela secundaria y sus sentidos frente al mandato de la obligatoriedad establecido para el nivel. No se trata de decisiones político educativas que puedan tomarse aisladamente o que puedan quedar sometidas sólo a la voluntad particular de los agentes educativos, sino que resulta imperiosamente necesario que se constituya en una política de desarrollo curricular de conjunto.

Bibliografía consultada

Caldo, M. y Mariani, M. (2016) La conformación de la nueva secundaria obligatoria bonaerense. En Ruiz, Guillermo (comp.): *La educación secundaria obligatoria en el marco de las reformas educativas nacionales. Regulaciones federales y políticas jurisdiccionales.* (pp. 191-242). Buenos Aires, EUDEBA.

Chapato, M.E (1998)*El lenguaje teatral en la escuela*, en Artes y Escuela. Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística, Paidós, Buenos Aires

Chavez, P. (1995) Seminario Regional Centro. Gestión para instituciones educativas: un enfoque estratégico para el desarrollo de proyectos educativos escolares. Bs.As., 1995.

Dimatteo, M.C. (2012) "*Políticas educativas y Teatro en la Provincia de Buenos Aires*" Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

Dimatteo, M.C. "Escuelas Secundarias Orientadas en Arte: tensiones entre la retención de matrícula y nuevas ofertas educativas". *Revista Trayectoria. Práctica Docente en Educación Artística.* N° 1. Departamento de Educación Artística. Facultad de Arte. UNICEN. Año 2014, pp.17-32.

Elías, M.E.(2011) Aportes para la construcción de una identidad docente [En línea]. VIII Encuentro de Cátedras de Pedagogía de Universidades Nacionales Argentinas, 8, 9 y 10 de agosto de 2011, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.961/ev.961.pdf

Feldbeber, M. y Gluz, N: "Las políticas educativas en Argentina: herencia de los ´90, contradicciones y tendencias de "nuevo signo". Educación & Sociedad (en línea) 2011 (Abril-Junio): Fecha de consulta: 2 de marzo de 2019. Disponible en http://www.redaluc.org/articulo.oa.id=87319092006 ISSN 0101-7330

Mórtola, G. (2010) Enseñar es un trabajo. Construcción y cambio de la identidad docente. Buenos Aires, Noveduc.

Señoriño, O. A. y Cordero S. M. (2005). Reforma educativa en Argentina: una mirada sobre las trayectorias laborales y las condiciones de trabajo docente. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 7 (2). Consultado el día 09-06-2019 en: http://redie.uabc.mx/vol7no2/contenido-señoriño.html

Fuentes citadas.

Documento 1° Mesa Federal (2008) del Ministerio de Educación de la Nación, Secretaría de Educación, Subsecretaría de equidad y calidad, Dirección de Gestión de la Educación, Coordinación Nacional de Educación Artística. Buenos Aires, 9 y 10 de septiembre.

Legislación educativa.

- Ley Nacional de Educación Nº 26.206/06.
- Ley de Educación Provincial Nº 13.688/07
- Ley de Financiamiento Educativo N° 26075/05.

´Esa plaga de polleras´: el abordaje de la historia argentina en el teatro de Rosa Guerra y Juana Manso

Milena Bracciale Escalada
UNMdP – Celehis – Conicet
milenabracciale@gmail.com

El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo o sufren por no estarlo. La soltera se define con relación al matrimonio, ya sea una mujer frustrada, sublevada o incluso indiferente con respecto a esa institución.

Simone de Beauvoir [*Le deuxième sexe*, 1949]

Introducción

La cita que funciona como epígrafe de este trabajo pertenece al famoso libro de Simone de Beauvoir escrito 1949. No es difícil imaginar, entonces, qué sucedía con las mujeres en nuestro país casi un siglo antes. En este sentido, el teatro resulta, una vez más, revelador. Prácticamente ausentes de las historias del teatro nacional, en el siglo XIX argentino existen por lo menos cuatro mujeres que escriben teatro. Estos textos dramáticos les permiten, desde la ficción, cuestionar toda una serie de premisas en torno al rol de la mujer en la sociedad y, sobre todo, intervenir de manera oblicua y, a través de distintas estrategias, en la vida pública, vedada para quienes estaban restringidas por mandatos masculinos, y por su supuesta naturaleza, al espacio doméstico. Desde esta perspectiva, ser mujer y escribir, ya es una primera actitud desafiante a un sistema que impone lo contrario. Pero además, ser mujer y escribir teatro, parece aún más irreverente.

En esta oportunidad, propongo comparar las dos primeras obras dramáticas argentinas escritas por mujeres haciendo hincapié en el tratamiento de la historia nacional que dichas dramaturgas realizan en estos primeros textos. El primero del que se tiene noticia data de 1862, se titula *Clemencia* y fue escrito por Rosa Guerra. El segundo, es de 1864 y corresponde a Juana Manso de Noronha (en ese entonces, casada con un violinista brasilero que luego la abandonó; de ahí el empleo del apellido matrimonial). Se trata de un drama histórico, así se presenta, que toma como eje y título la

Revolución de mayo de 1810, del mismo modo que lo había hecho Juan Bautista Alberdi en 1839. Ninguno de los dos textos fue puesto en escena, algo bastante común si se piensa en el lugar que ocupaban las mujeres en ese entonces. Ambos dramas, a su vez, pertenecen a dos mujeres muy involucradas en el campo educativo, que son también las primeras que escriben revistas femeninas dedicas al "bello sexo", con un marcado objetivo de educar a la mujer para que amplíe su espectro de interés y sea capaz de intervenir y participar como ciudadana en los temas de relevancia social del momento. Hay, entonces, una serie de elementos en común que permiten y justifican establecer el análisis comparativo. Antes de adentrarnos en la obra en particular de cada una de estas autoras, resulta ilustrativo citar lo que dice Ricardo Rojas sobre estas mujeres en su famosa y, sobre todo, fundante, *Historia de la literatura argentina.* En el tomo IV, al que denomina "Los modernos" -publicado originalmente en 1922-, incluye un capítulo dedicado a "las mujeres escritoras" (Cap. XII). Como se sabe, Rojas escribe la primer historia de la literatura argentina, producto de su labor en la primera cátedra de literatura argentina, inaugurada en 1913 en la Universidad de Buenos Aires, estableciendo con ella no sólo un corpus sino también una manera de leer ese corpus. Por lo tanto, durante mucho tiempo, la mirada de Rojas persiste en historias posteriores de la literatura nacional con una marca fundante de gran peso que lleva incluso a repetir errores que la crítica ha perpetuado durante mucho tiempo.[1] Por esta razón, advertir qué dice Rojas de estas mujeres en este primer texto es revelador para comprender el tipo de lecturas que subsisten al respecto y que recién de un tiempo a esta parte han comenzado a saldarse. En cuanto al género teatral no dice prácticamente nada, salvo que una de las piezas dramáticas de Eduarda Mansilla "fue deplorablemente representada", por lo que "la autora poseía más facultades para el género novelesco" (Rojas, 1948, p. 488). Con respecto a Rosa Guerra y Juana Manso, así se expresa:

> Otras hubo, entre ellas la Guerra, la Manso y la Andrade, de quienes hablaré brevemente. Rosa Guerra, también porteña, fué menos afortunada en su carrera que la aplaudida Eduarda Mansilla. Nació, vivió y escribió en Buenos Aires, donde falleció, ya anciana, en 1894. Profesó la enseñanza, y como tal fundó en 1854 la revista *La educación*, colaborando en ella bajo el seudónimo de Cecilia. Continuó su carrera periodística en *La Tribuna, La Nación Argentina* y *El Nacional.* Fue también poetisa y novelista. En este último género publicó tres libros: *Julia o la educación, La Camelia* y *Lucía Miranda* (1860), primera novela que se escribió en el país sobre la heroína epónima: tema que también trataron Eduarda Mansilla en prosa y Celestina Fúnes en verso. La señora Guerra fue a su vez autora de un drama en tres actos y en verso intitulado *La Clemencia,* del cual se conserva algún raro ejemplar en nuestras bibliotecas públicas.

1 El trabajo de Julio Schvartzman, *Letras Gauchas* (publicado por Eterna Cadencia en 2013), es revelador en este sentido, en lo que respecta sobre todo a la poesía gauchesca.

> De Juana Manso (luego de Noronha, por su apellido conyugal), sólo diré que fue muy amiga de Sarmiento, a quién se parecía por su cara hombruna y sus aficiones pedagógicas. La señora Manso ejerció la enseñanza en la Capital y en provincias; residió algún tiempo en Montevideo; fue periodista; publicó varios textos escolares; y compuso un drama histórico en cinco actos, *La revolución de Mayo* (1864), tema que veinte años antes había sido dramatizado por Alberdi. Los trabajos literarios de esta señora, muy estimados en su época, han vivido menos que su nombre. (Rojas, 1949, p. 489 (sic))

Por supuesto, hay que destacar la inclusión de este capítulo en la historia de Rojas como un gesto peculiar de reconocimiento a las mujeres escritoras. Sin embargo, hay que decir que los párrafos revelan algunos errores significativos. En principio, de índole biográfica, pues Rosa Guerra muere en 1864 -y no en 1894 como dice Rojas- y aunque no se sabe con exactitud en qué año nació, sí se sabe que no muere anciana sino joven y soltera, marca, esta última, destacable para la época. También incurre en errores Rojas cuando califica a *Julia o la educación* o a *La Camelia* como novelas. El primero es un manual de educación para mujeres y el segundo título refiere sin dudas a una revista escrita por y para mujeres en 1852, de la que se supone que Rosa Guerra formó parte, aspecto estudiado con mucho detalle por Néstor Tomás Auza (1988). El año de publicación de *La Educación* no es 1854 sino 1852, error que se repite en otros apuntes críticos posteriores sobre Rosa Guerra y que casi seguro derive de esta cita de Rojas. Por otro lado, el uso del artículo delante del título de la obra teatral -*La Clemencia*- y la nula referencia a su contenido, indican casi con seguridad que Rojas no tuvo contacto con el texto, al que probablemente menciona por hallarlo citado en otras referencias. Esto es algo frecuente a partir de aquí, es decir, que la obra aparezca mencionada pero que no haya abordajes textuales sobre ella. Con respecto a Juana Manso, Rojas incurre en uno de los más comunes prejuicios que hemos padecido las mujeres a lo largo de la historia: la referencia a la apariencia física que, en este caso, además, es despectiva pues la emparienta con el género masculino. No es el primer ni el último caso de mujeres que al sobresalir en la sociedad de su época, en especial por sus comportamientos y aptitudes intelectuales, son señaladas como varoniles o feas. Citemos, solo como ejemplo, el caso de Alfonsina Storni. Frente a esto, hay que decir que de todos los textos que escribe Juana Manso (tuvo una vida muy activa que sí ha sido estudiada en mayor amplitud, sobre todo por los roles que ha ocupado a través de su vinculación directa con Sarmiento), Rojas decide mencionar la obra teatral, aunque con ello señale que es lo mismo que había hecho Alberdi veinte años antes, restándole de este modo originalidad.

Lo que subsiste bajo el disfraz del melodrama. *Clemencia,* de Rosa Guerra

La obra, escrita en verso y dividida en tres actos, escenifica el padecimiento por desamor de una joven, Clemencia, que ha perdido recientemente a su madre. El comienzo y el cierre de la pieza cumplen con el modelo del melodrama, en tanto sobresale la exageración de los aspectos sentimentales, heroicos y trágicos, y la estructura narrativa de "amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas" (Pavis, 2007, 286). En este caso, es necesario el sacrificio de Clemencia quien, enajenada por el sufrimiento, se suicida pero consigue con ello que Carlos, el amante traidor, recapacite y se arrepienta. Es decir, con su muerte logra el restablecimiento del orden. Clemencia e Inés son personajes antagónicos que si bien reproducen los estereotipos de época con respecto a la mujer -Clemencia es "angelical" hasta la exageración; Inés es frívola, oportunista y estratega para sobrevivir en una sociedad patriarcal, por ello se la describe como "intrigante", "casquivana", "impúdica", "loca" (Guerra, 1862, p.36)-, leídos de manera conjunta revelan todo un ideario contestatario que critica y denuncia la situación social de la mujer a la vez que la compara de manera panorámica con lo que sucede en otros países.

En otra oportunidad hemos analizado cómo *Clemencia* utiliza el molde del melodrama para interpolar allí todo un manifiesto sobre la condición social de la mujer, que debe ser reconstituido siguiendo los parlamentos de distintos personajes (no hay uno en particular que funcione como *alter ego* de la autora) y que al ser comparado con las manifestaciones que acerca de este asunto realiza Rosa Guerra en la revista *La Educación*, dan cuenta de un interés muy marcado de la autora que la lleva a desplegar múltiples estrategias en pos siempre del mismo objetivo.[2] De esta forma, el mismo ímpetu con el que declara en 1852 en *La Educación*, entre muchas otras citas posibles, "¡Qué fatalidad es la de ser mujer! Si tiene entendimiento es preciso que lo oculte, que deje sin cultivar su talento y que siga una rutina que no le permite salir de la esfera que una envejecida costumbre le ha prefijado" (Auza, 1988, p. 182); lo utiliza en el personaje de Inés, la "amiga intrigante" de Clemencia, para afirmar que los hombres "No estiman pues en su amada/ni la joven ilustrada/ni del sentimiento el ser;/quieren goces y placeres/nada de espiritualismo/solo aman el sensualismo/solo ven a la muger./No veis pues que las coquetas/sin alma y sin corazón/son las que tienen el don/de encontrar buenos maridos…" (Guerra, 1832, p. 31-32, sic). Es Inés la que explica

2 Bracciale Escalada, Milena: "Primera dramaturga argentina: *Clemencia*, de Rosa Guerra". En XI Jornadas Nacionales y VI Latinoamericanas de Investigación y crítica teatral, organizadas por AINCRIT, entre el 8 y el 11 de mayo de 2019, en CABA. En prensa.

la desesperación de las mujeres por casarse a los quince años y la imposibilidad de tener otros intereses por fuera de lo amatorio, aspecto del que sí gozan los hombres:

> (…) cuando una no se casa/todos la están señalando./Mucho más en nuestro país/que solo la muger vive/quince años, pues los demás/son vejez, y se prohíbe/o más bien ridiculiza/y el mundo se escandaliza/si aun presunción se tiene./Si fuera como en otras partes/que es la muger estudiosa,/su educación no es viciosa/como la nuestra; se le enseña/el estudio de las ciencias/es ilustrada en conciencia/y su saber es igual/al del hombre; es poetisa/escritora, literata, pinta, canta y aun retrata,/viaja y escribe noticias./Así es que aunque no se case,/es su vida distraída/no es solo el amor su vida/piensa y sabe discurrir;/el amor es secundario/en ella como en el hombre/y puede adquirir un nombre/célebre y sobrevivir./En nosotros no es así,/el amor, y nada más,/el estudio es por demas,/ si a los quince no se casa/es perdida la muger,/nada tiene ya que hacer,/la sociedad la rechaza,/Y aunque el siglo de las luces/proclame su ilustración/siempre está haciendo alusión/a esa plaga de polleras,/cuyo crimen -ser solteras,/qué espantosa aberración! (sic, Guerra, 1862, 70-71).

Al margen de los alegatos acerca de la condición social de la mujer, la obra establece toda una serie de referencias sobre la historia argentina, lo que significa que Rosa Guerra aboga por la posibilidad de la mujer de intervenir activamente en la constitución del relato acerca del pasado histórico y, por consiguiente, en las cuestiones políticas del presente. Si bien el texto no se autodenomina “drama histórico”, como sí lo hace el de Juana Manso, de alguna manera funciona de este modo al describir una época concreta de la historia nacional y al posicionarse frente a ella y tomar partido con respecto a los aconteceres actuales. Antes de que comience el texto, la autora menciona tres veces a Bartolomé Mitre, a quien le dedica la obra, como una estrategia de visibilidad y participación, que a su vez revela el posicionamiento político de Rosa Guerra, que apoya a Mitre en pos del establecimiento de la paz social: “DEDICADO AL VALIENTE GENERAL D. BARTOLOMÉ MITRE. En homenaje á los gloriosos triunfos obtenidos por el ejército de Buenos Aires á su mando, y como organizador y pacificador de la República Argentina” (sic, 1862, p.1). Esta ideología política coincide con aspectos de la trama que, de hecho, está situada alrededor de 1852, puesto que el padre de Clemencia es un exiliado rosista que puede regresar al país tras la caída del “tirano” (Guerra, 1862, p. 49). A partir de la repentina aparición del padre, el Capitán Castillo de Guerrero, afloran todas las referencias históricas que postulan el rechazo al período rosista pero, a su vez, se incorpora una fuerte crítica a la situación del país durante el período en el que transcurre la trama, es decir, 1852 tras la caída de Rosas, que incluye denuncias de corrupción, abuso de poder, desigualdad social y, por supuesto, inequidad para con las mujeres.

Clemencia sufre no solo por la muerte de su madre sino por su paupérrima situación económica, por lo que luego del reencuentro con su padre adquiere una fuerza inusitada -hasta ahora solo era una mujer que se autodenominaba débil, desdichada y que no podía salir adelante por tanto sufrimiento amoroso-, que la lleva a reclamar una pensión para él por los servicios prestados a la patria durante las invasiones inglesas y en la lucha antirrosista. Así, se enfrenta primero con el gobernador y, luego, con el jefe de policía. Si tenemos en cuenta el expreso apoyo a Mitre que se despliega en las múltiples dedicatorias que funcionan como íncipit al texto, podemos argüir que el político con quien Clemencia se enfrenta es Justo José de Urquiza, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre el 26 de julio y el 4 de septiembre de 1852, opositor a Mitre en la disputa entre unitarios y federales por la organización y constitución nacional después de Caseros. El gobernador niega la pensión porque el padre es de origen español, pero Clemencia insiste y sostiene que aunque sea español tuvo hijos argentinos, dos de ellos, los varones, fallecidos en combate. Citemos un ejemplo donde se aprecia la actitud contestataria de Clemencia, ante la manifestación del gobernador de no tener plata para otorgarle la pensión: "Así es que el gobierno debe/ al pueblo satisfacer/ como deudor, su deber/ es justicia administrar,/ pobre el erario…! mirad (*con sarcasmo*)./ Que la verdad no decís/ y de vergüenza cubrís/ noble el puesto que ocupais." (Guerra, 1862, p. 54). La aparente debilidad de Clemencia se ve contrarrestada con el sarcasmo con el que acusa al gobernador quien por supuesto la tilda de soberbia y orgullosa por la forma en que se dirige a él, es decir, con actitudes impropias para las mujeres, pues su postura está lejos de ser pasiva, sumisa y acatar la autoridad. En su alegato, remarca el rol de las mujeres en períodos de guerras: "Honor cupo a la muger/ la generación salvar/ del opróbio, en el hogar,/ y estrechando al tierno infante/ a su seno palpitante/ horror al vicio inspirar/ y en su corazón sembrar/ semilla fructiferante" (Guerra, 1862, p. 56, sic). Esta misma idea reaparece en el drama de Juana Manso pero, además, coincide con lo que sostiene Rosa Guerra en *La Educación*, publicada tras la inmediata caída de Rosas: "Acordaos lo que sufrimos por vosotros. Bien sabía el tirano la influencia que tienen las mujeres en la oposición y en la guerra que le hacían los hombres. Bien sabía él la parte que tenemos en la revoluciones y en los cambios de los pueblos" (Azua, 1988, p. 181).

La cosa se agrava para Clemencia y su familia cuando llega una orden de desalojo -momento en el que se reitera la apropiación de bienes por parte del gobierno durante el rosismo-, y la protagonista vuelve a enfrentarse a la autoridad, esta vez al jefe de policía, al que nuevamente le reclama ejercer su rol con equidad y responsabilidad: "Sabeis pues vuestra misión…?/ dar al débil protección/

contra la insolencia astuta/ no usar de la fuerza bruta/ contra el pueblo generoso/ al contrario, honeroso/ protegerle, respetarle/ y vuestro apoyo prestarle/ contra el fuerte con empeño; qué, dejásteis de ser porteño/ para ser vil magistrado…?" (Guerra, 1862, p. 64, sic). La protagonista desafía con vehemencia al jefe de policía, a quien llama "Miserable" (Guerra, 1862, p. 64), y le reclama sobre todo la desigualdad social que existe para con los pobres y trabajadores, y para con las mujeres. En la escena siguiente, el juez, el comerciante y el jefe de policía exponen los manejes, acuerdos y coimas imperantes, y se burlan de los pleitos con mujeres: "Y si el asunto es con faldas,/ quién hace caso a mugeres (*con desprecio*)/ Y mugeres sin poderes,/ tal vez sin personería…? (…)/ cuando el asunto es con hombres,/ es otra cosa, se les respeta" (Guerra, 1862, p. 67, sic).

Lo que revela una lectura atenta del drama de Rosa Guerra es la participación activa de una mujer en la vida pública y en los aconteceres políticos del momento, aspecto de la trama que subyace bajo la apariencia del melodrama amoroso pero que resulta ser la parte más interesante de la obra. Guerra, como productora del texto, participa apoyando explícitamente a Mitre, criticando a Rosas e, incluso, podemos hipotetizar con bastantes elementos a favor, protestando contra la gestión política de Urquiza. Una mujer, entonces, que lejos de quedar confinada al universo de lo doméstico, escribe y desde allí da su opinión sobre el pasado y el presente de la nación, a la vez que reclama sobre la condición social de las mujeres y de los pobres. Aunque prácticamente olvidado, el drama de Rosa Guerra sorprende y se constituye en un eslabón central para pensar el uso del teatro en términos políticos, como espacio de polémica y resistencia contra el *statu quo*.

La historia argentina contada por una mujer. Juana Manso y *La Revolución de Mayo*

Dos años después, en 1864, Juana Manso escribe una obra de teatro a través de la cual se posiciona en conexión directa con los románticos de la generación del ´37, con quienes compartió exilio en Montevideo y adhirió a sus postulados en más de una oportunidad. Como se sabe, Echeverría, Gutiérrez, Alberdi y los demás miembros de la Joven Argentina se erigieron como deudores de la generación de Mayo, es decir, como aquellos que venían a continuar la heroica labor obtenida por las armas, persiguiendo ahora la emancipación intelectual. Por lo tanto, la escritura de esta pieza teatral, se conecta de manera directa con ese gesto.

El tono es muy diferente al de la obra de Rosa Guerra, pues el foco central es el acontecimiento histórico que está desplegado en cinco actos escritos en prosa, por lo que resulta mucho más coloquial, y si bien hay inclusión de aspectos amorosos no es eso lo prioritario e, incluso, dichas cuestiones quedan sin ser cerradas hacia el final de la pieza, suponemos que a raíz de la escasa importancia que tienen para la autora. En este caso, no hay alegatos tan marcados con respecto al reclamo de la situación social de la mujer -asunto que Juana Manso despliega con fervor en sus revistas *Álbum de señoritas, La Siempre-Viva* o *La Flor del aire*, entre otras, junto con su mirada de "crítica teatral"-, pero sí dos de sus protagonistas, Cecilia y Susana, reclaman en el tercer acto que las dejen participar de un acontecimiento tan importante como el que se está viviendo: "Cecilia: (…) qué bello debe ser asistir á esas Sesiones solemnes (…). Domingo: Es una asunto tan árido para Señoras! Cecilia: Se equivoca Vd., Caballero! Hoy estamos en vísperas de grandes acontecimientos, el entusiasmo es contagioso y las Señoras participamos de él. (…) Susana: Es un egoísmo que las Señoras no hayan sido invitadas" (Manso, 1864, acto 3, escena 3). Esto se vuelve a reiterar más adelante cuando Susana pregunta la causa de la alteración de los hombres y Saavedra le responde: "Cosas de la época… sin interés para Vds." (Manso, 1862, Acto 3, escena 4). Sin embargo, Juana Manso pone en boca de uno de los revolucionarios, Martín Rodríguez, la siguiente explicación: "Al contrario, ningún corazón americano puede quedar indiferente en este momento" (Manso, 1864, acto 3, escena 4). Es decir, aunque lo prioritario sea lo histórico, las tres mujeres que intervienen en la pieza, en algún breve parlamento cuelan algo referente a la condición social de la mujer. Dolores Bargas, una jovencita que aparece en el primer acto, se muestra suspicaz, rápida e inteligente frente a las bromas y subestimación de un tío español recién llegado a América, a quien le aclara, entre otras cosas, que ella no es propiedad de nadie. A su vez, se muestra temeraria y valiente, y en su parlamento aparece la reivindicación del rol que ocupa la mujer en la guerra, en particular durante las invasiones inglesas. Así, le responde a su tío:

> No Señor, a ló menos, ni el día 27 de Junio ni el 12 de Agosto del año 6, ni el 5 y 6 de Julio de 1807, nadie tembló en Buenos Aires; á no ser de despecho y de impaciencia (…) yo tenía 12 años (…) y yo con mamá que aun era viva, no nos movimos de casa; mamá me enseñaba á hacer hilas y á preparar vendages (…) yá V. vé, tio, estoy habituada á la guerra y si vuelven los Ingleses, creo que no sería difícil formar un regimiento de muchachas y yo entre ellas… (Manso, 1864, acto 1, escena 2, sic).

Sin embargo, su situación revela el común de las mujeres al tener que internarse en un convento pues su padre retorna a España a apoyar la lucha anti-napoleónica y su prometido, Domingo French,

debe entregarse a la patria sin poder cumplir con el matrimonio. Huérfana de madre y sin protección masculina, su única salida es el convento.

El interés de Juana Manso recae, evidentemente, en un uso pedagógico del teatro, cuestión a la que, por otro lado, se abocó durante su vida. Escenificar los días previos a la revolución, al modo de una "crónica dramática" como había hecho Alberdi, y las pujas entre el virrey Cisneros y los revolucionarios e, incluso, las distintas tensiones dentro de este último grupo, en especial, entre los más conciliadores, al estilo de Saavedra, y los más combativos, al estilo de Moreno o Castelli, parece ser el foco de la autora. Enseñar historia a través del teatro y apoyar, mediante la ficción, el posicionamiento de la juventud en sus convicciones de libertad, igualdad y fraternidad. Es permanente la alusión al "pueblo", al que las autoridades españolas desconocen o llaman inexistente, y en la obra se hace presente a través del tumulto y el bullicio que ingresa desde el exterior mediante una ventana, por lo que los revolucionarios se yerguen como sus justos representantes. Dice Rodríguez: "(…) el pueblo no es un fantasma, no es un puñado de sediciosos, es una entidad real, que levanta en este momento su brazo gigante sobre todas las cabezas (…) convenceos que sois la representación del pueblo; pero no sus dueños (…) (*golpes de abajo*) (…) esa mano de hierro que golpea es la del pueblo" (Manso, 1864, acto 5, escena 4).

Como se advierte, la versión de Juana Manso es una versión heroica, que coincide con la que ha prevalecido en la historia oficial y que nada dice de los excesos de los revolucionarios, de las contradicciones internas y de los asuntos al menos cuestionables como pueden ser el fusilamiento de Liniers, los fallidos intentos de algunos revolucionarios de negociar con los ingleses durante las invasiones, los fusilamientos llevados a cabo por Bernardino Rivadavia de Martín de Álzaga y otros tantos acusados de conspiración, el peculiar juicio final a Castelli o la extraña muerte de Mariano Moreno. Una versión que rescata el acontecimiento heroico, muestra las facciones en pugna y alude someramente acerca de las diferentes posiciones dentro del grupo revolucionario, pero que pone el foco en lo que la gesta de mayo implica como gesto fundacional de soberanía, igualdad, libertad y fraternidad.

Escribir una obra de teatro sobre un acontecimiento histórico de relevancia le sirve a Juana Manso, del mismo modo que a Rosa Guerra, para intervenir en la vida pública, para contar su versión de los hechos y opinar sobre ellos, alegando, entre otros aspectos, cómo debe ser enseñada la historia, qué elementos resaltar y de qué modo. Como toda la literatura del siglo XIX, Juana Manso entiende al

teatro de manera indisociable de la política y reivindica con él la participación activa de la mujer en la historia.

Posibles conclusiones

Si tenemos en cuenta que el Primer Código Civil Argentino, a cargo de Dalmacio Vélez Sarsfield, fue sancionado recién en 1869, durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, y que incluso allí la mujer estaba colocada en una posición de inferioridad peor que la de un niño, en tanto se afirmaba su "incapacidad relativa", con dependencia exclusiva de su marido, que era el administrador de sus bienes y su representante para todo acto, pues la mujer no podía dar testimonio ni iniciar juicio, ni tenía derecho a educarse o iniciar actividades comerciales sin su consentimiento; y si tenemos en cuenta, a su vez, que esta situación legal se modifica recién en 1926, con la sanción de la ley 11.357 que determina la "capacidad civil de la mujer", y que la conquista política deberá esperar hasta 1947 con la obtención del derecho a votar, todo lo que han escrito estas mujeres resulta al menos llamativo. Si bien no puede encuadrárselas en una corriente feminista propiamente dicha, en tanto parecen ser más bien intentos individuales y no colectivos, marca necesaria del feminismo (Barrancos, 2010), sí deben ser leídas y tenidas en cuenta como tempranos y combativos antecedentes. Juana Manso y Rosa Guerra tuvieron mucho para decir y así lo hicieron. Una de sus estrategias fue el teatro. Habrá, entonces, que saldar el silencio que prima sobre sus textos leyéndolos, analizándolos y poniéndolos en vinculación con su contexto de producción, para valorarlos en su justa medida. Juana Manso, incluso, escribió otros dramas que están perdidos, uno de ellos sobre Juan Manuel de Rosas. La extensa labor de ambas en el plano educativo o como periodistas no debe obnubilar su escritura literaria y teatral, por el contrario, un profundo estudio de estos aspectos contribuye a entender de manera más cabal y completa a esta "plaga de polleras" que lejos de acatar los mandatos imperantes lucharon con la pluma por su derrocamiento, concibiendo la literatura como un espacio polémico de combate de ideas en el que ellas, a pesar de ser mujeres, también podían y querían intervenir.

Bibliografía utilizada:

Auza, Néstor Tomás (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930.* Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos.* Buenos Aires: Sudamericana.

De Beauvoir, Simone (2019). *El segundo sexo. Tomo II.* Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House Grupo editorial.

Guerra, Rosa. (1862). *Clemencia.* Buenos Aires: Imprenta y Litografía de Bernheim y Boneo.

Pavis, Patrice. (2007). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Rojas, Ricardo (1949). "Las mujeres escritoras". En *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Cuarta Parte. Los Modernos. II.* Buenos Aires, Argentina: Losada. Cap. XII, PP. 474-493.

Schvartzman, Julio (2013). *Letras gauchas.* Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Artistificar la vida cotidiana. Apuntes sobre el banquete en "Bajo una luz marina" de Adrián Canale

Anabela Bres.
UNICEN - E.A.V Martín Malharro
anabelabres@yahoo.com.ar

"Nunca miramos sólo una cosa;
siempre miramos la relación
entre las cosas y nosotros mismos"

John Berger

El banquete

La cita tiene fecha, hora y lugar. En oportunidades pasadas la convocatoria nos situaba en una sala de teatro tradicional, pero esta vez la dirección nos conduce a una casa, con puerta alta de vidrios repartidos y un porche con jardín y macetas. En la entrada nos recibe la dueña, sonríe, verifica que nuestro nombre esté en la lista que asegura la reserva que habíamos hecho previamente de forma virtual y nos invita a pasar. En el jardín de la casa, una mesa larga, mantel a cuadros rojo y blanco, copas, unas botellas de vino, platos con cosas que parecen deliciosas y que desde el inicio estimulan el apetito. Se escucha una música de fondo que amplifica la disposición para hacer un pequeño recorrido por el lugar, saludar a los otros comensales/espectadores/participantes y elegir un lugar en la mesa. Mientras conversamos o nos servimos una copa, casi sin darnos cuenta ya comenzó la obra. Uno de nuestros compañeros de cena habla sobre su tristeza, otra le responde y entendemos que esa pareja es el primer acto de esta representación.

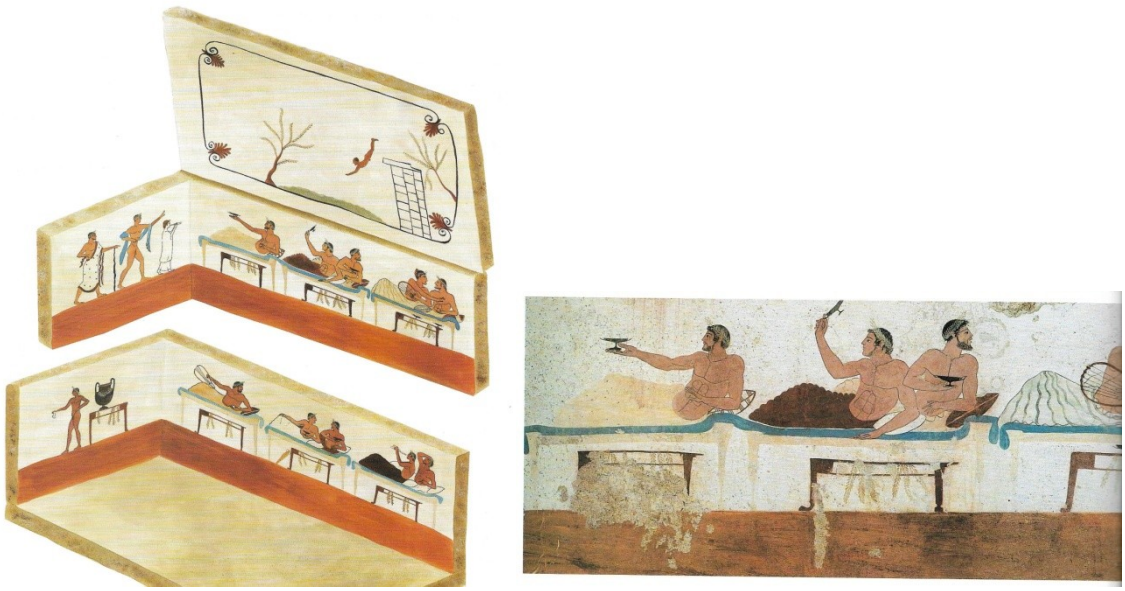
Asistir a "Bajo una luz marina" de Adrián Canale[1] nos sumerge en una experiencia estética singular. Pero, ¿por qué decimos que esta obra es inhabitual? ¿Y cuáles son las razones para pensar en el ritual de la mesa compartida como un texto particular para analizar?

1" Bajo un luz marina" es una obra de teatro marplatense estrenada en el año 2013. Inspirada en los textos de Raymond Carver, cuenta con dirección de Adrián Canale.

"Bajo una luz marina". Obra teatral. Dirección de Adrián Canale

A lo largo de la historia del arte, en numerosas ocasiones, se ha tomado al banquete como lugar para el desarrollo de un discurso que muestre o metaforice sobre aquello que acontece en las relaciones humanas, sobre la abundancia o la miseria de otros, o acerca de prácticas sociales de una época. Remontándonos a la Antigüedad Griega, la ciudad de Poseidona[2], cuenta con una gran pintura mural hallada en la llamada *Tumba del Zambullidor*, que data del 480a.C. Esta es una clásica tumba de inhumación con forma de caja, realizada en piedra, y cuyas paredes y cobertura están internamente decoradas con pinturas al fresco que sorprenden por su estado de conservación. Podemos ver allí una escena del brindis que cierra el banquete. Entre los antiguos este convite duraba muchas horas y era la manera de reunirse más común y más agradable. La tradición aristocrática indicaba que los invitados comían recostados sobre el brazo izquierdo, apoyados en un almohadón y con sus pies estirados hacia la derecha. *"Era señal de elegancia comer con la punta de los dedos, cuidando de no embadurnarse las manos ni la cara"* (Paoli, 1956, p.129) El momento principal del banquete era la cena, donde se servían abundantes platos, deliciosos y extravagantes, y se alternaba con el servicio del vino. Luego el momento de los postres, si el banquete era suntuoso, se convertía en un simposio y en tal ocasión los comensales se adornaban con guirnaldas de flores y se perfumaban con ungüentos. Compartían allí momentos no sólo vinculados con la comida y la bebida sino que además conversaban, discutían y se deleitaban con entretenimientos de distinto tipo (lecturas y recitados, audiciones musicales, entre otros). Y a lo largo de esa cena se hacían numerosos brindis en honor a alguno de los presentes o también a la salud de los ausentes. Esta celebración, a su vez, encierra otro mensaje que es metáfora de la vida en este mundo, una especie de melancólica búsqueda del placer y de experiencias que intensifiquen la alegría de vivir, puesto que el destino nos encuentra siempre, de manera inexorable, con la muerte.

2 Fundada en la llanura del Sele en el Siglo VII AC., cambió su nombre al de Paestum al convertirse en colonia romana alrededor del 273AC



Tumba del Zambullidor. Poseidona. 480 a.C.

Por cercana - temporal y culturalmente - *Asado en Mendiolaza* (2001) resulta ineludible como referencia a la mesa local. Esta fotografía de Marcos López, con los hombres sudados, con sus camisetas de fútbol, las damajuanas repletas de vino y ese personaje central -el único de pie- a punto de cortar un chivo asado, reúne los valores del estereotipo del hábito dominguero argentino. La intertextualidad de esta obra con el clásico de Leonardo le confiere mayor poder ritual a la escena que recrea. Podemos vislumbrar allí un momento de liturgia local, que vincula ámbitos mucho más amplios que los puramente personales: el asado es excusa para la comunión con los amigos, con la familia y hasta opera como corolario de un momento de afición futbolera. En todos los casos, el ritual está guiado por esa especie de sacerdote/asador, que en esta imagen se evidencia doblemente, no sólo porque es quien tiene en la mano la comida que va a repartir, sino porque ocupa el lugar central, análogo al Jesucristo de Da Vinci. "Las fotografías de Marcos López tienen la particularidad de ser como radiografías de época. No registran el instante sino que recrean la sensación del mundo en el que vivimos." (Laura Batkis, 2005).

Asado en Mendiolaza. Marcos Lopez. 2001

Daniel Spoerri, siguiendo con el procedimiento de los *ready – made* inaugurado por Duchamp, elabora su serie de *Tableaux-pièges* (cuadros-trampa). El artista convoca a una cena a un grupo determinado de personas, la misma transcurre sin ningún esquema, pero concluida la reunión los objetos que fueron utilizados en la comida, así como los restos que pudieran haber quedado en los platos, se fijan a la tabla que hizo las veces de mesa. Él mismo explica su procedimiento:

> Objetos encontrados casualmente en situación de desorden o de orden se fijan a su soporte exactamente en la posición que se encontraban. La única cosa que cambia es la posición respecto al observador: el resultado se declara un cuadro, lo horizontal se vuelve vertical. Ejemplo: los restos de un desayuno se pegan a la mesa y, junto a la mesa, se cuelgan en la pared. (Daniel Spoerri, *Anekdotomania*, 1961-63).

Spoerri pone el acento en ese espacio de quietud que tiene la sobremesa, de regocijo y de levedad, donde un tiempo parece detenerse, para dar paso a lo sustancial de esa nutrición acontecida. Las obras están conformadas por platos, tazas y todo tipo de elementos de vajilla, servilletas, el propio mantel y hasta las huellas de la comida que allí se sirvió. Esas escenas gastronómicas cotidianas se vuelven perpetuas. Como sostiene Juan Antonio Ramirez, la presentación del objeto realista de Spoerri se aleja de la banalización de la experiencia estética para enriquecerla "*artistificando los objetos de la vida cotidiana*." (Ramirez, 2009, p.128). Los cuadros se presentan como huella de la experiencia vital que allí transcurrió.

Daniel Spoerri. Henkel Banket. 1990

El evento *Slideluck* se replica desde hace más de 15 años. Creado por el fotógrafo Casey Kelbaugh comenzó como una reunión de colegas que se juntaban a mostrar sus fotos - comida mediante- y se convirtió en un evento con impronta masiva, donde cerca de 400 invitados participaban de la cena y compartían el trabajo de algunos de los artistas elegidos para la ocasión. La versión *Slideluck* Buenos Aires contó con la curaduría de la prestigiosa fotógrafa Lena Szankay, en el 2014. Los asistentes, con inscripción previa, a modo de entrada llevaban una porción de comida casera para compartir con los otros participantes. Ese encuentro, gustoso en lo gastronómico, procura ser también un evento deleitable en la experiencia audiovisual, ya que una selección de fotografías y videos es proyectada en el espacio escogido. No se persigue el intercambio comercial o la venta de las producciones allí presentadas, sino que se plantea como una oportunidad para reunirse y compartir las búsquedas artísticas que se nuclean bajo diferentes tópicos como el deseo, lo erótico, la memoria colectiva que se revela en las fotografías encontradas, y las recetas que dieron origen al plato que cada uno llevó para convidar en la mesa. Fotos y recetas. Todo pasa a formar parte de un archivo mundial de *Slideluck*.

Slideluck Buenos Aires. 2014

La mesa y la comida en "*Bajo una luz marina*" son materia significante, no de forma centrípeta, porque la obra no viene a contarnos exactamente nada sobre la cena, sino que sus significados se producen en una red escalonada, en una nueva trama de sentidos de segundo orden. Es un soporte que se recorta de otro soporte mayor, para contener una forma que se percibe en una de sus direcciones, pero que a la vez nos deja un espacio de indefinición que hace más intensa la necesidad de percibir intencionalmente. Lo que en otras obras es asado, vajilla, servilletas o fotos que van a un archivo general, aquí es mantel, tentempié y guitarra. El mantel a cuadros rojos nos lleva al domingo familiar o al picnic en la plaza; el menú para disfrutar con las manos nos dispone a cierta informalidad y a una velada sin protocolos, la música ejecutada en vivo por uno de los actores propicia la atención necesaria para recibir la intensidad de los textos.

Sin dudas la música es un elemento importante en la obra, porque opera no como distracción o interludio entre el espacio/tiempo vacío, sino como disparador de la percepción intencionada. A este respecto, en su último libro John Berger describe, con la profundidad característica de su escritura, algunos poderes de la música, que nos resultan sumamente precisos para interpretar lo que sucede en esta obra:

> Las canciones conectan, recogen y unen. Aun cuando no son cantadas, funcionan como lugares de encuentro. […] Tendemos a asociar la intimidad con la cercanía, una cercanía con cierto número de experiencias compartidas. Pero completos extraños, que nunca se dirán una palabra, pueden compartir una intimidad. […] Una cercanía que se extiende por un segundo o por lo que dura la interpretación y la escucha compartida de una canción. Un acuerdo acerca de la vida. Un acuerdo sin cláusulas. Una conclusión espontáneamente compartida entre historias no contadas reunidas alrededor de una canción. (Berger, 2017, p78)

No somos familia, ni un grupo de amigos, pero en ese aquí y ahora nos disponemos al ritual del banquete, reunidos nos encontramos en ese centro territorial, hacemos una pausa en el fárrago del día, cruzamos miradas con otro, escuchamos lo que tiene para contar y celebramos el convivio. La poética de la vida cotidiana nos atraviesa, como en Spoerri, artistificándola.

La disolución de la distancia y la coexistencia

En este banquete no hay un anfitrión en la cabecera. Actores y público comparten el espacio sin que podamos diferenciarlos hasta que entran en escena. Hay una disolución del límite entre unos y otros, que ofrece una comunión, y la puesta en escena se transforma en un intersticio social. Como sostiene Bourriaud "Las obras producen espacios-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos." (Borriaud, 2008, p.53). La noción de *estética relacional* desarrollada por este crítico nos parece pertinente para inscribir "*Bajo una luz marina*" en el marco de un conjunto de obras que van desde la última década del siglo XX hasta el presente. La característica fundamental de esas obras es que lo sustancial del hecho artístico no radica en el objeto/obra o en la búsqueda personal del artista (que aún así no deja de lado las cualidades estético poéticas de su trabajo), sino que las rige su capacidad de relacionarse con el espectador en un juego de simplezas, intimidad e intensidad; en la transformación de hechos cotidianos pero significativos, en instrumentos de encuentro y vinculación. La disposición de los actores no *frente a* sino *entre* el público, establece una dinámica de acercamiento, donde las acciones son llevadas adelante por ambos. Los espectadores actuamos comiendo, bebiendo o comentando algo mientras los actores narran y dialogan los textos de Raymond Carver[3] elegidos para esa ocasión. La obra crea *"*… en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su presentación, una colectividad instantánea de espectadores – partícipes." (Bourriaud, 2008, p. 71). No existe acá la cuarta pared[4], se ha esfumado ni bien cruzamos la puerta de entrada.

Un universo poético abierto

3 Raymond Carver (1939- 1988). Cuentista y poeta estadounidense.
4 El teatro clásico acuño el concepto de "Cuarta pared" para referirse a ese espacio del escenario que está conformado por tres paredes reales y una cuarta invisible, que resulta correspondiente con el lugar donde se ubica el público.

La potencia de los diálogos entre los personajes y las narraciones de poemas, resulta en un compromiso afectivo de los espectadores, cuyas sensibilidades no pueden sustraerse a la virtual identificación con las historias que se representan en los textos de Carver. Generalmente historias de intimidades vulnerables, de contradicciones que se evidencian en los diálogos y cuyos personajes suelen estar atravesados por conflictos o preguntas universales. El orden en el que se despliegan estos textos no es fijo y en cada presentación varía la selección que director y actor hacen para esa puesta. La dirección de Adrián Canale[5] le imprime a la obra un concepto claro respecto del clima al que se pretende arribar y el ritmo que estructura la puesta. En esta estructura hay ciertas partes fijas, convenidas previamente para organizar los escritos que se van a relatar y que los actores saben de memoria - algunos con forma de diálogo y otros a modo de poema recitado -, pero otras partes son improvisadas. El objetivo que se persigue es lograr una obra vital, que en cada una de las funciones suceda algo distinto y que la tensión sea constante, no sólo por las tramas que se tejen a partir de las historias, sino también por las implicancias para los actores, de estar en disposición para llevar adelante la obra. En el recorrido no hay una continuidad del conflicto al modo aristotélico (principio, medio, fin), sino que los actores van tomando distintos personajes a medida que aparecen en escena las narraciones de los textos. Inequívocas señales de lo que Umberto Eco llama *Obra Abierta*[6], donde el director/artista elige como programa productivo la apertura e indefinición de ciertos elementos, siendo consciente de que esto implica la posibilidad de diferentes y múltiples lecturas, y que la orientación que él realizará será sólo de forma puntual. Así, la intención del director/artista

> …consiste en producir, es cierto, una obra definida, pero para estimular un máximo de apertura, de libertad y de goce imprevisto […] para favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector. (Eco, 1970, p.158)

Como con los otros elementos de la obra, la ausencia de un texto fijo y el cambio en la selección de cuentos y poemas, refuerza el sentido de la obra de Carver, el continuo presente de la misma, el constante devenir de sus personajes. Como dice su director, hay un estado de aparente flotación, donde parece que nada sucede pero a la vez pasa de todo. Y en ese espacio/tiempo los actores se

5 Adrián Canale (1964/ -) Dramaturgo y director argentino.
6 Umberto Eco en su texto *La definición del arte* (Barcelona, Ediciones Martinez Roca, 1970) plantea las problemáticas del arte contemporáneo y las nuevas categorías necesarias para el análisis y la interpretación, teniendo en cuenta el carácter polisémico de las obras del arte actual

encuentran en permanente disposición, en una corporeidad activa y presente, esperando el momento justo para intervenir.

A modo de cierre

Como hemos visto a lo largo del recorrido que planteamos, la elección de la mesa compartida como elemento estructurante de la obra, se puede leer como un texto particular. Este puede hilvanarse con una tradición vinculada a la búsqueda del placer y la celebración de la vida, donde la comida, la bebida y las historias recitadas se ofrecen como marco para el encuentro. Un banquete donde los anfitriones ponen a disposición manjares para el disfrute del cuerpo, pero también poesía de calidad, para ser partícipes de una experiencia estética.

Así mismo, anclado este banquete en una serie de prácticas artísticas contemporáneas, podemos entonces interpretarlo como parte de una tendencia de la estética relacional. Se acrecienta la potencia del momento en el que artistas y espectadores se vinculan en torno a una obra, y se hace de la vivencia de ese instante el aspecto sustancial de la propuesta. El nuevo lugar dado al público, de co-partícipe de la obra, deja en claro la asunción de criterios y posicionamientos productivos propios del arte contemporáneo.

La elección del dispositivo, en este caso, parece tan similar a una práctica cotidiana y exigua, que en principio podríamos no reparar en la intensidad de lo que encierra. Sin embargo la sustracción de ese hábito de la esfera individual, y su puesta en acción en un contexto poético, da como resultado la "artistificación" de la vida diaria o por lo menos abre la discusión sobre las posibilidades y, por qué no, la necesidad en este mundo actual de asumir la vida en forma poética, intentando dotar de belleza a las prácticas cotidianas.

"*Bajo una luz marina*" no es una obra de teatro en el sentido tradicional, se expande de forma generosa, es un acontecimiento teatral que amplifica los límites de la percepción.

Bibliografía

Batkis, Laura. Latinoamérica. Madrid. 2005. Publicado en www.marcoslopez.com/textos-acerca-de-obra.php
Berger, John. Confabulaciones. Buenos Aires. Interzona Editora. 2017
Bourriaud, Nicolás. Estética relacional. Bs. As. Adriana Hidalgo Editora. 2008
Del Estal, Eduardo. Historia de la mirada. Bs.As. Atuel. 2010
Eco, Umberto. La definición del arte. Barcelona. Ediciones Martinez Roca. 1970.
Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona. Planeta De Agostini. 1992
Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid. Ediciones Akal. 1997
Ramirez, Juan Antonio. El objeto y el aura. Madrid. Akal. 2009
http://www.alternativateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=21244

Representaciones familiares en el cine argentino de la Generación del 60

Eduardo Cartoccio
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales - UBA

1.- Delineando un esquema de las representaciones familiares en la Generación del 60

En este trabajo nos proponemos delinear, en primer término, un modelo o esquema de funcionamiento de las representaciones familiares en el cine de la Generación del 60. A partir de este esquema general, en un segundo término avanzaremos en la caracterización más detallada de las figuraciones del padre y de los hijos, en tanto piezas claves de este funcionamiento general. Finalmente, a partir de los hallazgos de nuestra exploración, reflexionaremos acerca de las vías de continuidad de la investigación que llevamos a cabo.

El cine de la Generación del 60 significó una innovación profunda en la historia del cine argentino, innovación con aspectos rupturistas que ha sido analizado en diversos aspectos por Feldman, (1990), Peña (2003) y España (2005) entre otros. El mismo sentido innovador que se ha señalado para esos diversos aspectos -como las modalidades de producción, las modalidades narrativas y las modalidades estéticas- también a nuestro criterio se manifiesta en el terreno de las representaciones familiares, es decir, en las modalidades de representación de las relaciones de familia, articuladas en dispositivos de enunciación específicos dentro del discurso cinematográfico.

Entendemos que las representaciones familiares funcionan como significantes complejos que siempre "permiten hablar de otras cosas" (los vínculos comunitarios, "el país" como referencia identitaria, las relaciones de género, los cambios políticos, económicos, sociales, culturales de una época), produciendo significaciones que reenvían a otros órdenes de la vida social y que afectan a la comprensión de los lazos colectivos. A su vez, del tejido de las representaciones familiares en un *corpus* específico de films, se pueden extraer determinadas líneas de *relatos familiares* que se van articulando transversalmente entre un film y otro. Así, preliminarmente y a modo de ejemplo, se podrían entender globalmente las representaciones familiares en la Generación del 60 como un

relato acerca de la rebelión y la emancipación fracasada de los hijos en un contexto de opresión familiar encarnada centralmente en la figura del padre. Pero antes de avanzar en la caracterización general de las representaciones familiares en el cine de la Generación es conveniente que señalemos algunos antecedentes esenciales en el cine argentino sobre esta cuestión.

Según Berardi a partir de los años treinta en el cine argentino se impone, en términos de representaciones familiares, lo que denomina *modelo de la integración familiar*, el cual con algunas modificaciones se va a mantener hasta mediados de los años cincuenta. Dentro de este modelo la familia se configura como un espacio socialmente inclusivo, donde el lazo conyugal se establece a través de la libre elección basada en el amor y, a partir de allí, el conjunto de las relaciones entre los distintos miembros se basa en el sentimiento de afecto compartido. "La *familia* es el lugar donde son posibles el afecto y el amor, donde se *dignifican* las personas, y por lo tanto resulta permeable a la buena gente necesitada de amor" (Berardi, 2006:42, cursivas en el original).

Dentro de este modelo "la *familia* logra superar diversos obstáculos y amenazas" (Berardi, ídem ant.). Aun cuando estos obstáculos y amenazas se profundicen tornándose más complejos en las décadas del cuarenta y del cincuenta, el modelo de la integración familiar se va mantener en tanto el límite de la unidad familiar no se disuelva y no se cuestione el valor otorgado a la integración familiar. Será en el nuevo cine de los 60 donde se quiebre, según Berardi, el modelo de la integración familiar.

> Si ya en ciertos filmes de finales de los 50 se anticipaba un oscurecimiento del mundo familiar, en el nuevo cine de los 60 el modelo de integración familiar se quiebra por completo. Pronto quedará atrás la ingenua claridad de las figuras de las décadas pasadas, y un profundo **malestar** se instalará en el corazón de las relaciones familiares, en una opacidad vincular que resulta irreductible (Berardi, 2006:225-226, resaltado en el original)

En otro trabajo (Cartoccio, 2011) hemos realizado una caracterización de las representaciones familiares en la Generación del 60 que aquí queremos exponer en sus trazos más generales. En primer lugar, antes que un espacio de amor y realización personal como en el caso del período clásico, el hogar familiar aparece representado predominantemente en los films de la Generación como un espacio de encierro donde de manera coercitiva se reproducen estructuras sociales que los hijos en edad juvenil ya no quieren aceptar. Estos se sienten particularmente agobiados por la carga de una herencia familiar que implica la asunción de los mismos modelos familiares, morales, profesionales y de clase social de sus padres. La figura que ejerce activamente la opresión familiar

es la del padre, tipificado con los rasgos de un padre conservador y tirano presente en varios de los films, el cual opera activamente para someter la voluntad de los hijos. En algunos films, la figura paterna no está necesariamente encarnada en un personaje específico (o estando personificada, sólo aparece de manera ocasional y aislada), pero los jóvenes se siguen refiriendo con rencor y amargura a esta figura aun en su ausencia. Los personajes filiales/juveniles se rebelan contra la autoridad del padre y, particularmente en las películas del padre tirano, las escenas de enfrentamiento padre-hijo son cruciales. En los films donde el personaje paterno no tiene peso actancial, a través de otros procedimientos se dan formas de enfrentamiento simbólicos equivalentes. Los hijos que enfrentan a la figura paterna, especialmente al padre tirano, son en la mayoría de los casos hijos varones. En términos generales, no hay una incidencia relevante de la figura de la madre en la mayoría de los films de la Generación y los personajes femeninos que cobran importancia en los relatos son aquellos que se ubican en el lugar de jóvenes/hijas.

El corpus trabajado en esta ponencia por compuesto por los siguientes films: *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *Piel de verano* (Leopoldo Torre Nilsson, 1962), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *La terraza*(Leopoldo Torre Nilsson, 1963), *Los inconstantes* (Rodolfo Kuhn, 1963), *El reñidero* (René Mugica, 1965), *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967). A continuación vamos a analizar y describir los rasgos y funcionamientos característicos de las representaciones paternas y filiales en este conjunto de películas.

2.- El padre

Las figuraciones del padre en los films que consideramos, tienden a encarnar (a indicar, señalar, significar, de distintas maneras) una serie de aspectos de la vida social,política y cultural contemporánea, como el autoritarismo político, la vieja moral ordenadora de la vida familiar y sexual, el mandato de reproducción de la posición de clase o estatus social, que no satisfacen las expectativas de los personajes juveniles. Los diversos aspectos mencionados encuentran en las figuraciones paternas un centro unificador al cual se oponen denodadamente los personajes juveniles. Las representaciones familiares de la Generación mantienen de esta manera a una fuerte orientación referencial hacia la figura del padre,que continúa las líneas dominantes de las

representaciones del cine clásico pero invirtiendo su sentido y valoración. Aquí, el padre ya no es el puntal positivo que sostiene el orden familiar y el crecimiento de los hijos, pero continúa siendo, de manera negativa, en tanto eje de oposición, el centro referencia de los personajes juveniles.

En los distintos films el personaje o las distintas figuraciones paternas encarnan el mandato de la reproducción del estatus social familiar. En esta perspectiva, los personajes juveniles se ven obligados o presionados de distintas maneras, a cumplir con una vida social y laboral que asegure su posición económica. Si los jóvenes no siguen las prescripciones paternas, sufren la presión familiar y paterna para que se reencausen, pero sobre todo sufren la amenaza, el miedo ante la posibilidad de la pérdida del apoyo económico de la familia paterna. No tener el apoyo del padre, en este contexto, es no tener el apoyo de un conjunto de estructuras sociales tradicionales y este es el temblor que experimentan subjetivamente los jóvenes en los distintos films. Por eso cuando se habla de *malestar interior* al espacio familiar (Berardi, 2006), hay que entender a esta interioridad como el modo en que el malestar es experimentado por los personajes. Lo cual no quita que, como los mismos films lo muestran en muchas ocasiones, el malestar refiera a un conjunto de relaciones *entre* la familia y el campo social. De hecho, estas representaciones exponen un conjunto de relaciones económicas, materiales, monetarias en el seno de la familia, que las representaciones familiares del período clásico tendían a ocultar o suavizar bajo el manto humano y conciliador de la *integración sentimental* (utilizando la expresión de Berardi, 2006), el lazo familiar constituido por puras, generosas y exclusivas relaciones de afecto.

Como vemos hasta aquí, el padre, en la Generación del 60, sigue siendo un personaje dotado de un poder efectivo sobre los hijos. Pero debemos tomar en cuenta el contexto específico de ejercicio de este poder. Recurriendo a la conocida formulación de Gramsci podemos decir que aquí los padres han perdido su capacidad generar *consenso* (y entre las formas de este consenso debemos pensar el cariño y el aprecio manifiesto), entre los hijos y sólo se limitan a actualizar en cada escena capacidades de presión y amenaza que se acerca más a la *coerción* (Cf. Gramsci; 1974). Del padre con autoridad legítima e indiscutida en el modelo de la integración familiar se pasa a un padre autoritario que ya no goza del consenso entre los hijos pero que todavía tiene el poder suficiente para doblegar sus voluntades. Aquí el padre ya no "encausa" sino que "doblega", no da consejos, sino que emite órdenes y amenazas. Lo que en el cine del modelo de la integración familiar se manifiesta como el poder positivo de encausamiento paterno, aquí aparece claramente como el puro poder negativo y represor de doblegamiento filial. Ya no se encauza a los jóvenes "díscolos" para

que se transformen en adultos responsables, sino que se los doblega, coartándolos de sus aspiraciones de autonomía, para que reproduzcan un esquema familiar y social que ya no tiene sentido para ellos, que no produce entusiasmo ni genera expectativas ciertas de felicidad y que, en lugar de ello, solo genera sentimientos de resignación frente un orden inmodificable.

En films como *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *El reñidero* (René Mugica, 1965), *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967), se destaca la figura de un personaje paterno que interviene activamente para evitar que el hijo se desvíe del mandato de reproducción de la posición social familiar. Estos personajes configuran un tipo recurrente en las ficciones de la generación y lo mencionaremos como *padre tirano*. En términos negativos, el mandato que vincula este padre se presenta con prohibiciones como las de no casarse con una persona de clase social más baja. En términos positivos, se presenta frecuentemente bajo la forma de la presión paterna para que el hijo siga la misma profesión del padre. Ante términos tan específicos y delimitados, que remiten a las convenciones de un modelo de familia tradicional, a los jóvenes se les reduce el margen de opciones posibles al registro binario del acatamiento o la rebeldía. Por ello este modelo paterno provoca con frecuencia un proceso de enfrentamiento abierto por parte del personaje filial.

En un contexto característico de rebeldía juvenil, tienden a proliferar de un film a otro las situaciones cruciales de "duelos cara a cara" entre padre e hijo: aquellos momentos dramáticos de discusión violenta entre padre e hijo, donde se dirimen los conflictos centrales de la relación entre ambos. En *Dar la cara* el duelo se produce cuando Mariano le dice a su padre, dueño de un estudio de cine, que piensa hacer un tipo de cine distinto del cine comercial en el que trabajan juntos hasta ese momento. En *Los de la mesa 10* tanto María como José enfrentan a sus respectivos padres que no les permiten casarse por razones de conveniencia social y económica. Para el padre de María, el casamiento con José implicaría un descenso social, ya que José es solo un obrero de un taller mecánico. El padre de José en cambio, se opone al casamiento porque eso implicaría que José deje de mantener el humilde hogar paterno con su sueldo. En *Palo y hueso* el enfrentamiento entre padre e hijo llega al plano de la violencia física en la disputa por una joven que el padre pretende como propiedad exclusiva a partir de haberla comprado, literalmente, a su familia. En *El crack*, el enfrentamiento se produce entre Don Paco dueño de un humilde bar y su hijo Osvaldo que quiere ser futbolista. Para el padre, la afición del hijo es pérdida de tiempo y evasión del verdadero trabajo productivo que es ayudarlo en el bar. Cuando en plena discusión Don Paco golpea con una bofetada

a su hijo, este reacciona gritándole desde el fondo de su alma, en forma repetida, que no quiere ser "bolichero". En *El reñidero,* film ambientado en los albores del siglo XX, padre e hijo se enfrentan porque el hijo se resiste a seguir el oficio paterno de matón a sueldo de una facción política conservadora. En estas escenas se presenta la cuestión de la posición de clase, el estatus social, en toda su dimensión material coercitiva, donde el padre defiende a toda costa la posición económica familiar (aun en el caso de las familias obreras o pobres), sin permitir que el hijo o la hija arriesgue esa posición con una elección de pareja o un destino laboral equivocado (a juicio del padre).

La fuerza del mandato paterno no deja de estar presente aun en las ficciones donde no hay un personaje paterno presente o su presencia es muy escasa y lejana en la trama narrativa. A veces un breve encuentro casual con el padre es todo lo que se ve de él, como en *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963). Donde el joven hijo le comenta a su amigo *"*¿Sabés una cosa? desde que murió mamá creo que no he comido una sola vez con el viejo". En *Piel de verano* (Leopoldo Torre Nilsson, 1962), el padre es una figura remota que envía a su hijo a que sea cuidado y entretenido sexualmente por la joven hija de su amante. En *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), apenas se menciona que el padre de uno de los jóvenes está viviendo en París, alejado de la familia, y, como sugiere otro personaje, probablemente disfrutando del lugar y de la lejanía familiar.

Sin embargo, creemos que de una manera u otra el padre siempre está en la Generación del 60, porque aun allí donde no se presente de carne y hueso, operan sus ideales interiorizados y el recuerdo consciente de sus mandatos como un peso muerto pero efectivo sobre la espalda de los jóvenes. En *Los jóvenes viejos* y en *La terraza*, donde la presencia de personajes paternos es reducida a pasajes de segundos de duración, el estado de rebeldía no se dirige contra algo o alguien definido y específico sino contra los *adultos* en general, contra las generaciones pasadas, contra el país heredado. "Somos una generación perdida" dice uno de los personajes del film de Kuhn, y buscando una causa de la ruina generacional menciona a Perón.

Por su parte, todo el relato de *La terraza* constituye una figuración de la rebelión y huida de los jóvenes respecto del mundo de los padres y los adultos. Se produce allí un enfrentamiento entre un grupo de jóvenes que tomó el espacio de la terraza como una suerte de territorio propio conquistado, y un grupo de adultos (algunos de ellos familiares de los jóvenes), que intenta hacerlos desistir de su posición. En clave de conflicto generacional, se puede leer aquí una cierta

equivalencia simbólica con las escenas de duelo cara a cara entre padre e hijo, típicas de los films con figuraciones de un padre tirano.

Podemos apuntar que en los distintos films la rebelión contra el padre puede reenviar a la temática del conflicto generacional. Por ejemplo, en las escenas de enfrentamiento cara a cara entre padre e hijo que señalamos, se puede leer también el conflicto del mundo adulto y el mundo juvenil. A la inversa, cuando es la confrontación generacional la que se tematiza centralmente y las relaciones parentales inmediatas no aparecen representadas, aparecen sin embargo alusiones al padre ausente pero repudiado, el mundo adulto es pensado desde esa insistente figura.

3.- Hijos

Los personajes filiales de las películas que consideramos generalmente se encuentran en una edad juvenil posterior a la adolescencia. Están en el inicio de la adultez, en edad de seguir una carrera universitaria o comenzar a trabajar y formar pareja. En muchos casos todavía no han dejado la casa paterna. Estos personajes todavía no han dado los pasos decisivos del comienzo de una vida adulta (salir del hogar paterno, asentarse en una profesión, elegir esposa o marido), definida en los términos tradicionales y convencionales vigentes en los años sesenta. Se encuentran, como ya señaláramos previamente, en un estado de rebelión muy profundo contra la figura paterna. Entienden al padre, y a todo lo que él representa, como un obstáculo para lograr sus proyectos o seguir los caminos que insinúan tomar. Y más allá de cuáles sean los proyectos concretos de los personajes, lo cierto es que estos tienen en común el hecho de no querer reproducir el estilo de vida propuesto como legado y mandato paterno.

Por reproducción del estilo de vida del padre entendemos, por una parte, la reproducción del estatus social o posición de clase de la familia paterna; no importa que la posición referida sea alta o baja, aun las familias de más baja condición social, como la de *El crack*, la de *Alias Gardelito*, la de José en *Los de la mesa 10* y, en un caso extremo, la de *Palo y hueso*, buscan reproducir sus condiciones materiales de vida (o de supervivencia) a través de la presión sobre los hijos para que no se aparten de las profesiones y actividades laborales ya conocidas y aprobadas por el padre. Por otra parte, el estilo de vida, además de la posición económica y las expectativas laborales aprobadas, implica la

asunción de un *ethos* (Bourdieu, 1990),[1] una forma de relacionarse con el entorno social y de asumir los compromisos sociales, de construir y sostener una imagen (tanto para los demás como para sí misma) de la familia, de configurar la moral personal y familiar, y muy centralmente, de sostener una moralidad en el plano de la sexualidad. En la perspectiva de los personajes juveniles, el *ethos* del padre representa todo lo tradicional, convencional, atrasado y represivo a lo que se oponen. Especialmente, este*ethos* paterno adolece de una inconsistencia interna que los hijos no perdonan: la hipocresía, la brecha entre lo que se dice y lo que se hace, la tensión que provoca sostener una apariencia que no se corresponde con la realidad, la decisión funesta de reprimir lo verdadero y lo auténtico para que no arruine la apariencia deseable.

Leído en términos de figuración retórica lo que estamos describiendo se corresponde con las metaforizaciones del parricidio, presentes ya en la literatura argentina de los años cincuenta (Cf. Zangrandi 2017), y retomadas bajo una modalidad propia por los films de la Generación. Sin embargo, el problema que aquí se presenta para los personajes juveniles no sería el del reacomodamiento o desorden familiar posterior a la muerte del padre, como el que señala Zangrandi para la literatura y la crítica de los años cincuenta, sino el del fracaso dematar al padre (siempre en términos metafóricos). En la mayoría de los relatos, los personajes que se rebelan contra el padre, que luchan contra él, terminan retrocediendo, fracasando en sus proyectos personales, y asumiendo el estilo de vida que pretendían dejar atrás. Si el parricidio como metáfora señala la superación del estilo de vida del padre para alcanzar uno propio y diferente por parte del hijo, el de los films que analizamos sería un parricidio imposible o frustrado que sella el destino personal de los personajes juveniles.

El parricidio frustrado recién mencionado se presenta de dos maneras en nuestro corpus: una manera predominante o mayoritaria , que se manifiesta a través de la actitud de rebeldía explícita del personaje filial y tiene como momento crucial del relato el tipo de escena de enfrentamiento cara a cara que mencionáramos antes en el apartado referido al padre. En estas ficciones, el desarrollo posterior de la trama, luego de las escenas de enfrentamiento, termina mostrando a los personajes

1 "He empleado la palabra *ethos,* después de muchas otras, por oposición a ética, para designar un conjunto objetivamente sistemático de disposiciones con dimensión ética, de principios prácticos (la ética es un sistema intencionalmente coherente de principios explícitos). Esta distinción resulta útil, sobre todo para controlar errores prácticos: por ejemplo, si se olvida que podemos tener principios en el estado práctico sin tener una moral sistemática, una ética, se olvida que, por el solo hecho de hacer preguntas, de interrogar, se obliga a la gente a pasar del *ethos*a la ética; al proponer a su apreciación normas constituidas, verbalizadas, se supone que es una transición ya resuelta; o, en el otro sentido, se olvida que la gente puede mostrarse incapaz de resolver problemas éticos al tiempo que es capaz de resolver *en la práctica* las situaciones que plantean las preguntas correspondientes (Bourdieu, 1990:154)

juveniles resignando sus proyectos personales y doblegándose ante el estilo de vida del que abominaban. Una modalidad menos frecuente se da en aquellos casos en los que los personajes juveniles no manifiestan una actitud de rebeldía explícita, y se encuentran atravesados, en cambio, por sentimientos menos definibles de abulia, aburrimiento y deseos confusos. Es el tipo del personaje "joven viejo" que siente interiormente hostilidad hacia la figura del padre pero al mismo tiempo se siente ya vencido y resignado de antemano a vivir una vida ya predeterminada, de allí su "vejez" precoz.[2]

En este tipo de personajes, son más comunes las situaciones de huida y evasión, antes que las escenas de enfrentamiento cara a cara. Las *huidas juveniles* en *La terraza*, *Los jóvenes viejos*, *Los inconstantes* (Rodolfo Kuhn, 1963), se orientan a la búsqueda de un espacio distinto del mundo que los jóvenes condenan, el mundo configurado por los adultos, objeto de furia interior y ocasionales rechazos manifiestos. En este sentido, en un mismo movimiento se aúnan el rechazo al mundo adulto y paterno junto con la búsqueda de un espacio exterior que represente una posibilidad de evasión, aunque sea superficial y pasajera, del mundo adulto. No importa que se trate de unas playas cercanas como las de Villa Gesell en *Los jóvenes viejos y Los inconstantes*), o de la terraza del propio edificio (el film homónimo de Torre Nilsson), ya que lo que se busca es que el lugar que sostenga una distancia simbólica respecto del espacio en el mundo social convencional y conformista al que estos personajes se sienten fatalmente predestinados a ocupar.

La tematización explícita del fracaso es otra constante en los personajes juveniles de la Generación del 60. En los términos de las representaciones familiares podemos ver que el fracaso en definitiva consiste en el doblegamiento del joven a los ideales paternos que lo atraviesan. El doblegamiento termina de someter al joven a las convenciones sociales sobre la vida familiar y a las diversas normas de adaptación social respecto de las cuales los jóvenes vencidos no guardan ninguna simpatía ni esperanza. Los jóvenes resignan su propio deseo de independización, el cual implica un riesgo y un vértigo específico, en el altar de la seguridad y el mantenimiento del nivel de vida que promete la aceptación de convención social que vincula el mandato paterno. Como señalamos

2Así define a los personajes Rodolfo Kuhn en una entrevista: "Los jóvenes viejos se sienten viejos. A veces sienten un placer masoquista en decirlo y en hablar de su frustración (…) Les encanta echar toda la culpa a la generación anterior y ellos mismos se definen como una "generación de transición" (Peña, 2003:161). La expresión "jóvenes viejos" y su caracterización recuerdan un texto de Juan José Sebreli de 1953 «Los sobrevivientes de esa catástrofe adoptan una actitud acorde con las circunstancias, la actitud severa y grave de quienes acaban de enterrar a un ser querido. (…) Son jóvenes envejecidos antes de madurar, fatigados y desilusionados, que flotan en el aire al azar que "deambulan como fantasmas entre cadáveres"» (citado por Zangrandi, 2016:71)

previamente, estos ya no prestan un consenso activo (es decir, asumido como legítimo y deseable), a las expectativas paternas de reproducción del estatus social pero, no obstante, siguen otorgando un consenso pasivo allí donde continúan creyendo y sintiendo que el desvío de la convención puede significar la caída en el abismo del descenso social.Como en el melodrama, opera aquí la vieja extorsión patriarcal: si no se sigue la ley paterna, la infelicidad misma, en toda su amplitud, caerá sobre el joven.

Hay una verdadera obsesión por el fracaso, expectación angustiada por la posibilidad de fracaso, preguntas en torno al fracaso, verdaderos exámenes de conciencia que los jóvenes se hacen en relación con su propio miedo a fracasar. Lo que los corroe es interrogarse a sí mismos acerca de en qué medida sus fracasos se deben a circunstancias exteriores que los determinan inexorablemente, o se deben también a algo que los implica interiormente, los hace responsables ante sí y los doblega desde dentro de sí mismos.

En *Los de la mesa 10*, José va a verlo a su amigo Mario. Ambos se encuentran en un momento de fracaso personal. El primero porque no soportó la hostilidad del padre de María, el segundo porque volvió a fracasar en su examen final de medicina. En *Tres veces Ana*, en la primer historia "La tierra", Juan le dice a Ana: "Tengo miedo, no quiero que nos malogremos… no quiero que nuestra vida sea eso…" En *Los jóvenes viejos*, Roberto declara su miedo de fracasar como director de cine dedicándose a dirigir solamente publicidad. Cada una de estas escenas tiene un desarrollo amplio; por otra parte, hay más "escenas de fracaso" dentro de los mismos films y en otros de la misma filmografía. Particularmente nos interesa mostrar un fragmento de diálogo sobre el fracaso en *Dar la cara*. Allí Mariano Carbó va a ver a su amigo Carman, eterno estudiante de medicina que nunca puede terminar de rendir sus exámenes finales. Mariano por su parte, como ya mencionamos, se encuentra en la disyuntiva de dedicarse a un proyecto de cine independiente o seguir trabajando en el cine industrial y comercial dentro de la empresa productora de su padre. En este contexto, aparece el siguiente pasaje de un diálogo más amplio:

- Decime ¿vos tenés miedo a fracasar? (Mariano a Carman)
- Yo tengo que recibirme…
- No, trampitas no. Te pregunto si tenés miedo a fracasar.
- Mucho miedo, me pone la piel de gallina…

La conversación termina con esta pregunta: “Decime Carman, cuando uno es fracasado ¿después siente miedo a cada rato, no?”

La importancia que le dan los personajes juveniles al tema del fracaso, la intensidad con que viven la posibilidad de fracasar, nos lleva a hacernos algunas preguntas elementales: en primer lugar, ¿en qué fracasan los personajes juveniles?Las historias nos muestras que estos personajes fracasan en lograrun estilo de vida diferente al de sus padres, cuando están por hacerlo sus iniciativas terminan siendo abortadas.

¿De qué manera fracasan, vale decir, cómo funciona el mecanismo del fracaso en las acciones de los personajes? Estos experimentan, como ya mencionamos, un miedo profundo a fracasar, que se expresa sobre todo en el terreno de la inseguridad económica que conlleva el riesgo de una vida diferente a la aprobada por el padre. Durante el desarrollo del relato los personajes suelen ir en contra de ese miedo, hacia el objetivo deseado, pero ante las primeras dificultades que se cruzan en el camino, el miedo se impone y los lleva al fracaso. El miedo a perder la seguridad económica que brinda el apoyo paterno, los termina haciendo retroceder en su deseo de una vida distinta.El fracaso consiste en perder el modo de vida que querían lograr, y en el retorno al modo de vida convencional y conformista del que querían escapar.

¿Por qué fracasan? No pretendemos dar una explicación definitiva ni dar cuenta de todas las relaciones causales implicadas. Pero sí comenzar a esbozar una forma de explicación que es la siguiente: los personajes seguirían experimentando la realidad de acuerdo a las pautas paternas, más allá de que en el plano explícito las repudien. Cuando se exponen al riesgo de emprender una vida distinta y propia, además de las dificultades materiales objetivas que perciben y son mostradas en cada film, persiste la creencia en la voz paterna que les dice que no pueden ir lejos sin contar previamente con una seguridad material ya comprobada. Un resto de creencia en el padre pervive en los jóvenes, y ello contribuye a su fracaso.

Las incógnitas de un relato familiar pesimista

Encierro y circularidad parecen ser los rasgos más generales del relato familiar de la Generación del 60.El relato general que atraviesa y se construye a través de los distintos films podría enunciarse

así: "el horror a reproducir el estilo de vida del padre lleva a los jóvenes hacia la rebelión contra él y al intento de una vida distinta, pero cuando se encuentran con los primeros obstáculos fracasan y asumen resignados el estilo de vida prescripto por el mandato paterno." Este es también el relato de un parricidio frustrado o un parricidio que se queda a mitad de camino, en la medida en que los jóvenes ya no creen mayormente en los ideales paternos (y en ese sentido matan al padre), pero al mismo tiempo se ven impedidos de cambiarlos, de superarlos, de ir más allá de los mismos (y en ese sentido dejan vivir al padre, aunque sea a través de una modalidad *zombie*). Los intentos de rebelión y de huida del mandato paterno fracasan y los personajes juveniles vuelven cabizbajos a un estilo de vida tradicional, conservador, hipócrita, que solo se moderniza de manera exterior y superficial.

¿Por qué la Generación del 60 articuló este relato familiar particularmente pesimista y sombrío? ¿Cómo se puede interpretar este relato en el contexto histórico de los films, teniendo en cuenta además las diferencias profundas con el relato familiar optimista que articuló el cine del período clásico?No pretendemos contestar aquí estas preguntas, pero sí indicar un posible terreno de indagación y esbozar una hipótesis para una futura investigación.

En principio, creemos que una constelación muy grande de aspectos de la coyuntura histórica, son procesados discursivamente, relevados e interpretados por el relato familiar de la Generación.Desde fines de los años cincuenta y a lo largo de la década de 1960, se desarrolló un proceso contradictorio de modernización social, cultural y económica que generaba por una parte cuantiosas expectativas de cambios favorables en el orden personal y colectivo, al tiempo que, por otra parte, esas expectativas eran limitadas por la inestabilidad política y económica que caracterizó al período. Para ejemplificar esto, digamos que al mismo tiempo que continuaba el crecimiento de la movilidad social ascendente por sobre la movilidad descendente, se producían procesos inflacionarios y crisis económicas que generaban desconfianza en las posibilidades de progreso personal; al mismo tiempo que se producían importantes cambios de pautas culturales en los comportamientos sexuales y las relaciones de género en un sentido liberador, se acentuaban también las políticas moralistas represivas en el espacio público y en los medios de conducta comunicación que buscaban reimponer coactivamente códigos de tradicionalistas.

En el plano cultural, la tesis de Terán referida a la interacción entre procesos modernizadores y bloqueos tradicionalistas, y en el plano político, las tesis de Portantiero sobre un "empate

hegemónico" de los distintos actores políticos o sectores de poder, en una relación de fuerzas que impide la consolidación de un consenso hegemónico estable, pueden funcionar como guías valiosas para interpretar la modalidad pesimista del relato familiar de la Generación en relación con el contexto de la época. Una hipótesis provisional al respecto, apuntaría a considerar a este relato familiar como una interpretación de los procesos contradictorios que atravesaron la década, donde lo viejo no termina de morir y lo nuevo no se termina de consolidar, donde los hijos no se terminan de liberar del viejo padre conservador y tradicionalista.

Bibliografía

Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, El jilguero.

Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

Cartoccio, Eduardo (2011), *El mundo de los hijos. Representaciones familiares y subjetividades juveniles en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005),* Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.

España, Claudio (comp.) (2005), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Feldman, Simón(1990), *La generación del 60*, Buenos Aires, Editorial Legasa.

Gramsci, Antonio (1974); "Los intelectuales y la organización de la cultura", en *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria.

Peña, Fernando Martín (ed.) (2003), *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente,* Buenos Aires, MALBA.

Portantiero, Juan Carlos (1977), "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 39, N° 2, abril-junio.

Terán Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en Argentina 1956-1976*, Buenos Aires, Puntosur.

Zangrandi, Marcos (2016), *Narrativas del desorden. Familia y política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas (1953-1963),* Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Consumos culturales y jóvenes privados de libertad. De los años 90 a la actualidad, el acceso a las artes, la producción artística y los consumos culturales de los jóvenes nacidos en los 90 y privados de libertad en las décadas siguientes.

Claudia Andrea Castro
Facultad de Arte. UNICEN
ccastro@arte.unicen.edu.ar

Resumen: En la ponencia que presentamos, nos proponemos analizar las relaciones entre la producción artística, los contextos de producción y los consumos culturales de los jóvenes detenidos en cumplimiento de pena de privación de libertad ambulatoria en las unidades penitencias localizadas en ciudades del centro de la Provincia de Buenos Aires.

Procuramos caracterizar los contextos epocales que atraviesan los primeros años de vida y las adolescencias de los jóvenes privados de libertad y los consumos culturales que, junto con las oportunidades de acceso a la producción artística propia, van construyendo sus subjetividades.

Utilizamos como unidad de análisis el taller de cine y teatro que se realiza desde el año 2013 en la UP 7 de la localidad de Azul, que entendemos posibilita a los jóvenes privados de la libertad, tal vez por primera vez en sus trayectorias de vida, convertirse en productores y no solo consumidores.

Palabras claves: artes; cárcel; jóvenes; subjetividades; contextos

Introducción

Este artículo procura abonar al desarrollo de las investigaciones desarrolladas por una parte, en el proyecto interdisciplinario orientado (PIO-Secat 2018) denominado “Acceso a derechos: educación, arte y cultura en la cárcel” , dirigido por la Dra. Analia Umpierrez y que co-dirijo. Y, por otro lado, contribuir a los análisis que nos proponemos abordar en el proyecto de Investigación “Políticas educativas emergentes. Interjuego de lo macro y lo micro político en el gobierno de la Educación Artística local (2008-2018)”, radicado en el TECC (núcleo de investigación Teatro Educación y

Consumos Culturales) dirigido por la Dra. María Cristina Dimatteo y del que participo en carácter de co-directora para el periodo 2019/2020, enfatizando en mi caso, las investigaciones en las prácticas educativas y artísticas en contextos educativos diferentes de la escuela.

En el trayecto de las investigaciones orientamos y seleccionamos lecturas que nos posibilitaran indagar relaciones entre la producción artística, los contextos de producción y los consumos culturales de los jóvenes detenidos en cumplimiento de pena de privación de libertad ambulatoria, que dan lugar a la realización de materiales audiovisuales en esa unidad penitenciaria. Para ello, en primer lugar, consideramos oportuno caracterizar ese ámbito carcelario y la población que participa del taller de Cine y Teatro que, desde el año 2013 se desarrolla en el marco del programa Educación en la cárcel: desde la resistencia cultural, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Unicen).

Según el Servicio penitenciario bonaerense[1], en la Unidad 7 se encuentran detenidas un total de 230 personas, de las cuales 59 personas privadas de la libertad transitan el nivel primario de educación, 79 cursan el secundario y 10 son estudiantes de nivel universitario, alcanzando la cifra de 148, es decir un 65 por ciento del total. Según nuestras observaciones, el porcentaje de estudiantes que participan de los talleres artísticos en la Unidad Penitenciaria 7, apenas alcanza el 10% de la población alojada. Las edades de los estudiantes que participan del taller de cine y teatro[2] oscilan entre los 18 y los 30 años. Estos datos nos impulsana analizar los contextos sociales, educativos y económicos en que nacieron y crecieron los jóvenes detenidos e investigar sus gustos y preferencias en materia de consumos culturales[3].

El promedio de edades de los participantes del taller es de 24 años, lo que implicaría que gran parte de los sujetos privados de libertad nacieron promediando los años 90 en Argentina, concurrieron a la escuela primaria (si es que lograron acceder a ella) alrededor del año 2001 y transitaron su adolescencia entre los años 2006 a 2009/2010.

1Información recabada en *http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-07-azul/8035-infraestructura-penitenciaria-la-provincia-de-buenos-aires-sumo-72-plazas-carcelaria s* fecha de búsqueda 14 de enero de 2018.
2El trabajo de investigación analiza el taller de Teatro y Cine que coordinan Matías Madrid y José Delgado, desde el año 2013.
3 Tomamos como referencia del consumo cultural los estudios de Néstor Garcia Canclini (1995) quien plantea a éste como el conjunto de procesos de apropiación y uso de productos en 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. En https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/el_consumo_cultural_-_garcia_canclini.pdf fecha de búsqueda 19 de enero de 2019

Las fechas referidas, definen el recorte temporo-espacial que orienta la búsqueda bibliográfica para referir preferencias y principales consumos culturales de la población detenida en la cárcel bonaerense, mayoritariamente oriundos de ciudades de la provincia de Buenos Aires.

Los consumos culturales frente a las condiciones de pobreza y vulnerabilidad

Para aproximarnos a la relación entre consumo cultural y condiciones de vulnerabilidad social comenzaremos por referirnos al concepto de cultura, término recurridamente asociado con las artes, en tanto la frecuentación de experiencias artísticas parece estar atravesado (y diferenciado) por la pertenencia a una determinada clase social.

Cesar González[4] plantea que "parece que el arte no es para los pobres". Y la cárcel está llena de personas que antes de estar presas, fueron y son pobres; que llegan a escolarizarse porque están presos, que alcanzan ese derecho humano sólo porque están presos. El acceso y disfrute a la cultura es un derecho humano. Y en particular el acceso, producción y uso de los diferentes lenguajes artísticos" (Umpierrez, 2015:9).

Según Nelly Richard (2005: 258) "la palabra <cultura> señala diferentes procesos y actividades cuya definición varía según los campos de resonancia (el mundo de la vida cotidiana, las tradiciones artísticas y literarias, las políticas institucionales y de mercado, etc.) en los que se la inserta para designar aquellas manifestaciones simbólicas y expresivas que desbordan el marco de racionalidad productiva de lo económico-social. Habría una dimensión –extendida– de cultura según la cual este término abarca el conjunto de los intercambios de signos y de valores mediante los cuales los grupos sociales se representan a sí mismos y para otros, comunicando así sus particulares modos de identidad y de diferencia. Frente a la amplitud de esta noción antropológico-social de la cultura, se recorta una dimensión más restringida que remite lo cultural al campo profesional (artístico, intelectual) de una producción de formas y sentido que se rige por instituciones y reglas de discurso especializadas, y que se manifiesta a través de obras (el arte, la literatura) y de debates de ideas que giran en torno a las batallas críticas de lo estético y de lo ideológico. Una tercera dimensión de uso

4Cesar González. Cineasta, poeta conocido como Camilo Blajaquis. Cumplió pena de privación de libertad ambulatoria entre los años 2005 y 2010, en diferentes institutos y cárceles. En la cárcel tuvo las primeras oportunidades de acceso a las artes. https://camiloblajaquis.blogspot.com/ (fecha de búsqueda 16 de enero de 2019)

de la palabra "cultura" se encuentra hoy funcionalizada por las redes de transmisión industrial del mercado de los bienes simbólicos: esta dimensión –familiar al vocabulario institucional de las "políticas culturales"– se preocupa sobre todo de las dinámicas de distribución y recepción de la cultura, entendiendo esta última como producto a administrar mediante las diversas agencias de coordinación de recursos, medios y agentes que articulan el mercado cultural".

El acceso a actividades artísticas y culturales en las cárceles es limitado: lo corrobora el Informe Anual 2018 de la Comisión Provincial de la Memoria al plantear que "las personas detenidas no cuentan con actividades que califiquen como recreativas (…) hay otro tipo de actividades requeridas por las personas detenidas -acceso a la educación, talleres formativos y trabajo – que cobran vital importancia al momento de evaluar al acceso a medidas de progresividad de la pena. Sin embargo, acceden poco a estas instancias por la generalización del aislamiento, los traslados constantes y el uso discrecional que hace el SPB de estos derechos, transformados beneficios" (Informe Anual 2018 de la Comisión Provincial de la Memoria, 2018: 204-205).

Las oportunidades de acceder a la educación y en particular a la educación artística en cárceles, aun en una exigua proporción en relación con la población carcelaria, constituye en la mayoría de los casos el primer acercamiento a repertorios artísticos diferentes de los habituales en términos de consumos culturales de los jóvenes detenidos.

Los contextos epocales en que transcurrieron las infancias y adolescencias de esos jóvenes, en su gran mayoría pertenecientes a sectores populares, creemos que pueden leerse a la luz de algunos conceptos que consideramos necesario explicitar: vulnerabilidad, desigualdad, exclusión, son términos que nos resultan medulares al momento de caracterizar las condiciones de vida precarizadas de las personas que aspiramos sean comprendidas como sujetos de derecho.

Dice Susana Bermartino (2005) que el capital social se ha convertido en una categoría fundamental en los estudios sobre el desarrollo. El concepto abarca diversos aspectos de la vida social: valores compartidos, normas sociales, cultura, la conformación de redes de colaboración, etc,.También, se lo asocia con la disposición al trabajo voluntario, la confianza recíproca, la cooperación social. En este terreno, según la investigadora, "la reducción de la desigualdad posibilitaría la democratización del acceso a la cultura, la elevación de los niveles de autoestima de los sectores carenciados, la creación de nuevos vínculos solidarios". Dimensiones como el acceso a la educación, la esperanza

de vida y la participación en la vida política y social constituyen también rasgos que deben ser tenidos en cuenta para caracterizar la situación de pobreza. (Bermartino, S. en Suriano, J. 2005: 259)

En este sentido resulta central el concepto de vulnerabilidad. Los sectores vulnerables, dice Belmartino,

> […] son aquellos que están sometidos a determinados riesgos y por lo tanto requieren una acción positiva por parte del Estado. Distintos grupos de pobres resultan afectados por diferentes factores de riesgo. No requieren el mismo tipo de apoyo quienes enfrentan el riesgo de falta de atención médica, las criaturas amenazadas por la desnutrición o los grupos familiares afectados por la violencia de alguno de sus miembros. Los individuos que no tienen una inserción satisfactoria en el mercado de trabajo no son sensibles tan sólo a la disminución de sus ingresos, sufren también daño psicológico, pérdida de la autoestima, reducción de las motivaciones para trabajar, disrupción de las relaciones familiares y de los contactos sociales (Suriano, J. 2005:260).

Otros estudios, como los realizados por César Teach y Hugo Quiroga (2006:93) aluden a los conceptos de vulnerabilidad, exclusión y desigualdad como condicionantes que impiden la ciudadanía plena. Afirman que "el ejercicio de la ciudadanía en la Argentina se halla manifiestamente condicionado por la marginación y las políticas clientelares, dos términos inequívocamente enlazados en nuestra realidad social. Así como la igualdad política (un hombre, un voto) es la condición necesaria para la existencia de la ciudadanía moderna, la igualdad social lo es para su realización efectiva. Lo contrario sería colocar a una masa importante de ciudadanos en una situación de vulnerabilidad. La desigualdad social supone, pues, dejar indefensos a unos ciudadanos con respecto a otros. El ejercicio pleno de la ciudadanía moderna no requiere, como en la antigua, de suficiencia o autonomía económica, sino de una posición de igualdad social mínima". Las desigualdades a las que refieren los autores remiten a condiciones de acceso a derechos sociales, educativos y culturales que redundan en desempleo, marginación y pobreza extrema.

En línea con esto, Maristella Svampa (2005: 47) señala que "las transformaciones de los 90 desembocarían en un inédito proceso de "descolectivización (Castells:1995 y 2000) de vastos sectores sociales". El término "descolectivización" hace referencia a "la pérdida de los soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto (sobre todo referidos al mundo del trabajo y la política) y por consiguiente a la entrada en un período de "individualización" de lo social". La investigadora señala que las privatizaciones de las empresas del Estado, la desindustrialización y el

aumento de las desigualdades sociales fueron elementos que transformaron el paisaje urbano donde los jóvenes nacidos y criados durante esas décadas se desarrollaron. Coincide con Kesler en que "el declive y la desagregación del mundo de los trabajadores urbanos coinciden con el fuerte avance de la industria cultural y de la influencia de los medios de comunicación masiva en un mercado cada vez más globalizado. Esto cobra mayor relevancia si tenemos en cuenta que los jóvenes pertenecientes a sectores populares, a diferencia de sus abuelos y en muchos casos de sus padres, han sido socializados en un medio urbano. Así, aun en aquellos jóvenes cuya situación es de mayor vulnerabilidad y desorganización social, las demandas de consumo son las mismas que las de los jóvenes que provienen de otros sectores sociales, con mayores oportunidades de vida (Kesler, 2004: 177). Este planteo nos conduce a reflexionar acerca de la paradoja de la inclusión en tiempos de globalización. Las últimas décadas y los avances tecnológicos han impactado de manera notable en las comunicaciones que provocan una especie de ilusión de inclusión en relación con los derechos a los consumos culturales. Estar conectados en redes sociales y tener acceso de manera cada vez más masiva y universal a plataformas digitales de productos artísticos no supone per se la democratización y el acceso a los productos de las artes.

Artes, cultura y globalización. La ilusión de la inclusión

Dice Ana Wortman (2007:15)que, en nuestro país,

> la implementación de sucesivos planes de ajuste, sumada al impacto de la siniestra dictadura militar en todas las esferas sociales y subjetivas, sumada a la desilusión que provocaron los magros resultados del gobierno democrático de la transición –democracia que comenzó con demasiadas expectativas y logró pocas satisfacciones– y la experiencia de la hiperinflación hacia fines de los ochenta, fueron generando una sociedad distinta con respecto a la de décadas pasadas. (Wortman, 2007:15)

Una sociedad que puso el acento en la ilusión de un mayor acceso a los bienes yservicios globales, gracias al modelo económico de la convertibilidad instaurado por el gobierno menemista, que equiparaba el valor de nuestra moneda con el dólar. La quimera de la convertibilidad facilitó que los sectores mas adinerados pudieran viajar por el mundo y con ello tener acceso al consumo de productos globales, y la apertura de las importaciones, en el plano del mercado interno, facilitó el

acceso de las clases populares a productos procedentes de todo el mundo, con la consiguiente destrucción de la industria nacional.

Wortman, siguiendo a Ortiz (1994) nos habla de

> una cultura internacional popular y de una modernidad mundo muy visibles en la cultura juvenil ya hace más de cuatro décadas. Los jóvenes en ese sentido ya no construyen sus identidades y relatan su vida a partir de discursos nacionales. Se manifiesta en la cultura juvenil, musical, una subjetividad que traspasa sus vínculos locales, aunque obviamente pueda resignificarse en sus propios contextos. (Wortman, op.cit. :16)

El estilo de vida de los jóvenes de sectores populares en las últimas décadas resultaría, según Maristella Svampa, más cercano a los códigos de los grandes centros urbanos más que a los de sus antepasados oriundos de zonas más alejadas de las metrópolis: "gustos musicales, lenguaje expresivo, diferentes tipos de vestimenta e identificaciones y, en muchos casos, pasión futbolera, van configurando las nuevas "narrativas" identitarias juveniles. Sin embargo, pese a esa tendencia homogeneizadora, producto de la difusión transversal de los consumos, los modos de apropiación son divergentes, pues también dependen del grupo social de pertenencia. (Svampa, 2005: 178).

Esta aparente contradicción global/local, lo global como favorecedor de identidades conformadas con criterio homogeneizante, es el caldo en el que se cocinan los hábitos de consumo cultural de los jóvenes sobre los cuales focalizamos nuestras investigaciones y reflexiones.

Hábitos de consumo cultural en jóvenes de las clases populares en Buenos Aires, en la década de los 90 y comienzos de los años 2000

Los jóvenes de los sectores populares son atravesados por una contradicción flagrante, en tanto por un lado pueden acceder al mundo laboral (aunque en condiciones de creciente "flexibilidad", y por el otro, son considerados "población sobrante" (la clase peligrosa), según señala Svampa (2005). Creemos que es eseinter juego perverso donde se visibiliza la tensión inclusión-exclusión, una de las variables que promueven la comisión de delitos contra la propiedad privada.

También, las políticas represivas hacia las jóvenes sustentadas en el "gatillo fácil", la mano dura para con una " cantidad de jóvenes que por ahí no están presos pero que también están gobernados

por la violencia estatal y que no llegaron todavía al último eslabón de la cadena punitiva" (Daroqui, 2015[5]), han constituido el centro del rechazo de los jóvenes a la policía y en sus consumos culturales se visibiliza en la adhesión al rock barrial o chabón de los 90, y más cercanamente la "cumbia villera" (Svampa, 2005:178).

El rock chabón se define como

> el rock de aquellos jóvenes a los que les duele que el mundo de sus padres no exista más, de los jóvenes que encuentran alternativas a su no-lugar en el modelo económico vigente, en la expresión musical, en la barra de la esquina, o en pedir prepeando las monedas para la cerveza o la entrada al recital, porque piensan, con algún criterio de realidad, que no podrían encontrar tales alternativas en ninguna versión de la política organizada tal cual está estructurada en la Argentina contemporánea (Seman y Vila en Svampa, 2005: 179).

Sus letras aluden al barrio, a las peleas callejeras, a la oposición a la policía; es la música de los "perdedores" del sistema, con actitud antisistema y rechazo a los políticos. Diferente es el caso de los ritmos "bailanteros" (cumbia, cuarteto, "cumbia villera" entre otros), cuyos modos de apropiación depende del sector social del que se trate, dice Svampa: "los sectores medios reconocen en estos ritmos el tono festivo. Según Miguel Brenner, la cumbia villera (2001) conduce a legitimar la exclusión y la marginalidad" (Svampa, 2005:179).

Los hábitos de consumo cultural frecuentes, mediatizados por los medios de comunicación masivos y las escasas oportunidades de escolarización por parte de los sectores populares, excluyen un repertorio de artes al que -paradójicamente- los jóvenes privados de la libertad tienen acceso en la cárcel.

Aquí es donde, siguiendo a Dussel y Gutiérrez entendemos que

> […] la imagen es una producción humana; es una creación mental que nos permite imaginar, y de ese modo dar curso a nuestras propias vidas, a veces superando situaciones difíciles. La imagen, en tanto producción humana, hace suyo lo profundo, lo lejano y extenso para acercarlo a lo inmediato, cercano y específico. La mirada es retícula intensa sobre una inconmensurable variedad de experiencias. Pero también, como señala Jacques Derrida, la mirada convoca a autoridades, instituciones, filiaciones. Al fin y al cabo, ¿no será que se necesita más de un ojo, se precisa de ojos para que nazca una mirada?. Hay un derecho de miradas que tiene varias autoridades: la del Arte con mayúsculas, la del espectador, la del director de escena, entre

5 Entrevista realizada por La colectiva Radio a Alcira Daroqui el 21 de setiembre de 2015. En https://lacolectiva.org.ar/alcira-daroqui-hay-una-gran-parte-de-nuestros-jvenes-gobernados-por-el-sistema-penal/

> muchas otras. Mirar una imagen es convocar todo eso al mismo tiempo. (Dussel y Gutiérrez, 2006:12) .

En una sociedad como la argentina, en la que ha crecido la desigualdad y la fragmentación, y las situaciones de exclusión y discriminación se multiplican cada vez más, dicen las investigadoras que "es preciso retomar viejos problemas éticos y políticos en relación con los procesos de construcción de las imágenes, con aquello que vemos y el modo como somos vistos por los demás (op. cit.:13).

Pero la imagen no es solamente visual, sino tambiéncomo afirma Arfuch (2006)

> […] tomando otra de sus acepciones clásicas, la imagen como idea, la imagen del mundo, la que tenemos de nosotros mismos y de los otros, la que se relaciona con el imaginario, tanto en su acepción de un "imaginario social" (ideas, valores, tradiciones compartidas) como psicoanalítica, de una "identificación imaginaria" (ser como…). Todas estas imágenes confluyen entonces en esa configuración de subjetividades, en sus acentos individuales y colectivos (Arfuch, en Dussel y Gutierrez: 76).

Los contextos epocales atraviesan las infancias y adolescencias de los jóvenes privados de la libertad, van construyendo sus subjetividades y son ellos los que nos permite comprender, con Reguillo (2006) que "violencias, migraciones forzadas, desplazamientos, precarización del empleo, predominancia de la razón instrumental, miedos concretos y difusos, desdensificación del espacio público, retorno de fundamentalismos religiosos, raciales y morales como trincheras para fabricar certezas y seguridades mínimas, configuran el rostro complejo de una sociedad en la que se contrae el circuito de los incluidos y se expande el cinturón de la exclusión. Pensar desde ese contexto la subjetividad –a la que entiendo aquí como la compleja trama de los modos en que lo social se encarna en los cuerpos y otorga al individuo históricamente situado tanto las posibilidades de reproducción de ese orden social como las de su negación, impugnación y transformación–, es el intento por hacer salir de la clandestinidad los "dispositivos de percepción y respuesta" con que los actores sociales enfrentan la incertidumbre y los riesgos epocales. (Reguillo, en Dussel y Gutierrez: 60, 61)

Entonces, y frente a estas realidades sociopolíticas, también Reguillo (op. cit.: 60) plantea que "de cara a los desafíos que enfrentamos, considero que la "sociedad estructurándose", sin menoscabo de sus formas comunicativas, rituales o performativas, es un tema nodal para comprender "lo contemporáneo" tanto en sus dimensiones subjetivas como estructurales (la sociabilidad (la sociedad estructurándose, organizándose), a diferencia de la socialidad, formulación elaborada por

Michel Mafessoli (1990) y ampliamente desarrollada y analizada por Jesús Martín Barbero (1998), quien formula esta noción como "el modo de estar juntos, de una sociedad".

En línea con esto, Carli (2006) señala que "la visualización de lo social resulta hoy naturalista en muchos productos mediáticos, un naturalismo descarnado que a la vez colabora (al estar ausente la ficción, pero también al negar la dimensión de lo inasible –planteada por Agamben– en la construcción visual) en una naturalización de la miseria y de la desigualdad, en una inmovilidad del presente, en un congelamiento del cambio y del movimiento. (Carli, en Dussel y Gutierrez: 89).

Malosseti Costa (2006) también abona a la discusión acerca de educar la mirada, planteando que

> […] en cada nueva coyuntura la imagen irá perdiendo unos significados y adquiriendo otros, será atravesada por diferentes discursos, devolverá a cada espectador miradas nuevas. Pero además la presencia física de la imagen en uno u otro contexto, su materialidad: el soporte, la técnica, el tamaño, el lugar donde se exhibe o la cantidad de veces que es reproducida y se ofrece a la atención de un observador distraído o interesado, todo eso construye los significados de una imagen. (…). Es sabido que las operaciones de apropiación, resignificación, cita, parodia o reactivación de viejas imágenes instaladas en la memoria colectiva son operaciones que ocupan un lugar nada desdeñable en el arte actual (Malosetti Costa, en Dussel y Gutierrez:158).

Arte que siempre es político y que, al decir de Nelly Richard[6]"lo político en el arte nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada".

Enseñar yaprender teatro y cine en la cárcel. Miradas que "se y nos" miran

Mariana Chaves (2007), al referirse a las producciones culturales de los sectores populares (pobres, según sus palabras), plantea que

> […] generalmente usando miradas inferiorizantes se reproducen viejas pero vigentes nominaciones estigmatizantes:arte/artesanía, culto/popular/masivo, música/ruido, buen gusto/mal gusto. Además, las descripciones son exotizantes, deshistorizando y presentando las prácticas de los pobres como "cosas raras", incomprensibles, y de "mala calidad". Las más de las veces se intuye en los relatos, o es explícita, una asociación con la pérdida de tiempo (porque

6 Nelly Richard. Arcis University, En E-misférica 6.2Cultura+derechos+instituciones. En http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard fecha de búsqueda 19 de enero de 2019

> parece que ser pobre implica trabajar siempre, nunca entretenerse, por ejemplo), con cierto carácter de animalidad (más cercano a la naturaleza, sin raciocinio) y, no podía faltar, la peligrosidad que acecha. Si le sumamos color encontraremos racismo de clase. Todo conforma estereotipos repetidos hasta el cansancio, con alta eficacia simbólica, determinando formas de producción del otro (y de relacionarnos con él o ella) (Chaves, 2007:3).

La investigadora plantea una sinonimia entre cultura y sistema de clases sociales en el que se pierde el carácter relacional de la producción de esa clasificación y se pregunta en qué sistema de relaciones se produce la pobreza que convierte "a los productos de la clasificación, el tipo construido (el tipo de sujetos que se nombra como producto de ese sistema de relaciones de clase: los pobres), en la causa, – culpable por supuesto-, de la producción de esa diferencia. Esta perspectiva dice: los pobres se hacen solos a sí mismos como pobres; la pobreza, como cultura, se autoproduce y reproduce, sin otros" (Chaves,2007:4).

En el espacio del taller de Teatro y Cine de la UP7, los productos que se construyen implican a otros, y son esos otros -compañeros del taller y docentes- en sus producciones, forma y contenido se complementan, se abordan temáticas como la amistad, el fútbol, las relaciones amorosas, el encierro, la muerte; en el formato audiovisual que es construido colectivamente, se genera un espacio en que los participantes una veces ofician de actores, en otras de camarógrafos o iluminadores, en otras de guionistas o en tras de directores, recorriendo diversos roles.

Con esto, la posibilidad de un arte relacional, en palabras de Borriaud (2006: 13) "un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado", se pone en juego en el taller de cine y teatro en la cárcel. En él, el teatro ofrece la oportunidad del acontecimiento convivial[7] y el cine la posibilidad de narrar-se en sus contextos. El taller de cine y teatro ofrece el espacio para crear productos artísticos que construye a los jóvenes en sus subjetividades, haciéndolos portadores de la posibilidad de convertirse en productores y no solo consumidores de obras artísticas.

Bibliografía:

Bourriaud, N. (2006) Estética relacional. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

7El término convivio, acuñado por Jorge Dubatti (2012) , indica "la reunión, en tiempo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc, en el tiempo presente).

Comisión Provincial por la Memoria (2018). Informe anual 2018. El sistema de la crueldad XII. Sobre lugares de encierro, políticas de seguridad y niñez en la provincia de Buenos Aires.

Chaves, M (2013) Culturas juveniles en la tapa del diario: tensiones entre el margen y el centro de la hoja, en Chaves, M. y Fidalgo Zeballos, J. E. (coords.) Políticas de infancia y juventud: producir sujetos, construir Estado. Espacio editorial. Buenos Aires.

Dubatti, J. (2012) Filosofía del Teatro en Argentina. Fundamentos y corolarios. En 18/Artes La Revista.https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf fecha de búsqueda 25 de enero 2019

Dussel, I; Gutierrez, D (2006) Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen. Manantial: OSDE. Buenos Aires.

Kessler, G (2014) Controversias sobre la desigualdad. Argentina 2003-2013. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Richard, N (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana en Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas (antología) Daniel Mato (compilador) Clacso. Buenos Aires, enhttp://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912053709/cultura.pdf

Suriano, J. (2005) Dictadura y democracia: 1976-2001. Sudamericana, Buenos Aires.

SvampaMaristella (2005). La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del Neoliberalismo. Taurus. Buenos Aires.

Tcach, C y Quiroga, H. (comp.) (2006) Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia. Homo Sapiens Ediciones, Rosario.

Umpierrez, A. (2015). El musguito. Publicación del Centro Cultural Itinerante de la Unicen, Docuprint S.A, Buenos Aires.

Wortman, A (2007) Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización. Construcción imaginaria de la desigualdad social. En ENCUENTROS. Serie sobre desarrollo y cultura. VOLUMEN II Desarrollo, cultura y procesos de globalización. Instituto de Estudios para el Desarrollo. Nodo Cartagena de Indias de la Red Desarrollo y Cultura. Universidad Tecnológica de Bolívar. Maestría en Desarrollo y Cultura. Colombia. Enhttp://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/Desarrollo,%20cultura%20y%20procesos%20de%20globalizaci%C3%B3n%20Vol.%20II_0.pdf

Enlaces consultados:

http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-07-azul 9/1/2019)

https://camiloblajaquis.blogspot.com/

Un museo urbano:
Gestion, patrimonio y arte publico en Rosario.

Julieta Cebollada
Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario
julieta.cebollada@gmail.com

Introducción

El proyecto denominado "Arte a la vista" fue una propuesta innovadora que comenzó a desarrollarse en el año 2004 en la ciudad de Rosario, impulsado por el artista visual y gestor cultural Dante Taparelli. Este proyecto lo a cabo desde su cargo deDirector de Diseño e Imagen Urbana, conjuntamente con la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario. El plan consistió enreproducir obras de pintores rosarinos que actuaron mayormente en la primera mitad del siglo XX. Contó con el apoyo de una conocida pinturería de la ciudad para proveer los materiales, y el financiamiento de la mano de obra por parte del sector público. Estas reproducciones fueron instaladas en las medianeras de edificios que se visualizan desde las veredas del centro de la ciudad, con el fin de interpelar a los transeúntes y mostrar parte del patrimonio artístico de Rosario. Esto implicó una intención de democratización del acceso a los bienes culturales de los ciudadanos a través de la gestión pública, siendo las artes visuales las que se exponen y van al encuentro con la gente que habitualmente no visita los museos.

Museo, arte, artista y obra: la pérdida de los límites

El hecho de que las pinturas expuestas en las paredes sean reproducciones abre lugar a cuestionar los conceptos de arte, artista y obra. Con la reproducción y el gran cambio de escala se pierde el "aura" (Benjamin, 1989) de las pinturas que le dieron origen: su valor único, su unicidad. Siguiendo este criterio puede cuestionarse si a dichas reproducciones, alteradas en su escala para ser adaptadas a la arquitectura y sin la huella de la pinceladay la impronta del artista, se las puede llamar obras de arte. Sin embargo, la intencionalidad del proyecto es otra: que las reproducciones monumentales de

estas pinturas vayan al encuentro con ciudadanos y casuales turistas culturales (Oliveras, 2013), para mostrarles parte de la historia consolidada del arte rosarino (agrupaciones artísticas como la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos en la década del 30, dirigida por Antonio Berni y el Grupo Litoral en los años 50)[1]. Cabe preguntarse el porqué de esta necesidad de un museo a cielo abierto. Al contrario de esta propuesta, los museos como claustros cerrados tienen muy poco flujo de público no especializado o "el ojo común" (Oliveras, 2013: 129), que busca en la obra de arte el placer estético inmediato bajo un paradigma tradicional de la obra de arte, la representación icónica y mimética.

Asimismo, el carácter tradicional de artista se ve desdibujado, pudiendo ser el que posee la idea quien dirige el proyecto -como muchos artistas contemporáneos-, ¿o quiénes ejecutan, albañiles o artesanos, o aquellos que le dieron origen a las obras? ¿O quién planificó? El curador. Cabe preguntarse ¿una reproducción puede ser considerada obra de arte? ¿Cuándo hay arte? …Hay arte cuando la obra es alegoría, símbolo, abre un mundo y la verdad… (Gyldenfedlt, 2013). Tal vez este sea el único criterio que puede aplicarse tanto al paradigma tradicional de arte como al contemporáneo.

Además se plantea otro interrogante: ¿se trata realmente de un museo? Siguiendo a Alejandra Panozzo, si bien se plantea un recorrido con vínculos entre las obras, no hay una dirección clara para visualizarlas, y la contaminación visual de la ciudad distrae la posible lectura de las pinturas, a diferencia de los museos que están preparados desde las paredes, las luces, la altura de la vista y la distancia para que lo que se exhiba se destaque. Todos estos planteos dan lugar a múltiples interpretaciones que pueden resultar hasta contradictorias.

Cabe subrayar que las obras reproducidas son de artistas fallecidos, que en su momento fueron legitimados en el campo artístico oficial y formaron parte de instituciones de Rosario, por lo cual, se puede considerar a sus obras como objetos *museables*, por su calidad. "…Al objeto expuesto en un museo se lo considera digno de ser visto y apreciado universalmente, pues se supone que su placer o disfrute que provoca su contacto cercano acrecienta el acervo cultural y la propia sensibilidad…"(Ares, 2013: 53)

1La Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos vinculo vanguardia artística con vanguardia política, en contraposición al régimen militar de la denominada "década infame". Por su parte el Grupo Litoral trabajo a partir de la experimentación estética y presentaron estrategias de resistencia debido a desacuerdos con el gobierno peronista.

Identidades colectivas: del nacionalismo cultural a lo plural

La construcción socialdel concepto de identidad a principios del siglo XX, época en la que se sitúan históricamente estas pinturas reproducidas en las medianeras de los edificios, estuvo fuertemente influenciada por el contexto del primer centenario de la revolución de Mayo en la ciudad de Rosario.

Las instituciones que se gestaron en aquella época, sin exclusión de las vinculadas a las Bellas Artes, mantuvieron su continuidad y su funcionamiento para legitimar determinadas producciones que en consecuencia se posicionaron de forma privilegiada dentro del campo cultural. Esto siempre ha correspondido a los intereses de los sectores sociales que se atribuyeron la función de fomentar la actividad artística desde las instituciones. En sus inicios, esta función fue llevada adelante por la alta burguesía rosarina, motivada inicialmente por el deseo de superar la imagen fenicia de la ciudad y demostrar a Buenos Aires que Rosario podía convertirse en otro de los focos de alta cultura en el país. Estos sectores se convirtieron al mismo tiempo en organizadores y promotores, en público y coleccionistas, en jurados de los primeros salones oficiales de Bellas Artes y miembros de las primeras comisiones municipales de Cultura. Básicamente, se auto atribuyeron la función de gestores culturales, basado en su prestigio social y poder económico, independientemente de su idoneidad.

Un factor clave que influyó en la determinación por parte de este grupo de las inclusiones y exclusiones dentro del campo del arte fue la situación social generada a partir del creciente arribo de inmigrantes con ideas políticas de izquierda, que infundió temores de disolución de la identidad de la Argentina. En ese contexto, la construcción y el concepto de identidad nacional fueron revisados por políticos y escritores, pensadores y artistas. Se depositó sobre los últimos dos grandes expectativas: apoyar el proyecto político y económico de las clases dirigentes en el marco de una utopía civilizadora de la sociedad, y realizar un arte con características nacionales. Lo último implicaba encontrar un arte con características que fueran propiamente argentinas, mediante la apropiación de determinadas manifestaciones culturales del pasado (gauchos e indígenas) y el presente y la deliberada exclusión de otras. Esto se ve plasmado en diversas ediciones del salón, en

obras donde prima la representación de los tipos antes mencionados, el paisaje argentino de la llanura o las sierras, y los retratos de la alta burguesía rosarina.

La gestión cultural de este grupo tuvo una fuerte influencia durante al menos 20 años, siendo la Comisión de Bellas Artes devenida en municipal un año después de la realización del primer salón de Bellas Artes de Rosario de 1917.

En la actualidad la idea de identidad ha cambiado, se habla de identidades plurales (Descombes, 2015) que no siempre se construyen desde los sectores dominantes de la sociedad. Es en este contexto donde se enmarca el proyecto Arte a la Vista, tratando de reforzar la identidad colectiva y el sentido de pertenencia de los ciudadanos.

Gestión cultural y políticas públicas

Siguiendo a Carlos Esquivel (2016), para que las expresiones artísticas urbanas puedan ser consideradas públicas deben encontrarse en un espacio al aire libre y de fácil acceso al transeúnte, destinado a un espectador no especializado. De este modo se genera una relación comunicativa entre la obra y el espectador. Siendo una intervención urbana, el museo a cielo abierto no presenta una renovación ni un mantenimiento de las pinturas, por lo que su desgaste por el paso del tiempo es evidente, lo cual es un aspecto que debería ser revisado por el Estado.

Más allá de esto debe reconocerse que desde las políticas municipales se ha promovido, a través de la iniciativa del museo a cielo abierto, la difusión del patrimonio cultural de Rosario. Acorde con los indicadores UNESCO:

> …El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio (…) esos recursos son una riqueza frágil, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables….(UNESCO: 132)

La Municipalidad de Rosario ha invertido por más de quince años en su gestión cultural con propuestas gratuitas o de bajo costo en distintos barrios de la ciudad, democratizando, al menos en

parte, el acceso a la cultura de la población. Víctor Vich (2014)afirma la necesidad de que las políticas culturales trasciendan la pura producción u organización de eventos y funcione como dispositivo para comprender y desestabilizar las relaciones de poder existentes y activar nuevos procesos sociales. Consideramos que si bien la municipalidad piensa a la cultura como un bien público y un derecho de todos, no gestiona riesgos (Reguillo, 2005), en el sentido de que evita posicionarse en lugares incómodos para que la cultura funcione como un agente de transformación social.

Sobre las políticas públicas

En las políticas públicas hay una toma de decisiones que consiste en priorizar qué se va a hacer, con la consecuente pérdida y ganancia de determinadas minorías. Las políticas públicas operan sobre categorías que tiene la gente en sus imaginarios. Se trata de una producción de símbolos que a través de agentes específicos construyen representaciones sobre sí mismos y describen el mundo que los rodea. Estos agentes ocupan un rol protagónico en esas operaciones, al demostrar su poder legitimador. En otras palabras, tienen el poder de definir los circuitos de legitimación de los bienes culturales, qué merece ser visto, oído, expuesto, y qué no. De esta manera un Estado puede adquirir gobernabilidad al instalar categorías comunes para lograr un relato común que identifique a los ciudadanos.

A su vez las políticas públicas operan sobre colecciones organizados por agrupamientos. En cada época, la ideología predominante condiciona la forma de organizar las muestras, otorgar visibilidad a los objetos y restringir el acceso a los bienes culturales.

La cultura de la participación

Hoy se puede hablar de la existencia de una *cultura de la participación*, en la cual la gente se vale de distintos recursos para expresarse, como por ejemplo las redes sociales. Puede hablarse entonces de una co-creatividad diferida, en el sentido de que además del autor en sí, hay co-creativos que participan e intervienen en la obra. Las políticas culturales municipales se auto definen como

cultura participativa, siendo una de sus iniciativas el *Presupuesto Participativo*, el cualen que los ciudadanos voten quémejoras urbanasconsideran importantes para sus barrios. Si bien hay una posibilidad de elección, las opciones están pre figuradas a modo de multiplechoice, y no son abiertas, si bien existe un pre espacio donde cada ciudadano tiene el derecho de ir a reuniones previas en su distrito para discutir qué es necesario incluir en las opciones. Dichas reuniones se llevan a cabo generalmente en horarios matutinos, restringiendo la posibilidad de participación en las mismas de muchos interesados debido a cuestiones de índole laboral.

Respecto de Arte a la Vista, el espectador ocupa un rol tradicional, contemplativo. Jacques Ranciere (2010), plantea la *Paradoja del espectador*, aplicado al teatro. Según este concepto, ajustable también a las artes visuales, el espectador permanece pasivo ante una apariencia, separado de la capacidad de conocer y del poder de actuar. Lo cual nos lleva a la idea del *reino del espectáculo* (Debord, 1995), cuya esencia es la visión y por ende la exterioridad: "Cuanto más se contempla, menos se es", afirma. Según Ranciere, hace falta un espectador emancipado: "La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y la sujeción" (Ranciere, 2010:19.). Se trata de salir de la "Lógica de la transmisión directa en lo idéntico" (Ranciere: 20). Es apartarse del concepto según el cual el saber es unidireccional y que debe pasar del que enseña al que aprende, con roles definidos e inamovibles. En este caso, el gestor cultural que "enseña" a los espectadores sobre historia del arte rosarino; es por eso que podemos hablar de una participación relativa de los ciudadanos rosarinos en las políticas culturales públicas.

Por otro lado, el contexto social en que se enmarcan estas políticas culturales parte de una crisis previa del Estado de Bienestar (al que la gestión municipal intenta parcialmente imitar), y desemboca en una cultura globalizada donde prima el paradigma digital. En adición a la crisis económico-financiera del siglo XXI, hay una crisis de legitimidad de la política cultural, con indicadores que muestran que la democratización cultural consiste más en intensificar los consumos de bienes culturales en los sectores medios de la población que en aumentar la participación de la totalidad de los ciudadanos. Esto puede visualizarse en distintas iniciativas de políticas públicas de la gestión política rosarina, que pese a ser de carácter gratuito o a muy bajo costo cuenta con escasa participación de sectores con niveles sociales y educativos poco privilegiados. Esto se debe a una barrera simbólica, por la cual deciden no entrar a un museo, por ejemplo, porque sienten que no les

"corresponde" a ellos ingresar allí. Las políticas públicas gubernamentales han mostrado a lo largo de los años la intención de democratizar el acceso a estos bienes culturales, pero no han sabido derribar esa barrera simbólica. "No basta dar iguales oportunidades a todos si cada sector llega al consumo, entre al museo o a la librería, con capitales culturales y *habitus* dispares". (García Canclini, 1990:148)

Pensando en los últimos proyectos públicos llevados a cabo en la ciudad, no deja de tener un punto de conexión con lo que en España se ha dado en llamar *Modelo de ciudades creativas* (Rubio y Rius, 2015). En el mismo, se prioriza "el protagonismo cultural de las ciudades, la importancia del turismo y la tendencia a la construcción de infraestructuras culturales sobredimensionadas, legitimadoras del poder político". (Rubio y Rius, 2015:37). Esto se evidencia en iniciativas recientes tales como el Mercado de frutos culturales, consistente en una gran feria de productos artesanales, algunos de gran sofisticación, cuyo espacio se encuentra decorado con instalaciones artísticas.

Políticas para la ciudadanía

Las políticas culturales en la contemporaneidad se ven sujetas a ciertos desafíos, como la cuestión de las identidades colectivas que son múltiples y cambiantes, y el avance de las industrias culturales, que implica una pérdida de peso y una necesidad de reubicación de las culturas locales. Néstor García Canclini(1995) propone políticas para la ciudadanía actual, delimitando cuatro puntos estratégicos.

La primera se refiere a adaptar las políticas culturales a la heterogeneidad de la población, y pensar a esa heterogeneidad como oportunidad para cimentar las bases de la pluralidad democrática, no como un problema.

La segunda, que las políticas culturales pueden ser más democráticas en la medida en que propicien la convivencia de las múltiples maneras de ser ciudadano o ciudadana. Para lograr esto hay que fomentar la pluralidad de gustos mediante acciones culturales diferenciadas, teniendo en consideración que es la gran ciudad la que masifica a la población, pero las necesidades y demandas no son uniformes.

Tercero, la promoción de las tradiciones locales es eficaz solo si se la sitúa y relaciona con su contexto contemporáneo, con las nuevas condiciones de internacionalización. Por último, es importante tener en cuenta que la ciudadanía se constituye tanto en relación con movimientos sociales locales como con las industrias culturales.

Esto nos lleva a un planteo en el cual la aplicación de las políticas culturales se complejizan y requieren de mucha planificación, siendo la difusión pública del arte insuficiente para la democratización de los bienes simbólicos, si no se visualizan previamente estas variables.

A modo de conclusión

El hecho de no tomar en consideración la heterogeneidad de la población al momento de pensar la iniciativa cultural de un museo a cielo abierto, el papel pasivo que se otorga al espectador y la falta de cuestionamiento de las estructuras sociales hegemónicas existentesdentro de la misma, hacen tambalear la eficacia comunicacional y el potencial democratizador de la propuesta.

Pero pese a los factores anteriormente mencionados, el proyecto "Arte a la vista" constituye un ejemplo de gestión cultural mediante la difusión del patrimonio artístico de la ciudad de Rosario en el marco del espacio urbano. Esto implica cierta democratización de la cultura al permitir la visualización de pinturas significativas a gente que habitualmente no va al museo. Además, es un aporte a la estética de los grises edificios del área central de la ciudad. Pero no puede negarse que la oferta de los museos y los códigos de recepción del público pueden no coincidir. Siguiendo a Néstor García Canclini (1990: 142),

"Diferentes estructuras del campo artístico, y a veces de sus vínculos con la sociedad, engendran interpretaciones diversas de las mismas obras. El carácter abierto de las piezas artísticas y los textos literarios modernos los vuelve particularmente disponibles a que en el proceso de comunicación los vacíos, los lugares virtuales, se ocupen con elementos imprevistos".

Además, las pinturas que cuentan con las medianeras de los edificios como soporte, se encuentran en un espacio de competencia con el ordenamiento del espacio urbano (esto incluye mensajes publicitarios, de tránsito y políticos). Esto provoca interferencias, provocando que las obras se

vuelvan mudas "cuando son vistas en medio del ruido urbano por espectadores que no andaban por la calle (…) dispuestos a tener experiencias estéticas" (García Canclini, 1990: 131).

La mayoría de las obras de *Arte a la vista* son solo conocidas por público especializado en arte, por lo cual el ciudadano que ve esas pinturas no tiene información previa ni sobre el artista ni sobre los posibles significados de las mismas. Finalmente cabe preguntarse si resulta una experiencia movilizadora o enriquecedora al transeúnte que pasa apurado o distraído, llevado por la vorágine del ajetreo diario de la gran urbe.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires: La Marca Editores.

Descombes, V. (2015), El idioma de la identidad. Buenos Aires: Cadencia editora.

Esquivel, C. (2016). Las bicicletas de Fernando Traverso, entre lo político y la poética (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

García Canclini, Néstor (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (1990). Culturas hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.

Oliveras, E. (ed.). (2013). Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI (4ª ed.). Buenos Aires: Emece.

Panozzo, A. A cielo abierto. Museo urbano. Disponible en: https://www.academia.edu/28186997/A_cielo_abierto_Museo_Urbano.

Ranciere, Jacques (2010). El espectador emancipado. Vilaboa: Ellago ediciones.

Reguillo, R. (2015). Horizontes fragmentados: comunicación, cultura, pos política. El (des) orden global y sus figuras. Jalisco: Iteso.

Rubio Arostegui y RiusUlldemolins (2015). Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural.Valencia: Universidad Antonio de Nebrija.

UNESCO. Patrimonio, Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Disponible en: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf

Vich, V. (2014). Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Restos que aún perviven. La presencia de lo antiguo en el arte contemporáneo latinoamericano

Julia Cortese
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano - Universidad Nacional de La Plata
juliacortese@hotmail.com
jcortese@fba.unlp.edu.ar

Aby Warburg y un proyecto de la memoria

Abraham Moritz Warburg, conocido generalmente como Aby Warburg, nació en Hamburgo en 1866. Estudió Historia del Arte y Filosofía. Se doctoró en 1893 con una tesis sobre Botticelli y la influencia de la Antigüedad en el primer Renacimiento.

Acuñó conceptos fundamentales para el estudio de las imágenes en la cultura, entre ellos, el que es motor de esta investigación: *Nachleben*(supervivencia o pervivencia).

Durante los últimos años de su vida, de 1924 hasta su muerte, Warburg dedicó su trabajo a un proyecto que quedó inconcluso, el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 1929) o *Atlas de la memoria*, en el que condensaba imágenes y temas a los que había dedicado gran parte de su vida. Sobre tablas de madera forradas con tela negra se colgaron dos mil reproducciones fotográficas de obras, reproducciones procedentes de libros, material de periódicos y, lo que lo volvía más novedoso en aquella época, material de la vida cotidiana.

¿Por qué interesa particularmente esta obra para el análisis? Porque ilustra el espíritu de su metodología de trabajo, y el concepto de *Nachleben.* Warburg no fijaba las imágenes a un determinado contexto, sino que les confería diversos significados. Interesa, además, porque trabajó con materiales que hasta entonces la investigación no había abordado, lo que complejiza su estudio. Al respecto, introducía el autor: «con su acopio de imágenes «*Mnemosyne*»quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida

en movimiento y determinaron el estilo artístico de la época del Renacimiento» (Warburg, 1929: 3). Ese inventario se constituyó de un amplio repertorio de imágenes y una muy breve cantidad de palabras.

En ese proyecto,concretó sus ideas e intuiciones respecto al papel que la memoria individual y colectiva desempeñaba en el proceso de transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las *Pathosformeln*(fórmula del pathos). Intentó crear un instrumento, al estilo de los sismógrafos que utilizan los geólogos, que le permitiera captar las «ondas mnémicas» del pasado. (Burucúa, J. y Kwiatkowski, N., 2019: 11).

Esta labor, por supuesto, podría generar tensiones a la hora de abordar las imágenes, pero estas no eran clausuradas, si no puestas en escena. Al respecto puede leerse,

> a menudo, nuestra memoria se fija en imágenes, que pueden desvanecerse o quedar soterradas en alguna zona por algún tiempo, aunque la supervivencia suele traerlas nuevamente a su forma de imágenes visibles. He aquí una nueva polaridad pues, para Warburg, las imágenes tienen una oscilación polar y el Atlas es una estación de despolarización y repolarización (Szir, 2019: 25).

Explica Georges Didi-Huberman que «Warburg no fue «historiador de las imágenes» más que en la medida en que interrogaba tanto al inconsciente de la historia como al de las imágenes» (Didi-Huberman, 2002: 249). Se rescatan aquí tres puntas del análisis que del tema hace Didi-Huberman, que pueden ser pertinentes para este análisis: la *memoria* como material de trabajo del historiador, la *imagen dialéctica* y la *supervivencia* que emerge a modo de síntoma.

Desde su Iconología del intervalo, AbyWarburg sugería pensar la historia del arte como procesos tensos, las imágenes aparecerían en una especie de torbellino, como espectros que emergen cuando no se las espera, un modelo que trabaja desde el inconsciente del tiempo. Sustituye el Ideal de historia como relato lineal cronológico por aquellas supervivencias que se presentan a modo sintomático, regresando casi como obsesiones, desprolijamente, dejando más bien conexiones rizomáticas.

Esto requeriría abordar las obras despojándose de modelos preexistentes, homogéneos y universales. El desafío estaría en abandonar la tranquilidad y el control que nos ofrecen los esquemas positivistas para asumir así la complejidad de las imágenes.

La historia del arte sería entonces dialéctica, con un movimiento que establece conexiones atemporales. Las imágenes tendrían una temporalidad específica que interpela al historiador desde ese latido, relampagueo, torbellino que es la supervivencia. Configurándose a modo de montaje, portarían tiempos heterogéneos.

«Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un «fenómeno antropológico total» una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (Kultur) en un momento dado de su historia» (Didi-Huberman, 2002: 43). La supervivencia como ese inconsciente del tiempo se manifestaría como síntoma que irrumpe anacrónicamente. Así las imágenes no se presentan desde un lugar estanco, fijo, inmóvil y categorizable, derrumbando en un instante aquel ideal positivista. La historia del arte sería una disciplina sujeta a transformaciones y posibilidades.

El historiador trabajaría no con el pasado, sino con la memoria, en un ejercicio constante de interrogación. La historia entendida en este sentido no sería una ciencia en tanto que

> depende de una poética, es decir, de una organización impura, de un montaje –no científico- del saber (…) Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo (Didi-Huberman, 2000: 59-60).

En la *iconología del intervalo*, como llamaba Warburga su propuesta disciplinar, se cruzan y articulan diversos campos de conocimiento, no con el afán de llegar a una síntesis, sino de mostrar complejidades, generar preguntas que motiven análisis más complejos. Así,

> interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva. (…) Warburg evidenciaba que su preocupación no era de mera identificación o delimitación, sino de interrogación constante a las fuentes que al historiador se le presentaban, que las imágenes eran documentos y que aquellos cuidados y ambiciosos conceptos macrohistóricos tenían que volverse flexibles y aceptar su interrelación y actualidad (Ruvituso, 2013: s.p.).

Esta intención particular de entender el pasado fue plasmada en su *Atlas Mnemosyne*, en el cual se ve una estrategia de montaje que permite hablar de múltiples imágenes yuxtapuestas, complejas, fragmentarias, impuras, opacas, no estáticas ni continuas. Una imagen dialéctica en permanente movimiento que quiebra la concepción lineal de temporalidad.

Diferentes contextos de producción y recepción son vinculados, tensionados, analizados mediante dicha estrategia, planteando la posibilidad de diversas lecturas de la imagen en cada presente. De modo que el pasado no es mirando con aires nostálgicos como algo que está muerto o acabado para pasar a una etapa siguiente, si no que vuelve consciente o inconscientemente a modo de supervivencias. Desde esta perspectiva, el montaje no es entendido como una creación artificial de continuidad a partir de planos discontinuos puestos en secuencia, sino más bien una herramienta dialéctica que despliega visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia histórica (Ureña Calderón, 2017).

La invitación es a quebrar la idea lineal de tiempo en la historia, para introducirnos en aquel presente que, aunque perturbe, enriquece al traer esas supervivencias del pasado que, se estima, emergen en el arte contemporáneo latinoamericano. Este escrito intenta reflexionar sobre el concepto de *supervivencia* de AbyWarburg como un aporte a las *teorías decoloniales*, a partir del abordaje de dos obras de la artista chilena Cecilia Vicuña:*Balsa Snake Raft to Escape theFlood*[Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación] [figura5]y *Pueblo de altares*[figura4].

La supervivencia como arquetipo

Fue necesaria una larga diferenciación cristiana para que resultara claro que lo bueno no siempre es bello y que lo bello no es necesariamente bueno
Carl Gustav Jung (2018)

En *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Carl Gustav Jung (2018) define a este último como el estrato más profundo sobre lo que descansa el inconsciente personal. No es de interés a este estudio abordar las diferencias entre las corrientes que se posicionan desde un inconsciente más personal, u otro más social, sino pensar los arquetipos –entendidos como contenidos de lo inconsciente colectivo-, como analogía del concepto de *supervivencia* introducido por AbyWarburg.

Levantando muros contra los peligros de lo inconsciente, la ciencia occidental se estableció como un sistema del pensamiento ordenador del mundo en el que el dogma reemplazó a lo inconsciente colectivo (Jung, 2018). Esto podría trasladarse a las categorías, fronteras, teorías, subjetividades,

esquemas de pensamiento y jerarquías definidas en la etapa moderna respecto a la creación de la institución arte, bajo el sistema de Bellas Artes, e impuestas aquí, no sin un proceso de colonización epistémica que acompaño al proceso de conquista en términos geográficos.

Pero Dussel(1994) critica la razón moderna por encubrir, de todos modos, un mito irracional, estableciendo 1492 como la fecha en que nace la modernidad. Si bien esta encuentra su origen en las ciudades de Europa medieval, «nace» cuando Europa pudo confrontarse con «el otro» y así controlarlo, violentarlo, vencerlo, definido bajo un «ego»descubridor, conquistador y colonizador de esa Alteridad constitutiva de la Modernidad. Ese mito autodefinió a Europa como superior, desarrollada frente a la barbarie, lo atrasado, inferior. La conquista fue mirada con ojos emancipatorios, que permitía al bárbaro salir de su inmadurez, justificando así la cuota de violencia necesaria, pedagógica, salvando a esos inocentes. Sin metáforas América Latina fue la primera colonia de la Europa moderna, fue su primera periferia. Una economía capitalista que se establecería desde su inicio como dependiente, una raza mestiza, un territorio en que el conquistador mata al varón indio o lo relega a su servidumbre y se acuesta con la india, aún delante suyo. Esa nueva raza que nació a pesar de todo es sincrética, híbrida, mestiza, el efecto de una dominación o de un trauma originario.

Diremos,entonces, que, aunque la conciencia ignore el arquetipo, este no pierde energía y, dado a que no se difunde de un modo específico, puede volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar, lo cual indica que «si tomamos seriamente en consideración la hipótesis de lo inconsciente, debemos darnos cuenta de que nuestra imagen del mundo sólo puede ser de índole provisional»(Jung, 2018: 194). Es decir, el inconsciente circunscribe una realidad fluctuante, es aquello que se sabe, pero en lo que momentáneamente no se piensa, aquello que en algún momento fue consciente pero que se ha olvidado, lo percibido sensorialmente pero que la conciencia no advierte. Su efecto no es unívoco, y su espíritu no se identifica con el entendimiento humano, entendido este en términos racionales (Jung, 2018). La supervivencia funcionaría desde esa lógica de lo inconsciente.

Ese camino de la complejidad inaugurado por Sigmund Freud en el campo de la neurosis es el que interesa atravesar en el de las artes visuales en un doble sentido: explorar la posibilidad de una temporalidad ancestral, previa, que sobrevivió a pesar de haber sido silenciada bajo la temporalidad moderna de la conquista; y, la pervivencia de elementos formales de América Antigua en el arte

contemporáneo de artistas latinoamericanos. En ese doble sentido –entrelazado, por supuesto- es que funcionaría la analogía arquetipo-supervivencia, entrando en diálogo e intentando hacer un aporte a las teorías decoloniales.

El paradigma de la decolonialidad intenta preguntarse por lo propio, no como pureza originaria, sino pensando América Latina como un territorio mestizo donde lo ancestral y lo occidental podrían convivir. En esos términos, Castro-Gómez y Grosfoguel (2007) proponen que no debe entenderse como una misión de rescate fundamentalista o esencialista, sino de, a la hora de producir conocimientos, poner en el centro la diferencia colonial. Se trata más bien de una crítica implícita a la modernidad a partir de las memorias de la colonialidad.«Entender que vivir de forma descolonial es intentar abrir brechas en un territorio totalizado por el esquema binario, que es posiblemente el instrumento más eficiente del poder» (Segato,2015: 94).

Se adhiere a la noción de que, desde cierta colonización teórica, se nos presentan restos desestructurados de nuestras culturas y en ellos «el pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente. Habrá que rastrear –tal es el gran aporte de AbyWarburg, analizado magistralmente por Georges Didi-Huberman–esas supervivencias» (Ciafardo, 2016: 25).

Nelly Richard (1994) sostiene que en aquel periodo se trazaron identidades claras y distintas al establecer unos sujetos dignos de ellas y otros de la diferencia –cuyo destino fue ser objetos de conocimiento pasivos, con la pureza originaria como valor inalterable-. De este modo, se le deniega al sujeto del arte latinoamericano el acceso a la contemporaneidad en cuanto dinámica de cambios y transformaciones, sujetándolo al rito esencialista del origen.

La universalidad fue entendida en términos de homogeneidad y sujetó la producción –en el caso que aquí interesa, artística- de América Antigua a aquel rito de origen, imponiéndoles una supuesta impermeabilidad.

A la historia de aquellos pueblos, cuando se la reconoció, fue en términos fósiles, como piezas de museo, signo del atraso y la barbarie. Estos intentaron en primera instancia expulsar a los invasores, y luego preservar su propia historia del camino del silenciamiento, su lengua, creencias y modos de

vida social y familiar (Mignolo, 2005). La colonialidad penetró en todas esas esferas, dejando una gran herida.

La *herida colonial* «sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo *locus* de enunciación» (Mignolo, 2005: 34). Desde una autolegitimación para producir el conocimiento, se establecieron seres humanos de primera y segunda clase y se entendió que la vida podía ser prescindible. Se erigió, además, todo un corpus de ideas como verdadero en términos de una abstracción espacio-temporal y neutralidad deslocalizada. La elaboración de un marco teórico sustanciado en pares de binomios contrapuestos tales como arte-artesanía, forma-función, belleza-utilidad, condenaron a las producciones de América Antigua a los márgenes de la esfera del arte.

La cuestión estaría en visibilizar que la permanencia de un pueblo no dependería de lo inmutable de sus ideas, asumiendo una conciencia crítica sobre el mega relato moderno. La clave, en posicionarse desde la coexistencia, en la posibilidad de pensar en la convivencia de mundos y paradigmas. De este modo, pensar lo latinoamericano no como esencia de origen, inmutable, fija, menos aún como dogma, pues esto implicaría replicar la dinámica colonial. Más bien el objetivo sería ir hacia otra dirección, donde la cuestión se plantee no desde dualismos en oposición, sino complementarios y coexistentes.

Un verdadero diálogo –en vez de monólogo- que realice un aporte a aquellos proyectos que intenten reparar algo de la dignidad y humanidad arrancada. Un punto híbrido de convivencia de lo ancestral y lo occidental, en el mundo contemporáneo. Latinoamérica es heterogénea. Buscar lo propio latinoamericano, pero asumir ese mestizaje desde el paradigma de la complejidad, donde no se nieguen los aportes que vienen del centro, si no que se piensen críticamente para lograr una apropiación que enriquezca.

La propuesta consiste en abordar las obras de los artistas latinoamericanos, buscando qué elementos formales perviven de las producciones de América antigua, corriendo estos últimos de lo esencialista, para abordarlos en clave contemporánea. Una búsqueda de lo arquetípico que sobrevivió, pese a todo.

Comprendiendo esta problemática se situará a las producciones visuales latinoamericanas entendiéndolas fruto de procesos históricos determinados, dialécticos, vinculadas a valores cambiantes, no estables. «No se trata de buscar esencias inmutables, porque todo cambia, y sobre todo la cultura. Es dado, sí, rastrear lo específico de nuestra identidad en un […] momento determinado, pero sin convertirlo en valor absoluto» (Colombres, 1989: 24,26).

Relatos anacrónicos

Pensándola desde una lógica decolonial, la perspectiva warburgiana podría entrar en jaque con la actualidad global, en la que el sistema temporal dominante, es el que triunfó durante el periodo colonial, ese que se instauró suprimiendo especificidades locales en pos de la institucionalización de una temporalidad hegemónica universal (Moxey, 2013). Desde una narrativa hegeliana, Occidente comprendió lo exótico como temporalmente atrasado.

Pareciera que hoy en día asistimos a

> una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global* (…) el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 13, 14).

En el campo del arte, las categorías asignadas al centro-periferia necesitan ser revisadas.

La contemporaneidad exige marcos de análisis para pensar las obras de los artistas latinoamericanos de un modo situado, específico, dando lugar a aquellas particularidades que la modernidad, en su pretensión de universalidad y homogeneidad, dejó por fuera –siendo necesario, para producir teoría, alejarse de determinados saberes-. Un enfoque que ponga en jaque aquella colonización teórica desde la que se establecieron teorías y definiciones fijas que poco tenían que ver con lo que se producía de este lado del mundo. En muchos casos esto pereciera visualizarse no tanto en la producción de los artistas, como en los marcos de análisis de las mismas.

Comprendiendo que la imagen es dialéctica y, como tal, renuncia al modelo de progreso histórico, a la historia como sinónimo de perspectiva, este abordaje se sitúa desde una concepción *heterocrónica* –esto es, pensar que el tiempo aloja heterogeneidad, impurezas, que no es lineal y cronológico, mucho menos evolutivo, sino que es fragmentario, multivalente, que puede moverse a diferentes ritmos en diversos espacios- y *anacrónica* –considerar que las obras de arte alojan su temporalidad específica, un tiempo propio, un tiempo estético-.

El concepto de *Nachleben*tendría la capacidad de detener el tiempo, frenarlo y no fijar el objeto a unas trayectorias históricas preestablecidas. Los objetos visuales así entendidos estarían vivos y serían capaces de asumir un papel activo en la vida de la cultura (Moxey, 2013).Desde este lugar es que entendemos que es posible releer a los artistas de América Antigua a través de los contemporáneos, en una lógica en la que ambos contextos sean vinculados y puestos en tensión.

Una mirada del tiempo que aloja lo decolonial, porque permite introducir elementos de una América que fue suprimida en pos del relato moderno. Esa heterocronicidad permite jugar con el tiempo, truncar su linealidad y que el pasado reviva en el presente, que vuelva a presentarse, impactando en la memoria colectiva. Una tensión que, al igual que en *Mnemosyne* y lo arquetípico inconsciente, inaugura el espacio de la complejidad.

Abordaje de dos casos

Entendiendo que las obras de los artistas latinoamericanos demandan exigencias particulares, y no pensarlas como un todo homogéneo, se procederá al abordaje de dos obras de la artista chilena Cecilia Vicuña: *Balsa Snake Raft to Escape theFlood*[Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación]y *Pueblo de altares.* Ambas fueron parte de la primera exhibición individual de la artista en Estados unidos, *About to happen*[A punto de suceder], la cual tuvo lugar del 16 de marzo al 18 de junio de 2017 en el ContemporaryArts Center (CAC) de New Orleans. La muestra constó de seis partes, las dos obras mencionadas más:*Quipu New Orleans*; *Noche de las especies*-una animación de video de Robert Kolodny basada en dibujos de Vicuña-; una selección de dibujos de Noche de las especies; y, una proyección de selecciones audiovisuales de Cecilia Vicuña.

Al recorrer la producción de Cecilia Vicuña a lo largo de los años, se visualiza una constante alusión a las raíces latinoamericanas, específicamente a los pueblos que fueron víctimas del sangriento proceso de conquista y colonización. Su propuesta no intenta posicionarse como documento histórico, sino más bien poetizar el pasado desde un presente que no olvida, un presente descolonizador que trae un pasado desprolijo, olvidado, censurado, roto. Un auténtico ejercicio a la memoria. «La imagen artística sintetiza tiempos» (Belinche2011: 42), lo cronológico se suspende en pos de presentar un relato ficcional.

En más de una ocasión, la artista define y ubica su trabajo en un «todavía no» (Vicuña, 2013: 94), idea que se refuerza puntualmente en la exposición al llevar el título *About to happen* [A punto de suceder].

Desde la década del sesenta, trabaja en relación a la metáfora de lo que desaparece, que denomina *lo precario*. Esto se materializa desde propuestas que llevan ese título como anclaje, hasta la utilización de mínimos recursos en su poética. Precario «Del lat. precarius. 1. adj. De poca estabilidad o duración. 2. adj. Que no posee los medios o recursos suficientes» (Real Academia Española). Desde ese aspecto de lo indefinido e incompleto ese que nos ubicaremos.

El siguiente fragmento, respecto a cómo elaboró las piezas site-specific que se tomarán en el presente análisis, ejemplifica algo del modo de operar y concebirlas desde esa perspectiva,

> comenzamos por ir al Mississippi a recoger algo de basura, plástico, cuerdas, metal y ramas dispersos en la orilla del río. Luego el equipo de CAC continuó este proceso durante unos meses. He construido (la instalación) Balsa Snake Raft to Escape theFlood con su ayuda. El esquema de colores se basó en una flor nativa: Louisiana Iris Sinfonietta. Para Pueblo de altares y la pared de objetos Precarios combiné una selección de objetos que datan de los años 70 hasta hoy, junto con nuevas obras creadas in situ (Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos, 2017).

La materialidad de esas obras invita a pensar en lo temporal. Ambas producciones presentan un aspecto que, a la primera impresión pareciera inacabado o, al menos, frágil. La utilización de objetos del natural como ramas, piedras, palos, plumas, complejiza la composición al permitir inferir restos de América Antigua, donde

> hace cinco mil años, se comenzaron a utilizar el algodón y la fibra de los camélidos andinos para la confección de los primeros textiles, algunos de los cuales se hicieron siguiendo la técnica de las antiguas esteras vegetales (…) inicialmente, las imágenes de las máscaras tejidas

> que coronan sus fardos funerarios fueron pintadas, más tarde las reemplazaron por rostros humanos bordados con pelo de camélido (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010: 6).

Respecto al vínculo con lo textil, muy presente en la obra de Cecilia Vicuña –ha de mencionarse la búsqueda que realiza en sus *Quipus,* serie en la que no se hará hincapié, a pesar de la presencia del *Quipu New Orleans* en *About to happen*[A punto de suceder], por haberle dedicado ya minuciosos estudios en otras ocasiones-, la incorporación de soga, cable, tanza, tela, red, la manufactura a través de nudos y costuras, también denota a los antecesores precolombinos, maestros del textil queutilizaron, además de lanas, otros materiales como plumas, pelos y redes [figura 1].

Figura 1. Red de pesca. Tejido anudado. Costa central andina. 1000-1400 DC. Extraída del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino.

En la guía de la Sala Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino se los describe como civilizaciones del tejido (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010). Estas sociedades vivieron un largo periodo de experimentación y acumulación de sus búsquedas formales, mediando lo textil en la compleja trama de las relaciones sociales, como parte de su universo simbólico. Hoy en día, en un íntimo diálogo con sus espectadores, la obra de Vicuña media entre sus espectadores y el universo de lo cotidiano, con sus problemáticas específicas como, en el caso de *About to happen*[A punto de suceder],que apunta a una toma de conciencia sobre el impacto de las sociedades actuales en el entorno natural.

En términos formales, la contemporaneidad de traer esas supervivencias materiales, se genera desde el distanciamiento en el modo de manipularlas. La artista se aleja de técnicas ancestrales complejas –como la del telar, gasa vuelta, tejido reticular, por mencionar algunas- presentando un lenguaje mucho más *precario*, una apropiación de los materiales en la que estos son dispuestos, sostenidos unos con otros, anudados, atados, colgados.

Abriendo la exposición, impreso sobre una de las paredes se encontraba un texto que, entre otras palabras, decía

> las primeras obras de Precarios no estaban documentadas, sólo existían para los recuerdos de unos pocos. La historia, un tejido de inclusión y exclusión, no las acogió… En el vacío entre ambos, el precario y su no documentación establecieron su no-lugar como otra realidad(Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos, 2017).

La forma de construir estas instalaciones, así como el modo en que Vicuña se hace de su material de trabajo, también remiten a aquel «todavía no», a ese vacío o no lugar.Dice,

> las instalo en una playa y dejo que el mar las borre. Las instalo en un micro para que los pasajeros le pasen por encima. Vengo haciendo eso consistentemente, durante cuarenta años. A eso le doy el nombre general de lo precario, porque nada perdura, y ese es el principio antiguo ancestral de la ofrenda: que la ofrenda al deshacerse, al disolverse, regenera la fuerza vital (Vicuña, 2014).

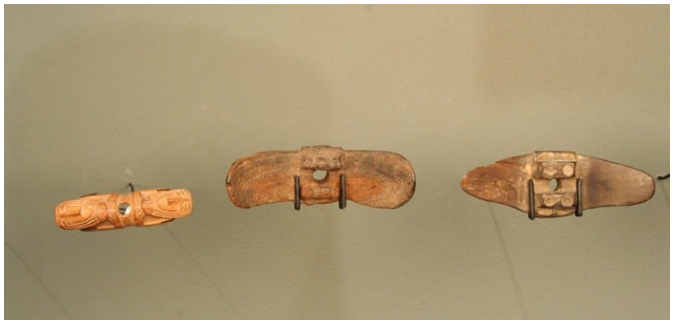


Figura 2. Herramienta Inca. Torteras o pesos de huso para hilar. Madera. Región de Atacama. Extraída del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Nuevamente, distintas temporalidades que se entrelazan en el gesto contemporáneo de lo efímero y en lo ancestral de la ofrenda. Cables, plásticos, lanas, piedras, plumas, ramas… objetos de la ciudad que se cruzan con otros de la naturaleza. Objetos pintados, intervenidos, o en su estado crudo. Las supervivencias en lo material son evidentes, como se mencionaba, las civilizaciones andinas del tejido, se valían de diversos materiales –lana, plumas, fibras vegetales, animales, pelos de camélidos, vizcachas, murciélagos, tubérculos, dispuestos a modo de flecos, borlas, tramas y urdimbres- y herramientas [figura 2] [figura 3] que podrían formalmente asociarse a los *precarios* de Vicuña.

.

Figura 3.Herramienta Arica-Inca. Husos para hilar. Madera. Arica-Inka. Costa y valle de Azapa. Extraída del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Sabido es que, en la contemporaneidad, cualquier objeto puede ser utilizado para la producción, lo cual no es igual a decir que todo objeto es una obra de arte. Mediante el gesto de la precariedad, Vicuña interpela a las ofrendas de los pueblos andinos con materiales desde los cuales produce obras desde los años sesenta hasta la actualidad en múltiples propuestas y formatos. Materialidades precarias, que podrían pensarse de desecho, donde el paso del tiempo se gestualiza.

En una entrevista realizada por Manuel Vicuña (2018), la artista menciona lo precario como la conciencia de que nuestra conciencia participa de las otras. Ese material tan frágil que en cualquier momento podría deshacerse, es la vida y la muerte como una sola cosa, no una separación de esas esferas sino una integración. Eso, dice ella, es lo más profundamente indígena. Y al respecto del nombramiento de su trabajo, el entrevistador preguntó por la asociación de lo precario al Arte povera y al Land art, a lo que Cecilia Vicuña respondió que cuando aquellos movimientos aparecieron le parecieron fantásticos, le remitían a lo mismo en que ella venía trabajando. Pero cuando vio su rápido ingreso al mercado del arte y el modo de presentarse por parte de los artistas pensó que aquello era lo mismo, pero a la inversa. Mientras que, por ejemplo, el Land art trabajaba con máquinas impresionantes y parcelas de tierra compradas, lo precario remitía a algo posible, a lo que estaba por ser, a una mirada hacia el futuro.

A esto se suma su forma de trabajar, de la que podría inferirse una ruptura del yo individual –el cual asocia al mundo capitalista de producción al que, como ya se desarrolló, fue sometido a ingresar Latinoamérica, e indispensable para la constitución del mismo- en pos del trabajo colectivo, dado que siempre puede vérsela montando sus obras juntos otras personas que actúan no como meros ayudantes de artista, sino más bien en un trabajo conjunto. Otro rasgo en este sentido son las perfomances o pequeñas acciones que lleva a cabo generalmente en sus exposiciones.

Ratificando su propuesta en tono decolonial, otro gesto político de la artista es el ampliar lo estético hacia aquellos materiales que podrían encontrarse en cualquier lado y que, muchas veces, se encuentran dañados, en condiciones degradadas o simplemente de uso por el paso del tiempo. Extraídos de caminatas a lo largo de los deltas, playas, vías fluviales y calles de la costa de Louisiana, esos objetos utilizados y puestos a circular como propuesta artística, corridos del universo para el que fueron pensados, la alejan del modo de producir, podríamos decir, mercantil. Son objetos literalmente desechados, objetos de descarte que se produce continuamente en la sociedad de consumo. Cecilia Vicuña logra con su espectador una cuestión casi intimista, éste debe acercarse a las obras para aprehenderlas más allá de su totalidad y reparar en los detalles de esos materiales con los que fueron compuestas.

Hasta aquí se ahondó en el rasgo de la materialidad y su modo de traerla al presente dando lugar a una lectura heterocrónica de la historia y anacrónica de las obras. El otro eje de análisis que se abordará en *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación]y *Pueblo de altares*, teniendo en cuenta las mismas cuestiones temporales, es el formato.

Sus *basuritas,* como también refiere la artista a los precarios, fueron dispuestas en las paredes y el piso de la galería. *Pueblo de altares* constó en total de unas 117 esculturas. Estos objetos,comenzó a realizarlos en la década del sesenta, así, llevan años de experimentación. En ocasiones presentados a modo de objeto, en otras como rituales colectivos y performance orales basados en el sonido disonante y las voces ceremoniales o rituales de los pueblos de América Antigua.

Figura 4. *Pueblo de Altares*. Fotografía de Alex Marks, extraída del sitio web PelicanBomb.

Para su montaje, dispone los mismos con cuidado y atención, sostenidos en el espacio de la pared, el aire o el suelo de un modo también precario. Se apoyan, se sostienen, se atan, se ligan, se arquean, se equilibran unos a otros, remitiendo a la ofrenda y cuya forma, como se ejemplificó, podría asociarse sorprendentemente a las herramientas utilizadas en el arte textil de América Antigua [figura 2] [figura 3], por mencionar algún caso. Objetos contemporáneos en su materialidad y el modo de montarlos que atraviesan, nuevamente, esa doble temporalidad.

Desde una óptica más ligada a lo discursivo, estos materiales desechados, recogidos y recuperados muchos en New Orleans para la exposición en el Contemporary Arts Center (CAC) de esa ciudad, apelan a la conciencia sobre temas urgentes como la contaminación ambiental y el detrimento de los espacios naturales –ejes abordados en varias producciones de la artista-. Vicuña revierte esta lógica al asumir el compromiso de producción de estas pequeñas esculturas.

Algo similar sucede con la balsa de gran escala *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación].Un tributo a las personas y cosas desplazadas que conjuga piedras, ramas, bambú y la serie de materiales ya enumerados. Objetos abandonados que reflejan una historia alternativa de la civilización.

En un gesto poético, para construir esta balsa entreteje basura que de ningún modo podría flotar en el espacio real o concreto, pero que sí puede hacerlo en el espacio representado, en el espacio ficcional que propone el arte. Un espacio que, en su anacronismo, propone sus propias reglas.

Objeto navegable y de cotidiano uso en otros tiempos, esta balsa contemporánea propone otra escala, mayor, pero sobre todo distinta a las originales. Una escala y forma que difiere en tanto no permite su navegación, pero sí el detenimiento del espectador en sus decisiones compositivas respecto a la disposición de los materiales componiendo espacios llenos, pero, sobre todo y siguiendo la lógica de lo precario, vacíos. Una conjunción de elementos que habilita una navegación desde el pensamiento, un detenimiento en la manera de poetizar y construir ese espacio.

Figura 5. *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación]. Fotografía de Alex Marks, extraída del sitio webArtishock.

Palabras finales

Si bien hoy en día no hay una dominación explícita, el sistema de pensamiento impuesto durante el período colonial y afianzado en el transcurso de la modernidad se visualiza en más ocasiones de las

que podrían suponerse. En el terreno del arte en particular, muchas veces esa colonización teórica se infiere más en los análisis y elaboraciones sobre las obras, que en las obras mismas y en los modos de producción de los artistas. Es en este sentido, dijimosque la contemporaneidad demanda marcos teóricos que permitan situar las obras de artistas latinoamericanos,interrogarlas desde sus especificidades y particularidades, aquellas que la modernidad, en su pretensión de universalidad, dejó por fuera. Un acercamiento a las obras que no las englobe como unidad bajo aquellas categorizaciones.

Cecilia Vicuña habita los espacios liminales entre lo recordado y lo olvidado, la conciencia y lo inconsciente, lo venerado y lo descartado, lo material y lo precario. El modo de hacerlo es multidimensional, motivo por el cual no podíamos encasillarla en una corriente. Se vale de múltiples medios como la performance, la escultura, el video, el dibujo, el texto, las instalaciones sitespecific.

Interpela al recorrido de las obras en su totalidad, atravesándolas e ingresando en ese fragmento de historia que quedó borrado. Una invitación a la experiencia en la que toda la disposición rompe esquemas modernos heredados, jerarquías y organización del espacio, el formato y la materialidad. Una invitación en la que se produce esa doble temporalidad: contemporánea y ancestral-colonial.

A partir de abordar de dos de sus obras, fue posible preguntarse por la emergencia de rasgos formales de América Antigua en el arte contemporáneo visual latinoamericano. Como un criterio para el análisis –pero que de ningún modo agota el campo de estudio, así como otras posibles consideraciones- sepuntualizó en los rasgos materiales y de formato. Estas producciones llevaron a darnos cuenta de que las temporalidades suprimidas no pueden ser simplemente asimiladas a una narración evolutiva, cronológica y lineal. Se hace necesario habilitar y habitar otros espacios-tiempos que relean aquello que quedó en algún lugar de la memoria colectiva.

En lo complejo de la actualidad, su llamado es a detenernos. Pero no desde un ejercicio contemplativo, sino desde la conciencia. Un espacio para la reflexión sobre aquellas problemáticas de hoy que el tiempo global, en su ritmo vertiginoso y homogéneo, silencia y nos vuelve desapercibido. Una invitación a detenernos en un tiempo otro, el de los anacronismos.

La precariedad y fragilidad del espacio que propone la artista, nos remite a eso que todavía no sucedió y que está próximo a serlo. Es algo que aún no está definido, pero que puede tomar lugar en ese ejercicio de la memoria. La memoria que relee el pasado en el presente y que reconfigura el recuerdo, en un nuevo contexto que trae al encuentro la dificultad de nombrar lo intangible y hacer espacio al vacío, al silencio y a los intervalos.

Referencias bibliográficas

Belinche, D. (2011) *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Secretaría de Publicaciones y Posgrados, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019) AbyWarburg, historiador del arte y científico de la cultura. En Burucúa, J. (et al),*Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de AbyWarburg*(pp. 6-13). Recuperado de https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007) Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; y Pontifica Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, *1* (1), 23-33.

Colombres, A. (1989) [2004] Prólogo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Didi-Huberman, G. [2000] (2018) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, G. [2002] (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid, España: Abada Editores.

Dussel, E. (1994) *1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad".* Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf

Jung, C. (2018) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Marks, A. (2017) fotografía de *Balsa Snake Raft to Escape theFlood*[Balsa de Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación]. Recuperada de http://artishockrevista.com/2017/04/20/primera-individual-cecilia-vicuna-estados-unidos/

Marks, A. (2017) fotografía de *Pueblo de Altares.* Recuperada de http://pelicanbomb.com/art-review/2017/cecilia-vicu%C3%B1a-at-the-contemporary-arts-center

Mignolo, W. [2005] (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa, S. A.

Moxey, K. [2013] (2016) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010). *Guía Sala Textil.* Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.) *Husos para hilar.* Recuperado dehttp://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/chile-bajo-el-imperio-inka-2009/el-inka-en-las-regiones/textiles-inkas/

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.) *Red de pesca.* Recuperado de http://www.precolombino.cl/sala-textil/red-de-pesca/

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.) *Toteras.*Recuperado de http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/chile-bajo-el-imperio-inka-2009/el-inka-en-las-regiones/textiles-inkas/

Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos (20 de abril de 2017). *Artishock*, s.p.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española.* Recuperado de https://dle.rae.es/?id=TugBCej

Richard, N. (1994)La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte,* (3) (pp. 1011-1016). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Ruvituso, F. (2013) *AbyWarburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne.* Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502.

Segato, R. (2015) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.

Szir, S. (2019) La ninfa. En Burucúa, J. (et al),*Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de AbyWarburg*(pp. 22-43). Recuperado de https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/

Ureña Calderón, J. (2017) *El montaje en AbyWarburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia.* Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.

Vicuña, C. (2013) Quipu austral. En [catálogo] *Les Immémoiales. Pour une écologieféministe*, pp. 80-99. Lorraine, Francia: FondsRégionalD'artContemporaine de Lorraine.

Vicuña, C. (2014). *Cecilia Vicuña. El Quipu de los Lamentos: "Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos".* Recuperado de

https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2014/02/12/cecilia-vicuna-el-quipu-de-los-lamentos-oir-lo-no-oido-el-sufrimiento-de-los-desaparecidos/

Vicuña, M. (29 de noviembre de 2018). *Un resbalín hacia lo desconocido* [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=aLnL0BkgBLs

Warburg, A. (2010)*Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Akal.

Mapear la memoria: *La llegada del tren*

Yanina Crescente
G.E.M.A. (Grupo de Experimentación en Mapping de Arte)
T.E.C.C. Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A.

La ciudad de Tandil cuenta con una estación de ferrocarril, que hoy se encuentra sin pasajeros, ni trenes, ni boletos, ni valijas.

Desde 1883 han ido y venido gran cantidad de trenes, con pasajeros de todas las características. Antes del tren había en la zona de la estación tan sólo tres casas en construcción, pero a partir de allí podemos decir que se refundó la ciudad, debido al gran impacto socio económico que tuvo su llegada sobre la zona. Con el tren se duplicaron los habitantes urbanos de Tandil, se potenció la agricultura y hubo una participación muy importante de los inmigrantes, en especial italianos y españoles, que llegaban a Tandil con el sueño de asentarse, tener una vivienda, trabajar la tierra, hacer de ése lugar un espacio propio. Con estos llegaron ideas nuevas representadas en el socialismo y el anarquismo, que promovían la asociación de trabajadores en sindicatos y organizaciones sociales. Fueron ellos quienes comenzaron a "poblar" la zona de la estación, construyendo allí sus casas, con su estética y arquitectura propias, dándole una identidad a ese gran barrio que fue creciendo rápidamente. Tal es así, que la zona barrial que comienza desde frente a los andenes de la estación fue bautizada bajo el nombre de "Villa Italia", y aún hoy podemos ver, recorriendo sus calles, aquella impronta de traer a Tandil un pedacito de cada una de aquellas zonas de donde provenían aquellos italianos. Los frentes con muchas plantas, los patios con quintas y frutales, grandes árboles que aún hoy en día asoman sus copas por sobre los techos de las casitas italianas. Hacia el otro lado de la estación, de frente a la entrada, y cercando las vías de acceso, también se fue formando un barrio, El Barrio de la Estación, cimentado también por inmigrantes europeos de diferentes nacionalidades, y donde vivían a su vez los empleados del ferrocarril. Allí se fundaron algunos lugares íconos y representativos del cotidiano ferroviario, por nombrar algunos:

- El primer centro social y cultural de Tandil: la sociedad literario-musical 'Juventud Unida' (luego denominado Club Juventud Unida); fundado en 1902 por los vecinos del barrio de la Estación, significativo centro recreativo musical y formador de músicos, muchos de los cuales se destacarían luego en los bailes y orquestas típicas de la ciudad.

- El Club Ferrocarril Sud de Tandil, fundado el 6 de junio de 1919, institución que se dio a partir de la idea de algunos empleados de la empresa Ferrocarril Sud, que prestaban servicio en la ciudad, y se inclinaron por crear un club que representara a la juventud y a las familias de barrio.

- La Biblioteca, que nació junto con el Club Ferrocarril Sud, abriendo sus puertas el 19 de Junio de 1919. Y que en Junio de 1988 tomó el nombre de Biblioteca Popular "Juan Antonio Salceda", en honor a quien fue presidente del club del Barrio Estación, y uno de los intelectuales más ilustres de todos los tiempos de la ciudad de Tandil.

- El Teatro de La Confraternidad, o Salón de la Confraternidad Ferroviaria, tal como se lo llamó en un comienzo, a partir de una fusión entre la Fraternidad y la Unión Ferroviaria que motivó en 1923 la compra de un inmueble en calle 4 de abril al 1300, y luego de mucho trabajo, el 20 de diciembre de 1925 se inaugura el salón en un edificio de estilo arquitectónico renacentista italianizante, con una historia colmada de sentimientos, intereses y utopías reflejadas por la familia ferroviaria a través de las innumerables veladas que allí llevaban a cabo. En aquellos tiempos el confraternizar casi todo lo hacía posible: desde la unidad gremial hasta el cine de los domingos, los bailes y espectáculos teatrales, las kermeses y los concursos de cantores.

Con la llegada del coloso del Sud, comenzaba, además, el Tandil turístico, siendo las propias autoridades municipales las que, en 1883, manifestaron al gobernador Dardo Rocha que "El Tandil es uno de los pueblos privilegiados por la naturaleza. Su situación especial en el límite de la extendida y monótona campaña de Buenos Aires al Sud la coloca en el primer término de esa topografía accidentada que rompe desde aquel punto la llanura para convertirse hasta el mar, en una serie no interrumpida de caprichosas y pintorescas ondulaciones y será, sin ir más lejos, con la llegada del ferrocarril un pueblo veraniego, donde la familia pudiente de Buenos Aires o La Plata tendrá allí su casa de recreo sobre las faldas de las bellísimas sierras que la rodean". Los cronistas de ese momento, por su parte, expresaban que Tandil por "la amenidad de sus sierras y sus valles, regados por cristalinas fuentes y la bondad de su clima, ofrecen a los habitantes de la Provincia y

especialmente de la Capital, a pocas leguas de su residencia, una Suiza, con sus sierras y valles en que poder disfrutar de la benignidad de un clima sano y templado. El Tandil ofrece, pues, a la agricultura, a la industria, al turista y al enfermo, ventajas superiores a las que ofrecen los demás partidos de la Provincia…"

Pero aquellos tiempos de progreso y florecimiento de la ciudad en torno al universo ferroviario fueron lentamente opacándose a causa de diferentes decisiones políticas y situaciones que tuvieron que ver con el contexto socio-histórico que fue atravesando al país y por ende a la ciudad de Tandil.

La inclinación por parte del gobierno, a comienzos de los años ´30, hacia la creación de un vasto plan para la construcción de carreteras para el transporte automotor (el 30 de septiembre de 1932 se sancionó la Ley 11658 formando la Dirección Nacional de Vialidad) creó un clima duro de sostener para las compañías ferroviarias británicas quienes, como en todas partes del mundo, no pudieron detener el progreso del automóvil. El aumento cada vez mayor del transporte automotor comenzó a sentirse provocando un retraimiento en la inversión de capitales para empresas ferroviarias, ocasionando un problema tarifario ante la nueva competencia. Muchas rutas comenzaban a construirse en forma paralela a las vías ferroviarias, fomentando la competencia: con la nueva red caminera, el gobierno buscaba eliminar el monopolio del transporte en manos del ferrocarril.

Luego de todo este importante declive sufrido por las empresas ferroviarias británicas, cuya mayor aspiración era la venta de tan pesada carga que ya no arrojaba ganancias y que requería una costosa renovación, llegó la nacionalización de los ferrocarriles, hacia fines de la década del ´40, bajo el gobierno de Juan Domingo Perón, para quien comprar los ferrocarriles era comprar soberanía, casi como un acto emancipador y, a su vez, como una oportunidad que representaba un acto de espectacularidad y sensacionalismo. Con un decreto dispuso que en adelante, las líneas llevarían los nombres de próceres o personajes ilustres del país que tuvieran algo que ver con la región en cuestión: a partir de allí, el Ferrocarril del Sud, fue rebautizado como "Ferrocarril Nacional General Roca" En gobiernos sucesivos se fue intentando eliminar varios kilómetros de vías, reducir el personal y entregar la explotación ferroviaria a capitales extranjeros nuevamente. Sin embargo en 1965 se crea la Empresa Ferrocarriles del Estado Argentino, que luego sería Ferrocarriles Argentinos, aunque ya se habían perdido gran cantidad de kilómetros de vías y por ende, se contaba con menos puntos de llegada del tren en el país.

Con la última dictadura militar que azotó nuestro país en 1976, el ferrocarril sufre una etapa de desmantelamiento, ligada al plan económico que encaraba Alfredo Martínez de Hoz. En el lapso de 1976 a 1983, hubo una cantidad innumerable de cierre de ramales, de estaciones y de talleres ferroviarios, además del despido de gran cantidad de empleados. Luego, la llegada de Carlos Menem al poder, significó la privatización de todas las empresas que hasta el momento se encontraban en manos del Estado, entre ellas los ferrocarriles. Con la privatización de los ferrocarriles el interior fue desapareciendo de a poco, con cientos de pueblos que se convirtieron virtualmente en "fantasmas", quedando así incomunicados. A partir del 15 de Enero de 1993 se crea "Ferrobaires", nombre comercial de la Unidad Ejecutora del Programa Ferroviario Provincial (UEPFP), una empresa pública argentina propiedad de la provincia de Buenos Aires, que heredó de Ferrocarriles Argentinos la prestación del servicio interurbano de pasajeros tanto en su provincia de origen como en la vecina provincia de La Pampa en parte de las líneas Roca, Sarmiento y San Martín de la red ferroviaria argentina, además de los servicios regulares, también el tren especial, *El Marplatense*, a la ciudad de Mar del Plata, principal puerto y polo turístico de la provincia. Debido a la situación de deterioro de vías y vagones, y a la falta de interés en las inversiones, se suspende, a mediados de los ´90, el servicio Constitución-Tandil, dejando a gran parte de los ciudadanos sin posibilidad de viajar a la Capital Federal, obligados a tener que utilizar únicamente el transporte de pasajeros en ómnibus que se destacaba por sus altas tarifas y malos servicios.

Durante quince años estuvo suspendido el servicio Tandil - Constitución, hasta que en Junio de 2012, en un acto con la presencia del Gobernador Daniel Scioli y el Intendente Miguel Ángel Lunghi se restableció el servicio, devolviéndole al pueblo la posibilidad de conectarse de manera fluida con Capital Federal y a un bajo costo. El gobernador hizo uso de la palabra y manifestó que "hoy es un día de muchas emociones por lo que significa recuperar el tren después de 15 años, un servicio tan integrador desde lo económico, lo social y lo turístico". Pero ésa ilusión de comunicación continua y fluida duró tan sólo cuatro años, hasta el 29 de Junio de 2016, a las 23:00 horas, último día en que el "Coloso del Sud" se despedía de la estación Tandil. Desde entonces los rieles que van desde Plaza Constitución a Tandil comenzaron a ser cubiertos por los pastizales, con una triste tendencia a su desaparición. Sólo queda el recuerdo melancólico de sus usuarios, tanto de las últimas como de las viejas épocas, y la esperanza de lograr, a través de un plan de lucha conjunta, la Vuelta del Tren a Tandil.

Vecinos del Barrio La Estación, junto a ciudadanos de Tandil interesados e involucrados en la lucha por la vuelta del tren y por la conservación del patrimonio ferroviario de la ciudad, formaron la Asamblea del Barrio La Estación. En mayo de 2013 la Asamblea presentó ante el Honorable Concejo Deliberante de Tandil por medio de la Banca 21, el documento titulado "El barrio de la Estación como Área de Protección Histórica", dicho documento contenía un primer esbozo de la propuesta de un paseo temático ferroviario, junto con otros puntos referidos a la implementación de medidas de protección patrimonial en el entorno de la Estación, más el anhelo de la reactivación de los trenes de pasajeros y el tren turístico. Dentro de la petición se destaca la colocación de una formación ferroviaria, que incluye una locomotora a vapor de maniobra, un vagón de pasajeros, otro de tipo jaula de ganado, más uno de carga tipo minería, con balanza y zorra. Las palabras de Hugo Mengascini, historiador tandilense y fuerte referente de la Asamblea ponen de manifiesto el espíritu de la misma: "en la actualidad nos encontramos con un Tandil cuyo espacio geográfico se presenta amenazado, y con manifestaciones de un histórico desmantelamiento ferroviario que aún hoy muestra graves signos de deterioro. La historia de nuestra región nos remite, entonces, a dos desafíos insoslayables: la movilización de las conciencias y las políticas tendientes a un verdadero cuidado y protección del medio ambiente; y la recuperación del ferrocarril como uno de los instrumentos más valiosos de los sistemas de transporte y de comunicación creados por las sociedades modernas."

A partir del contacto con la Asamblea del Barrio La Estación, conformada por esos vecinos que pujan por la vuelta del tren a Tandil, nos adentramos en el universo ferroviario. Una fracción del pueblo que forma parte importantísima del desarrollo de nuestra ciudad desde aquel 19 de agosto de 1883, cuando sonó el silbato de la primera locomotora arribando a Tandil. Allí, en sucesivas reuniones, y en conversaciones con diferentes integrantes fuimos comprendiendo las razones de su lucha. Las miradas cargadas de melancolía al rememorar algunas de las situaciones vividas en torno al ferrocarril, las anécdotas que vuelven a contar una y otra vez y que involucran a familiares trabajadores de la estación, maquinistas, telegrafistas, pasajeros. La capacidad colectiva de volver a crear, a través del recuerdo, todo ese universo que se formó en torno al ferrocarril. Así los integrantes de G.E.M.A (Grupo de Experimentación en Mapping de Arte) nos fuimos nutriendo de toda esa información.

Todo eso fue contagiando nuestro espíritu creativo, y bajo el pretexto de hacer una experimentación en mapping, comenzamos a diseñar el proyecto de un espectáculo performático que involucrara los

lenguajes audiovisual y teatral. Hablando con los integrantes de la Asamblea, y con el objetivo de formar parte de la programación de "La Noche de Los Museos en Tandil 2018", planificada para el día sábado 10 de Noviembre, vimos la importancia de recurrir a la imagen de la Estación de Ferrocarril como base de nuestro espectáculo. Luego de varias charlas se decidió en conjunto que el lugar donde se llevaría a cabo la presentación sería el Centro Cultural La Compañía, sito en calle Alsina al 1200, sede de nuestras reuniones con la Asamblea, debido a la posibilidad que permite el lugar de hacer la presentación bajo techo, anticipándonos a las posibles inclemencias del tiempo en nuestra ciudad para la fecha en cuestión. La idea entonces fue recrear la vieja Estación de Ferrocarril y "llevarla" a La Compañía. Rápidamente ésta idea fue acompañada por la de recrear también la imagen de un viejo tren a vapor. Así nos lo propusimos con Martín Krieger, integrante de G.EM.A., y juntos comenzamos a trabajar en el diseño y animación.

A partir de la investigación y búsqueda de fotografías y dibujos de la Estación de Ferrocarril a lo largo de toda su historia, hasta la actualidad, y con la observación presente en el lugar, logramos recrear una imagen de la misma, manteniendo las partes más representativas de su fachada, vista desde atrás de los rieles, de frente al andén. Debido a las dimensiones del lugar de presentación en el Centro Cultural La Compañía, bastante menor a las dimensiones de la Estación, decidimos hacer una abstracción de la fachada, en un estilo de dibujo vectorial, de líneas simples, que nos permitió lograr una imagen muy significativa del lugar, como una síntesis de la misma, pero manteniendo su esencia estética y arquitectónica. Con ésta misma estética de la imagen comenzamos a trabajar en el tren a vapor, buscando también fotografías de la locomotora y vagones que arribaban a Tandil, y de otras formaciones pertenecientes a la red ferroviaria argentina. Así logramos formar una imagen, también vectorial, de líneas simples, de una formación compuesta por una locomotora, un vagón de carga de carbón, tres vagones de pasajeros y un vagón de carga tipo jaula al final. Luego seguimos con la animación de ésas imágenes en composición son el sonido, que también tuvo su búsqueda y su justificada elección: tango, pero un tango que reflejara por un lado la melancolía del recuerdo de la estación en funcionamiento y por otro lado la idea del progreso que traía aparejado aquel primer tren. Para ello comenzamos con una interpretación de Astor Piazzola de su tango "Prepárense", su cadencia melancólica, pero a la vez con un ritmo que invita al movimiento, acompaña la formación de cada una de las partes que conforman la imagen de la estación hasta quedar completa con el andén y los rieles al frente; luego se fusiona con una interpretación de "Libertango" del mismo autor, pero ejecutada por tres músicos en guitarra, acordeón y cajón, acompañados por una

filarmónica, ésta versión acentúa esa impronta que posee el tema en sí y que tiene que ver con la imagen sonora de algo que va creciendo, y que está cada vez más cerca, fusionado con el sonido de un tren en marcha y la bocina que anuncia, logrando de manera perfecta la idea ése tren que está llegando a la estación, tirado por su locomotora a vapor, trayendo nuevos pasajeros con ansias de establecerse y crecer en éste lugar. Finalmente, el tren llega, se detiene en el andén, espera para que bajen y suban los pasajeros y luego emprende nuevamente su marcha, despidiéndose con su característica bocina.

La parte teatral fue pensada para completar la idea general, y representar en un personaje a todos aquellos inmigrantes que llegaron en los primeros trenes a repoblar la ciudad de Tandil. Para ello convocamos al actor Javier Lester, quien poseía en su gran cantidad de puestas en escena llevadas a cabo un unipersonal que trataba sobre un inmigrante italiano recién llegado a la Argentina. Así fue que le pedí que recuperando ése personaje de "Gringo Golondro", nombre que lleva su unipersonal, creara un personaje parecido pero que llegaba en tren a Tandil. Gracias al compromiso del actor, también involucrado en la lucha de la Asamblea, se llegó a la creación de un texto bellísimo, en el que interactuaba con el público, preguntando si era correcto el lugar al que había llegado, y preguntando la fecha en la que estaba, contando cómo había sido su viaje, que había iniciado allá por el 1930, y preguntando cuándo salía el próximo tren. Allí confiábamos en que el público respondería al feed-back esperado y alguno le contara que no había más tren, de ésta manera el Gringo reaccionaría incrédulo ante tal sentencia, y se negaría a aceptar esa triste realidad de haber perdido el tren, para luego contagiar a los espectadores las ansias de volver a viajar y de no perder la esperanza, porque luchando todos juntos podrían lograr la vuelta del tren. De ésta manera el Gringo Golondro reflejaba el espíritu pujante de los inmigrantes que arribaron a Tandil, y de los miembros de la Asamblea del Barrio la Estación.

Finalmente, el día de la presentación llegó, el 10 de Noviembre en el Centro Cultural La Compañía se presentó nuestro espectáculo "La llegada Del Tren" en tres ocasiones durante la jornada, con el fin de lograr que todos los espectadores que se acercaban al lugar en diferentes horarios pudieran ser partícipes del espectáculo. La recepción del público superó nuestras expectativas, todos se quedaban absortos ante la imagen que se iba formando de la estación, y luego cuando llegaba el tren aplaudían, como si estuviesen siendo testigos de la verdadera vuelta del tren por la que tanto luchan los vecinos. Creo que logramos la identificación del público con aquellas animaciones que reflejaban sus recuerdos, y también sus anhelos. En cuanto a la representación teatral fue

maravillosa, Lester supo captar la atención de todos los espectadores que de manera entusiasta entablaban comunicación con el personaje, y varios expresaron sus desilusiones por la falta del tren, pero también sus deseos de volver a ver el tren por la ciudad.

En conclusión, tomando los relatos de los recuerdos de los ciudadanos partícipes del mundo ferroviario de Tandil, y recurriendo a técnicas de animación, proyección de mapping y puesta en escena, logramos adueñarnos y recrear un universo instalado en la memoria del pueblo, que funda las bases de una lucha conjunta vecinal, y que pudo ser expuesto a la mirada del resto de la sociedad, de los más jóvenes, que tal vez nunca vieron el tren en Tandil, pero que ahora saben que sería muy bueno volver a tenerlo.

Acompaño este escrito con un video que resume la experiencia durante la jornada vivida en La Noche De Los Museos el 10 de Noviembre de 2018.

Bibliografía:

"*La refundación de Tandil: Hace 132 años llegaba el primer tren".* Entrevista al historiador Hugo Mengascini. El Diario de Tandil.

https://eldiariodetandil.com/2015/08/19/la-refundacion-de-tandil-hace-132-anos-llegaba-el-primer-tren/

"El Ferrocarril y los asentamientos urbanos al sur del Salado", Arq. Vicente M. Rodríguez Villamil. Seminario de Crítica-Año 93, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. N° 38. 1993.

"Historia del Ferrocarril Sud 1861-1936", William Rogind, Edit. Ferrocarril Sud, Buenos Aires, 1937

"Historia del Barrio La Estación".

https://www.barriodelaestacion.com.ar/?page_id=4414

"El Sistema Ferroviario De La República Argentina". Prof. Aníbal Marcelo MIGNONE. Resúmenes. Revista Geográfica Digital. IGUNNE. Facultad de Humanidades. UNNE. Año 10. Nº 19. Enero-Junio 2013. ISSN 1668-5180. Resistencia, Chaco. http://hum.unne.edu.ar/revistas/geoweb/default.htm

- *"Historia FCS. Ferrocarril del Sud".*

http://ferrocarrilesdelsud.blogspot.com/p/historia.html

"Cómo se perdió el Ferrocarril Argentino". Informe especial Ferrocarriles del Sud. **http://ferrocarrilesdelsud.blogspot.com/2011/08/como-se-perdio-el-ferrocarril-argentino.html**

"Estudios sobre la Historia de los Ferrocarriles Argentinos (1857-1940)". Jorge Schvarzer; Andrés Regalsky; Teresita Gómez. - 1a ed. - Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007. ISBN 978-950-29-1028-4

https://www.letrap.com.ar/nota/2012-6-29-scioli-y-lunghi-inauguraron-el-tren-en-tandil

"Área de Protección Histórica"

http://barriolaestaciontandil.blogspot.com/p/el-proyecto.html

"Prepárense (Tango)" Astor Piazzola. 1955. Orquesta Astor Piazzola.

"Libertango in Berlín Philarmonic" Aydar Gaynullin - accordion /Artyom Dervoed - guitar /Sergey Shamov - cajon / David Robert Coleman - conductor. Chamber orchestra and chorus of the Staatskapelle Berlin "Aydar Gaynullin & Friends" Berlin Philharmonic hall - 12.01.2014 https://www.youtube.com/watch?v=GnyAgOWhMnk

Las memorias performativas a partir del análisis de *Los hijos de... (un drama social)*

Maximiliano Ignacio de la Puente
Universidad Nacional de Moreno, Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires
maxidelapuente@gmail.com

Introducción

La sociedad nos enseña a representar nuestras vidas ante nosotros dentro de una narrativa coherente pero, debajo de ese condicionante, nosotros sentimos nuestras vidas como series de impulsos y colisiones multidireccionales.

Richard Foreman

En este trabajo reflexionamos sobre las implicancias de la actuación y la puesta en escena de la memoria en relación al pasado reciente del país, entendida desde las coordenadas del lenguaje teatral. Nos referimos así a la teatralidad y a la performatividad de la memoria. Esta perspectiva nos permite recuperar el concepto de performatividad de John Austin relacionándolo con el de performance, a partir de Diana Taylor (1997, 2012), ya que para esta última las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Desarrollamos el concepto de memorias performativas, comparándolo y diferenciándolo de otras nociones similares ya existentes (de Toro: 2011; Bal: 2001; Costello: 2013). Indagamos en qué significa "actuar la propia memoria" a partir del análisis de la obra teatral *Los hijos de... (un drama social),* (2016/18), de Soledad González, que recupera las memorias en primera persona de los hijos de una Córdoba industrializada, desguazada por las políticas neoliberales de los años noventa.

Esta obra de la dramaturgia y directora Soledad González se estrenó en el 2016 en la sala Medida x Media de la Ciudad de Córdoba y realizó también funciones en la misma sala durante el siguiente año. Tal como la define su propia autora, *Los hijos de…* "es el resultado de una dramaturgia polifónica sobre el mundo del trabajo y su antagonismo: el mundo de un despedido. Tres contextos se entrecruzan: el primero es el despedido de un operario de la fábrica de motores Perkins Argentina en los años '80, el padre de uno de los actores. El segundo contexto, intertextual, es la obra

dramática Woyzeck, un drama social, de Büchner, situada en 1830; en su cara de fusilero despedido de la armada a los 27 años y ligada poéticamente a la furia punk de los hijos de obreros desempleados en plena flexibilización laboral del siglo XX; el tercer contexto es el cuerpo, en situación de enfermedad, atravesado por el sentimiento de quedar fuera del sistema productivo. Los actores con su performance y testimonios arman el adentro y afuera de la (re)presentación para señalar el motor del teatro" (González: 2017). Acorde a la rica tradición de los procesos de creaciones colectivas y a las formas biodramáticas y posdramáticas que asume una parte significativa del teatro argentino en estos años, *Los hijos de…* se constituye entonces a partir de testimonios orales y relatos biográficos escritos, solicitados por la directora a los performers Emanuel "Tete" Muñoz, Franco Muñoz y Josefina Rodríguez. Los performers devienen técnicos, en la medida en que elaboran, disponen y manipulan los dispositivos propios de la escena, tales como luces, proyectores, micrófonos e instrumentos, y a la vez en poetas rapsódicos, configurando un extraño espacio ritual mediados por la tecnología y la poesía. Desde esta perspectiva propia del auto-relato y la auto-ficción se configura el eje central de la obra, dada por la mirada de los hijos que observan, encarnan y viven la desintegración de sus familias, a partir de los despidos y la exclusión de sus padres, que se vehiculiza en una metáfora que organiza la escena: "estar adentro/quedar afuera" (González: 2017), que atraviesa la obra de principio a fin. El afuera en el mundo del trabajo se configura como la metáfora central de la obra. *Los hijos de…* hace pie en la reciente y muy fructífera tradición de las narrativas críticas que los hijos desarrollan en relación a sus padres, en lo que se refiere al teatro que aborda el terrorismo de Estado en nuestro país desde principios de este siglo. Es también una obra que abreva en la forma del *epidrama* (González: 2016) en la medida que se desarrolla "épicas de lo íntimo ligadas a lo social: el texto dramático-escénico encuentra y construye voces testimoniales que indagan las herencias culturales generacionales en torno al mundo del trabajo, para abrir los interrogantes sobre lo plural, la trama socio- sentimental de un despido en una familia" (González: 2017).

La obra de Soledad González se propuso "trabajar la liminidad poesía-teatro y la estructura polifónica como forma elegida; partiendo de las nociones de contaminación y empatía en/con las voces halladas y de la construcción del propio archivo como espacio de memoria organizador de los relatos" (González: 2017). Los textos que los performers y coautores enuncian en la obra poseen un sesgo que se encuentra en una zona de hibridación y mestizaje entre la palabra poética, la dramática y la narración oral. Es un "entre" inquietante, que a la vez que produce y genera empatía funciona

de manera distanciadora y que interpela intensamente al público. Los performers desarrollan así parlamentos que "fluctúan entre una oralidad banal, cotidiana, seca, entramada con pensamientos filosóficos que proponen una reflexión sobre la condición humana; tonos que oscilan entre la miseria y la ternura en cada personaje/portavoz, sin perder el horizonte de una distancia reflexiva" (González: 2017). De esta forma, y a modo de ejemplificación, escuchamos a Franco decir en el primer cuadro del primer acto: "Mis nervios, el brillo del picaporte de la puerta del fondo. La sombra de la parra y sus orugas verde flúor. La estación del verano. La estación de la primavera y el invierno que todavía nos enferma. Mick Jagger, Johnny Rivers, los del fuego y San Antonio de Arredondo. Y la hora de la tarde donde nacen las esperanzas. Todas estas cosas quedamos afuera" (González: 2018, 19-20). El registro propio de la sensorialidad cotidiana y la perspectiva en primera persona se entremezcla con elementos de la cultura popular y de masas para dar cuenta de la situación de exclusión de todos aquellos que son dejados "afuera" por las políticas neoliberales.

Memorias en disputa

Coincidimos con la perspectiva de Elizabeth Jelin, quien piensa a las memorias "como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales" (Jelin: 2002, 15), que suscitan confrontaciones, pugnas y enfrentamientos, "lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, enmarcados en relaciones de poder" (Jelin: 2002, 22). Las memorias sobre el pasado reciente se desarrollan dentro de marcos histórico-sociales y políticos, que van cambiando a lo largo de diversas coyunturas, algo que puede dar lugar a profundas modificaciones en relación a los sentidos que aquel asume. De esta forma el pasado permanece en el presente, en tanto es parte constitutiva de éste, alcanzando momentos de alta conflictividad social y política en relación a cómo procesar el pasado. Hablamos siempre aquí de "memorias" en plural porque, como sostiene Jelin,

> es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un "libreto único" del pasado es más aceptado o aún hegemónico. Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas (Jelin: 2002, 24).

Diversos actores sociales generan así disputas en relación a los sentidos de las representaciones del pasado reciente, en búsqueda de reconocimiento y legitimidad. Estas luchas implican "estrategias para "oficializar" e "institucionalizar" una (su) narrativa del pasado" (Jelin: 2002, 34). El objetivo es lograr que el resto de los actores sociales internalice la narrativa que se intenta difundir. Se trata de "ganar adeptos", ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpora como propia, identificándose con ella" (Jelin: 2002, 16). Esto es lo que sucede con ciertas representaciones posdramáticas y biodramáticas del pasado reciente, en las que podemos inscribir a la obra de Soledad González, que se han convertido en los últimos años en una de las formas representativas paradigmáticas para hablar del pasado.

Se trata de "poéticas de la crisis" (Richard en Gatti: 2011, 156), que asumen la imposibilidad misma de representar y la necesidad, por lo tanto, de encontrar otros recursos que hacen hincapié en la recursividad reflexiva, la parodia y la ironía, para dar cuenta de esa supuesta imposibilidad, que paradójicamente viene dada por la saturación y la hipertrofia del campo de la memoria del pasado reciente, debida a la incesante proliferación de productos culturales y artísticos, a los que Jelin llama "vehículos de memoria", que en la última década han abordado específicamente la última dictadura militar argentina. Esta consideración es importante ya que la memoria se configura como una construcción intersubjetiva, es decir que constituye "una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as "otros/as" (Jelin: 2002, 44).

Los productos culturales de un cierto sector de las nuevas generaciones de dramaturgos y directores contribuyen a reavivar los debates sobre las memorias del pasado reciente, al interrogar a las generaciones anteriores acerca de sus vínculos y vivencias con ese pasado traumático. Se acercan al pasado como "otros" diferentes dispuestos a confrontar y a dialogar, "más que a re-presentar a través de la identificación" (Jelin: 2002, 126), generándose así un proceso de reinterpretación y de resignificación antes que de mera reproducción. Algunas de estas narrativas emergen en estos últimos años luego de haber estado ocultas, sobreviviendo en el ámbito privado de la intimidad personal, como en el caso de *Los hijos de*... Se trata de narrativas y de memorias diversas, polifónicas, contradictorias, en conflictividad y tensión entre sí, determinadas por marcas de edad, género, clase, origen, etc.

En relación al cruce entre las memorias públicas y las privadas, sostenemos que en la obra de Soledad González, al ocupar la familia un núcleo dramático central y recurrente, se relata la historia colectiva desde el punto de la vista de la tragedia íntima y personal. *Los hijos de...* aborda la descomposición de las relaciones interpersonales que las políticas dictatoriales y neoliberales trajeron aparejadas sobre la vida familiar. Los acontecimientos traumáticos anulan así la distinción entre los ámbitos de lo público y lo privado, que se entrecruzan y se resignifican recíprocamente (Di Cori: 2002).

Performance, un concepto fructífero siempre en discusión

Como consideramos que este concepto es fundamental para introducir posteriormente nuestra noción de "memorias performativas", le dedicaremos un apartado en el que reflexionaremos sobre su origen y sus significaciones actuales en el campo de los estudios teatrales. Al hablar de performance, "una palabra abarcadora e indefinida, que significa muchas cosas aparentemente contradictorias" (Taylor: 2012, 9), pensamos en conceptos asociados a ella tales como hibridez, impureza, fluidez, interdisciplinariedad. Algunas de estas nociones refieren a lo líquido, lo cual da cuenta de la inasibilidad de un término complejo que no acepta definiciones fijas. Un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas. La especialista Diana Taylor sostiene que para algunos artistas, performance refiere al arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. El término remite a la perspectiva que se abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas. Coincidimos con Taylor cuando señala que las performances funcionan como "actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas" (Taylor: 2012, 22), o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved – behavior* (comportamiento dos veces actuado). Para este autor, la performance es un "entre", en el medio de distintos lugares y áreas: intercultural, interdisciplinario, intergenérico. (Sagaseta: 2012, 32). Performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios de performance, e incluye diversas prácticas como la danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc. que implican comportamientos teatrales, predeterminados o relativos a la categoría de evento. Para constituirlas en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la

propia naturaleza del evento, una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este plano, entonces, decir que algo equivale a una performance constituye una afirmación ontológica. En otro plano performance también constituye una lente metodológica que permite a los académicos analizar determinados "eventos" como performances. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que ella funciona también como una epistemología. Como práctica incorporada de manera conjunta con otros discursos culturales, el concepto de performance ofrece una determinada forma de conocimiento. Víctor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa "*parfournir*" que significa "completar" o "llevar a cabo por completo". Para Turner así como para otros antropólogos que escribieron en los años sesenta o setenta, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Así, desde esta perspectiva y a los fines de este trabajo, podemos pensar a la performance y al teatro como algunas de las vías de expresión destacadas para constituirse en vehículo de transmisión de memorias individuales y colectivas, en relación al pasado reciente del país.

La perfomance puede mantener a veces una relación tensa con los sistemas de poder, aunque estos en gran medida han logrado incorporarla y neutralizarla. Desde esta perspectiva, existe una distancia crítica que la performance establece con respecto a la vida cotidiana, en tanto "expondría lo prohibido, lo banal, provocaría la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y en los discursos sociales" (Pinta: 2013, 173). La performance supone siempre una crítica del comportamiento mimético, por eso, entre otros motivos, la obra de Soledad González es susceptible de ser pensada en términos performáticos o performativos para utilizar la terminología del filósofo John Austin, ya que todas ellas suponen un alejamiento del realismo testimonial. Esta crítica incluye la posibilidad de la generación de un cambio, de la expansión de las fronteras de lo decible y lo visible en relación al campo de las memorias sobre el pasado reciente. Desde un abordaje teatral y performático de la memoria podemos transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. Esto se puede ver claramente si pensamos las rondas de las Madres de Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos y las fotografías de sus hijos desaparecidos como una performance, en tanto "lucha por el espacio y por hacer visibles los crímenes de la dictadura. Han dejado una marca definitiva. Su performance político ha sido duradero" (Taylor: 2012, 20). Si,

como ya hemos mencionado, las performances funcionan como transmisoras de saber social, memorias e identidades desde la reiteración y fijación de acciones, entonces ellas se constituyen en vehículos destacados para construir memorias descentradas y desjerarquizadas pero también consolidadas y dominantes, siempre en tensión entre sí. La función de transmisión de sentidos sociales y de memorias es central en la performance y en el teatro, y es justamente lo que queremos remarcar aquí, puesto que "en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance y el teatro ofrece también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social" (Taylor: 2012, 31). Transmisión de conocimientos, de saberes y prácticas sociales, memorias colectivas y estrategias performáticas a través de la reactivación de un repertorio de gestos y significados, se encuentran inseparablemente unidos a lo largo de la historia de nuestro continente, puesto que "los pueblos originarios en las Américas han dependido de prácticas corporales y ceremoniales para afirmar sus valores y hacerlos visibles" (Taylor: 2012, 52). En la medida en que la performance teatral supone un acto reiterado, re-actuado, re-vivido (Schechner), es decir que opera dentro de un sistema de códigos y convenciones culturales compartidas, que permite que los recuerdos personales participen de narrativas colectivas, reforzadas en rituales y en conmemoraciones grupales (Ricoeur en Jelin: 2002, 21), entonces ciertos sentidos de la memoria que se transmiten a través de la teatralidad se fijan y se anclan, mientras que otros permanecen ocultos o ignorados, o simplemente aún no han logrado visibilidad social.

Esto ocurre porque las memorias individuales se encuentran enmarcadas socialmente, es decir que "sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva" (Halbwachs en Jelin: 2002, 20), y por lo tanto el olvido tiene lugar debido a la desaparición y al cambio de estos marcos sociales comunes a un colectivo, a la pertenencia a una cosmovisión de grupo, a sus valores y necesidades. Estos marcos históricos y sociales sufren transformaciones a lo largo del tiempo, por lo que toda memoria constituye una reconstrucción, (es decir un acto reiterado, re-actuado y re-vivido como sostiene Schechner en relación a la performance), más que un recuerdo. "Y lo que no encuentra lugar o sentido en ese cuadro es material para el olvido" (Namer en Jelin: 2002, 21). Las memorias performativas, que están siempre insertas y cobran sentido en marcos sociales, constituyen memorias compartidas, yuxtapuestas, en tensión y en contradicción muchas veces entre sí, puesto que se encuentran entretejidas dentro de relaciones de poder. Tradiciones, diálogos, memorias individuales que se

entrechocan y se intersectan, que se cruzan y a veces se repelen, que dan lugar a la presencia de distintos actores sociales "y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos" (Pollak en Jelin: 2002, 22), constituyen lo colectivo de las memorias, que cobran centralidad en el proceso de intercambio social. Los colectivos implicados en acontecimientos traumáticos que han modificado sustancialmente el curso de su historia, ponen en escena, a través de performances, ritos, fiestas y celebraciones públicas de todo tipo, sus recuerdos comunes que consisten en las huellas dejadas por aquellos acontecimientos.

Si "todo lo sólido se desvanece en el aire", si las referencias institucionales, aquellas que le daban cierta sensación de seguridad al mundo circundante, han sido totalmente borradas, entonces el teatro debe repensar sus procedimientos, necesita reelaborarse y reinventarse, dando un completo salto al vacío. "Si la creación de ficcionalidad y la manipulación de la realidad, en el sentido de crear una realidad distinta *al mundo que vemos ahí afuera*, ha sido apropiada por la política, si los mejores actores han pasado a ser los políticos, si la representación comienza a ser fuertemente cuestionada, entonces el teatro deberá redefinir un lugar y tarea que le sean propios" (Arbach: 2013, 38). El teatro contemporáneo deviene así tanto en crítica del propio teatro como de las aptitudes de toda representación, tal como se puede observar en *Los hijos de...*, que al mostrar los mecanismos de construcción del artificio teatral se dedican a la vez a deconstruirlo, y a desarmar también nociones como "memoria" e "identidad". Esta crítica a la representación, en tanto alejamiento de la búsqueda de sentido a partir de un referente externo a la propia escena, pero también como respuesta ante la crisis de toda representación política, genera en el teatro contemporáneo argentino de las últimas dos décadas el desarrollo de un teatro no representativo con una mecánica de construcción escénica, aún en sus múltiples variantes, claramente definida: "un modo de trabajo para desarrollar un lenguaje de actuación nacido desde dentro de la obra y no impuesto desde afuera" (Catani en Arbach: 2013, 39). El teatro se constituye así en tanto sistema de construcción de apariencias, en el que aquello que narra consistiría en "revelar dos cosas a la vez: lo que se formula y la existencia de su falsedad, la idea de lo real y la fractura" (Bartís: 2003, 177).

La performance se diferencia del concepto de representación, en tanto este último incluye aún la reproducción mimética de la realidad, en cambio el primero, pensado en tanto acción e intervención, puede dejar "huellas de un acto real" (Jodorowsky en Taylor: 2012, 43). La performance borra las diferencias y los límites entre ficción y realidad, lo cual tiene consecuencias más que significativas en la obra de Soledad González. Los performers de *Los hijos de…* no

interpretan personajes, sino que son sus vidas las que son puestas literalmente en escena, a través de una memoria que puede ser sólo medial, que constitutivamente incluye mediaciones. Reactualización del pasado en el presente, resignificación de memorias siempre en tensión, la performance nos permite recuperar y poner en serie aquello que quizás se hubiera perdido para siempre, de otra manera.

La teatralidad, lo construido y lo ficticio se entretejen en la trama de la performance con lo real, con el cuerpo, la carne y la sangre del *performer*, siempre dispuesto a sacrificarse en el escenario. Un cuerpo actoral que resulta afectado por el entorno narrativo/ficcional en el que se encuentra inserto, que a su vez persigue el objetivo de afectar a los espectadores, en donde la construcción recíproca se realiza desde el lugar de la alteridad. El cuerpo como complejidad se le ofrece al espectador como experiencia de encuentro con el otro, quien nunca llega a conformarse como totalidad sino que aparece como un enigma, fragmentos de algo que no se presenta unido sino que demanda al espectador hacer las junturas. De todas maneras, las acciones de la performance funcionan siempre dentro de sistemas de representación, en los que el cuerpo del *performer* es sólo una mediación más entre tantas, un cuerpo que transmite información y que participa en la circulación de imágenes. *Los hijos de...* construye cuerpos escénicos que remiten a los excluidos, los desclasados, los arrojados al precipicio por el neoliberalismo económico. Cuerpos que evidencian en la arena de la escena marcas, llagas y cicatrices físicas y emocionales, personales y colectivas, íntimas, subjetivas y a la vez políticas y sociales. Esos cuerpos transmiten memorias individuales y colectivas, públicas y privadas, desarrollan gestos y significados que constituyen otras tantas formas posibles de recuperar la experiencia del traumático pasado reciente. Esos cuerpos participan de imágenes que indican qué y cómo recordar aquella época, y que muchas veces ponen en tensión otras formas de representación de la memoria.

Teatralidad y performatividad de la memoria

En los últimos años el concepto de performatividad está siendo utilizado en distintas disciplinas, cada vez con mayor frecuencia, como categoría de análisis y de interpretación de diversas problemáticas sociales, históricas, políticas y estéticas. Así, distintos teóricos han abordado a partir de la performatividad el lenguaje (Austin: 1998), el género (Butler: 2001, 2002; Preciado: 2002), la

identidad (Butler: 1997) y la memoria (Taylor: 1997, 2012; Del Campo: 2004; Reguillo: 2005). Otra distinción importante a establecer a los fines de la presentación de nuestra noción de "memorias performativas", es la que se refiere a los conceptos de teatralidad y de performance. Ambos se utilizan para dar cuenta de distintos tipos de acciones y de actitudes. En una de sus acepciones, la teatralidad excede a la especificidad del teatro, se derrama no sólo hacia otras disciplinas artísticas sino que también se orienta a la vida cotidiana, como ya hemos mencionado con anterioridad. "Se puede hablar de la teatralidad de una obra dramática pero también de la teatralidad de la política, de la religión o de los deportes" (Taylor: 2012, 46). Pero este concepto, según Josette Féral (2003), asume otra acepción posible, al dirigir su atención dentro de los límites del lenguaje teatral, sus convenciones y sus signos, "en tanto lenguaje independiente tanto del texto como de la realidad extraescénica" (Pinta: 2013, 175). La teatralidad implica la noción de artificio, de artefacto construido socialmente, "connota una dimensión consciente, controlada (…) siempre política, que "la performance" en su dimensión más convencional no necesariamente conlleva" (Taylor: 2012, 46), e indica también un salto al vacío que se establece entre la repetición y aquello que sucede por primera vez, vale decir, la presencia efímera del azar. "La teatralidad se da justamente en esa grieta que sucede entre aquello que se presenta (acto) y aquello que se representa" (Argüello Pitt: 2013, 11). A diferencia de la teatralidad, un sustantivo sin verbo, la performance asume en su propia acepción la posibilidad de la acción y de la construcción de estrategias de resistencia, en la medida en que contiene dentro de sí el verbo ("performar") y el actor social (*performer*). Cuerpo y lenguaje, como hemos visto, ocupan un lugar importante en la performatividad de la memoria. Para John Austin, en el marco de ciertos enunciados que designó como preformativos y que incluyen las promesas bajo ciertas circunstancias, "el lenguaje puede ser un acto. Las palabras, en ciertos contextos, hacen algo. Tienen repercusiones legales. Más que una "descripción" de un hecho, la performance se convierte en el "hecho" en sí" (Taylor-2012: 111). Austin distinguió entre el acto de habla locutivo, es decir aquel que se ejecuta por decir algo, el acto ilocutivo, relacionado con la intención que el hablante tiene al decir una cierta expresión, y el acto perlocutivo, que da cuenta de las consecuencias que tienen los dichos del hablante en el oyente. De esta manera, en cada oportunidad que se dice algo, nos encontramos "frente a una acción que tendrá consecuencias y que cambiará el estado de las cosas con las que se relaciona" (Escobar Nieto y Fernández Drogett: 2008). Desde esta perspectiva, el teatro performático como acción de transmisión del saber social, desde el que podemos pensar a la obra de Soledad González, construye "hechos" de memoria, acontecimientos que ponen en escena diversas formas de recordar el pasado

dictatorial neoliberal. No se trata entonces, bajo este prisma, de imitaciones, representaciones o falsificaciones de lo real, sino de acciones que ocasionan consecuencias en el mundo. Los enunciados performativos de Austin sólo funcionan bajo ciertos contextos y convenciones específicas que le otorgan validez legal, es por ende un concepto que explica apenas un grupo muy acotado de fenómenos, ya que sólo en esos casos las palabras devienen hechos o tienen la fuerza de ellos. La performatividad en términos de Austin constituye una noción muy limitada, puesto que impide que ella se amplíe a otros ámbitos y prácticas cuyo énfasis no radique solamente en su nivel simbólico.

No obstante, usamos aquí el término performático en un sentido ostensiblemente diferente, puesto que un discurso puede devenir teatro performático sin constituir un acto legal (Taylor: 2012, 112). Las convenciones que suponen los performativos de Austin para existir, pueden ser parodiadas o no reconocerse en el marco de una obra de teatro, que sería exactamente lo opuesto a lo que él denominó como "performativo feliz", vale decir, "un acto lingüístico que actúa dentro de su contexto y sus códigos autorizados" (Taylor: 2012, 113). El teatro performativo está allí para cuestionar, incomodar, desautorizar códigos y convenciones, para recuperar y poner en escena nuevas formas de representación de las memorias sobre el pasado reciente.

Como el teatro y la performance constituyen una forma de arte que se desarrolla en el puro presente de la acción y que surge sólo para desaparecer, debido a que "ninguna forma de documentación o reproducción logra capturar el carácter fugaz del acto en vivo" (Taylor: 2012, 143), podemos pensar que lo escénico es uno de los ámbitos significativos para dar cuenta de las memorias de las últimas décadas en Argentina, las cuales tienen justamente a los desaparecidos en el centro de su reflexión y de su rememoración. Como afirma Peggy Phelan, "el ser del performance (…) deviene performance a través de la desaparición" (Peggy Phelan en Taylor: 2012, 143). La performatividad de la memoria lucha permanentemente contra la posibilidad del olvido y/o contra la impotencia que implica la imposibilidad de la emergencia del recuerdo y de la escucha social. El teatro es entonces una de las formas que ha asumido visibilidad en los últimos años, para transmitir las memorias históricas privadas y públicas, individuales y colectivas, en relación a la dictadura y al neoliberalismo, ya que si por un lado se interrumpe y se desvanece por su condición efímera, por el otro perdura a través de la transferencia de valores y de identidad social, debido a su carácter ritual, ceremonial y repetitivo. Este carácter de transmisión de identidades sociales se manifiesta en las memorias colectivas, que se encuentran dotadas de teatralidad, en la medida en que, "a través de distintas puestas en escena,

dan forma a los relatos e interpretaciones del pasado de los distintos grupos que conforman una cultura específica" (Escobar Nieto y Fernández Drogett: 2008). Así, tal como sostiene Alicia Del Campo, Paul Connerton (2006) observa tanto en el estudio de las ceremonias conmemorativas como en las prácticas corporales,

> la posibilidad de estudiar la memoria colectiva como acto de transferencia y modos de resistencia que permitirían explicar el cambio social (...) Este desarrollo de los aspectos 'habituales' y 'performativos' de la memoria abre las puertas a una noción espectacular de la memoria colectiva, tanto como producto de los sectores de poder, como de los sectores subalternos (Del Campo: 2004, 75).

El teatro viene a ofrecernos una pluralidad de memorias corporales en relación al pasado reciente, un saber efímero y no reproducible que requiere la presencia y la participación de las personas en la producción y reproducción del saber, al "estar ahí" en el aquí y ahora del acto en vivo, y ser parte de esa transmisión. En tanto el teatro posdramático supone un fuerte énfasis en el proceso vivo, esta sensorialidad y afectividad propia del intensificado presente escénico adquiere una destacada preeminencia. Pero al mismo tiempo el teatro, merced a una producción de secuencias ritualizadas, repetitivas y formalizadas, es capaz de generar sus propias estructuras, convenciones y códigos. De esta manera, "múltiples formas de actos corporales están siempre presentes, en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos incorporados y representados generan, registran y transmiten conocimiento" (Taylor: 2012, 156). Memorias corporales ritualizadas y repetidas, formalizadas y consolidadas, propias del campo teatral, que advienen en una forma de reproducción social de valores compartidos en relación al traumático pasado reciente. Esto es central porque, si tanto la performance como el teatro operan como "un sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento" (Taylor: 2012, 165), entonces los estudios sobre el campo escénico nos permiten expandir lo que entendemos por conocimiento en general, así como sobre las distintas formas de representación y transmisión de las memorias performativas puestas en juego en relación al campo de la historia y el pasado reciente. Nos referimos a un tipo de memorias inéditas, propias del ámbito de lo escénico, en las que el enfoque performativo hace hincapié en la realización de actos teatrales, en el favorecimiento de experiencias y en la estimulación de cuerpos intensamente ubicados en el "aquí y ahora" del presente de la escena. Este enfoque reivindica una comprensión concreta y material de las transmisión de las memorias, "una aproximación que permita liberar la realidad en tanto que acontecimiento, liberarla de lecturas

previas y de sentidos impuestos, al tiempo que se reivindica un acercamiento sensorial y físico tanto al arte como a la realidad" (Cornago en Sequeira: 2013, 72). Desde esta perspectiva, es la experiencia corporal, sensible y afectiva, la que posibilita la transmisión de las memorias performativas, las cuales interactúan en la relación siempre tensa y cambiante que se establece entre los presupuestos y las formas representativas ya conocidas, y la ampliación del escenario teatral y social de posibilidades.

Las obras contemporáneas operan sobre el telón de fondo de un mundo en el que reina el poder difuso del tardocapitalismo, que no puede identificarse ni apresarse tan fácilmente. Parafraseando a Hannah Arendt, en nuestras sociedades latinoamericanas vivimos bajo el dominio de Nadie, un estado de cosas por el cual las responsabilidades supuestamente se borran: el Estado neoliberal, presente desde su pretendida ausencia de la arena política, no asume sus compromisos y obligaciones, enmascarando sus objetivos precisos. No hay ninguna instancia a la que recurrir por el rumbo que han tomado las cosas, las responsabilidades se desdibujan: no existe nadie a quien culpar ni cuestionar. No es posible identificar al enemigo, como sí ocurría en los años setenta, en los que éste se encontraba indisolublemente asociado al aparato militar, o en todo caso ese enemigo asume ahora la forma de un proceso universal –la globalización neoliberal- que atraviesa todo el planeta. Un proceso caracterizado por políticas de ajuste estructural impuestas por organismos mutilaterales de financiamiento como FMI y el Banco Mundial, que han provocado la caída de los salarios reales, el incremento de los precios y el estallido del desempleo urbano, entre otras consecuencias, lo cual afecta principalmente, aunque no exclusivamente, a las regiones urbanas de los países en vías de desarrollo. La globalización está acompañada no sólo de graves consecuencias económicas, políticas, culturales, sociales, afectivas, sino también de procesos de unificación de lo humano, que traen aparejados procesos diversos que convergen en la unificación del pensamiento. Esta lógica es evidentemente en sí misma violenta, opera por exclusión y silenciamiento de lo otro, de aquello que no tiene lugar ni razón de ser dentro de este sistema.

Por lo que venimos señalando, la performance concebida desde la teatralización o puesta en escena de la memoria (Taylor: 1997; Del Campo: 2004), se configura como una operación eminentemente política, al elaborar "nuevos lugares de enunciación que abren la posibilidad de pensar en nuevos discursos, que reviertan las lógicas normativizadas de recordar" (Escobar Nieto y Fernández Drogett: 2008). Estas nuevas posibilidades enunciativas entran en tensión muchas veces con memorias ya consolidadas y aceptadas socialmente, a la vez que permiten "generar tensiones que

decanten en la movilidad de nuestro pasado y por lo mismo, de nuestro presente y de nuestros futuros (Escobar Nieto y Fernández Drogett: 2008).

Memorias performativas

Lo que planteamos entonces es la noción de actos teatrales y performativos de memoria que son propios del acontecer escénico. "Actuar la memoria" implica aquí accionar la memoria desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra "drama", que significa "acción"; acciones y actos que construyen memorias del terrorismo de Estado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación, y que por lo tanto son diferentes de aquellas que elaboran otros medios, dispositivos, lenguajes o formatos. Estas memorias se expresan en formas narrativas socialmente aceptadas y comunicables, como la performance y el teatro, y conforman sus poéticas de manera parresiástica, asentándose en los huecos, los silencios, las interrupciones y las fracturas propias del acontecer traumático, convirtiéndose así en una de las maneras en que las personas construyen sentidos en relación al pasado (Jelin: 2002, 27). Las memorias performativas son las huellas de aquello que ya no es posible restituir por completo en el presente, las marcas del pasado inscriptas en los cuerpos, las imágenes, las gestualidades y los textos de una performance o de una obra teatral. No buscan ficcionalizar o recrear teatralmente lo sucedido, sino más bien tornar material el recuerdo. Es la presencia de esa ausencia, la presentación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada.

La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción, es decir de presentación y no de representación, a través de estos actos y prácticas teatrales que implican una apropiación y una puesta en acción de ciertos elementos del pasado, más que una reproducción de ellos. Estas memorias no generan representaciones, ya que estas últimas suponen la existencia de una instancia de mediación y de objetivación del relato. En cambio, en una obra se trata de hacer presente un "efecto performativo", de una manera semejante a la que se refiere Van Alphen en relación al Holocausto: "Estos actos performativos "hacen" al Holocausto o, mejor dicho, "hacen" un aspecto específico del mismo" (Van Alphen en Jelin: 2002, 122). Se genera así, a través de las memorias performativas inscriptas

en la acción teatral, una presentación y una re-actualización que nos permite experimentar de manera "directa" un cierto aspecto del terrorismo de Estado. A través de los gestos, las situaciones, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos de los actores, pero también a través de la utilería, los objetos y la escenografía de una obra, el acontecimiento traumático, la realidad de la desaparición y el horror dictatorial se reactualiza, la vivencia "directa", "en primer plano", es compartida por creadores y espectadores. Las memorias performativas poseen una intensa carga afectiva y sensorial, y otorgan sentido al pasado traumático en su relación con el presente a través de la acción que implica el propio acto performativo y teatral. Estas huellas que deja el pasado en el mundo simbólico devienen performáticas, se anclan en el mundo expresivo/teatral, y se conforman como memorias significativas socialmente en tanto son evocadas y ubicadas en un marco dador de sentido. La dificultad con la que se debe lidiar es que estas memorias no sean obturadas debido a distintos factores, como la ausencia de un marco social que facilite la irrupción de las mismas, el surgimiento de mecanismos que posibiliten represiones individuales y sociales, y la necesidad de encontrar a otros con capacidad y voluntad de escuchar estas memorias, para así poder lograr que surjan a la luz. Esos otros que resultan indispensables para generar estas memorias, en tanto pueden ser portadores de una escucha atenta que permite que ellas emerjan, son los espectadores de estos actos teatrales y performativos de memoria.

En este momento del arte teatral y performático contemporáneo, caracterizado por esa búsqueda incesante de materiales, prácticas, técnicas y disciplinas heterodoxas con respecto a los usos habituales, en este instante de ampliación de sus fronteras y del abandono de los lugares ya transitados, en esta zona transdisciplinaria y deconstructiva, proponemos aquí que una obras como *Los hijos de...* elabora memorias específicamente teatrales sobre el Cordobazo y sus consecuencias. Memorias afectivas, sensibles, performativas, que están creándose y recreándose incesantemente desde el aquí y ahora del presente escénico. La performatividad de las memorias no atañe solamente a lo que sucede durante la presentación de una obra teatral, sino que en ella, desde su momento procesualmente productivo, se encuentra inscripta la matriz de acción de estas memorias, las cuales suponen también la capacidad y posibilidad de transmisión de las mismas, es decir la posibilidad de procesar "un conocimiento cultural compartido ligado a una visión del pasado" (Jelin-2002: 36), así como saberes sociales e identidades.

Los actos teatrales trasmiten memorias performativas contradictoras, conscientes e inconscientes, que hablan y callan a la vez, que saben y no saben lo que dicen, porque ellos operan a la manera del

pensamiento, de la escritura y del inconsciente estético en términos de Rancière, vale decir, en tanto pensamiento que no piensa,

> que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay (…) una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica (Rancière: 2005, 46).

Este pensamiento corporal, afectivo, sensible, conciente e inconciente, cifrado y explícito a la vez, es lo propio de las memorias performativas engendradas a partir de estos actos teatrales. Memorias inscriptas en el espesor de los signos del lenguaje teatral, en los cuerpos de los actores, en su carácter lumínico, en los ámbitos espaciales, escenográficos, plásticos, sonoros y temporales; memorias que instauran un poder de significación propio del acontecer teatral, que en su hacer y rehacer "presentifican" aquello que ya no está, constituyéndose como momentos de evocación de ciertas instancias del pasado reciente.

Son memorias encarnadas en el presente de lo teatral y lo performático que involucran enteramente al espectador, consciente e inconscientemente, afectiva y cognitivamente: será él quien lea la potencia de la singularidad de estas memorias en relación con sus competencias y su horizonte de expectativas. Memorias que en nuestro caso, por el espesor de los elementos y recursos involucrados en la teatralidad, buscan reponer la presencia de la ausencia, con el fin de anular los estragos que el terrorismo de Estado provocó sobre las personas, sobre el *ser* y el *estar* de las personas. Son memorias que consistirían no tanto en representar o dar cuenta en forma explícita de lo real, sino que más bien buscan captar sus fuerzas y revelarlas, "en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano" (Besalier en Pinta: 2013, 173), y que se constituyen a partir de "narrativas subjetivadas", que incorporan los recuerdos presentes en los silencios, "en los miedos y en los fantasmas que visitan reiteradamente al sujeto en sus sueños, en olores y ruidos que se repiten" (Jelin: 2002, 87).

Las memorias performativas son entonces aquellas que se transmiten a partir de estos actos teatrales; transmisión que nunca se revela como transparente y unívoca, sino que es más bien opaca, llena de intersticios, contingencias y huecos, que debe ser restituida en sus múltiples y contradictorios sentidos mediante un trabajo de desciframiento y relectura. Por tal motivo, el lugar del espectador, en tanto es interpelado por estos actos teatrales a la realización de un esfuerzo

interpretativo considerable, es determinante, en el sentido de que él participa de las experiencias teatrales que construyen estas memorias. Experiencias que implican una percepción *in situ* de los sentidos y que se vincula con la manera en que la entiende Heiner Müller: "hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar sobre eso" (Müller: 1996, 157). Nos referimos a un tipo de experiencia que es incompatible con la certeza, con el cálculo y la racionalidad propia de la ciencia moderna: "No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica" (Agamben: 2007, 15). Una experiencia que recupera a la imaginación como medio por excelencia del conocimiento y que reconoce que "la ausencia de camino (la aporía) es la única experiencia posible para el hombre" (Agamben: 2007, 35). Nos vemos confrontados así con una experiencia escénica que rechaza la clausura del sentido que impone toda repetición de lo ya conocido y en la que la inestabilidad deviene en principio compositivo. Una experiencia escénica que toca un límite al rozar el horror del pasado traumático, que se acerca a lo "inexperimentable", y que constituye "el límite único que puede alcanzar nuestra experiencia en su tensión hacia la muerte" (Agamben: 2007, 51). Nos referimos a experiencias escénicas que traducen experiencias traumáticas que permanecen latentes como fantasmas, y que dificultan y niegan la posibilidad de traducir el terror y la tortura en lenguaje. Nos encontramos entonces con una situación ambivalente entre lenguaje y experiencia que consiste en la imposibilidad del lenguaje de reproducir las "heridas de la memoria corporal" (Assmann en de Toro: 2011) y en la trivialización de las palabras frente al hecho.

Pero allí donde las palabras no alcanzan, es precisamente donde actúan las memorias performativas, que refieren a un "estar" escénico, un saber de los sentidos, un verdadero acontecimiento del cuerpo "que desplaza momentáneamente al diseño mental prefabricado de la representación" (Sequeira: 2013, 84). Excediendo a la dimensión de la significación, es decir aquella que ancla, fija y estabiliza un campo de asociaciones y de sentidos posibles para todo acontecer escénico, tiene lugar una dimensión performática que genera fugas que instauran potencias desconocidas, al escapar de las condiciones predeterminadas de todo montaje teatral, y que habilita por lo tanto "nuevas experiencias, sujetos y discursos" (Sequeira-2013: 84). Las memorias performativas se transmiten a partir de este pensamiento específicamente teatral, un tipo de pensamiento que compone y articula "esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico" (Rancière: 2010, 21). Cada participante del acontecer escénico, (actores, director y espectadores), se deja afectar en la búsqueda de sus

propias asociaciones, en la generación de un proceso de mutua estimulación que deviene en acontecimiento imprevisible. En este proceso el cuerpo ocupa un lugar determinante, ya que a través suyo surge una verdadera espesura de signos que da cuenta de la complejidad del acontecer escénico. "El cuerpo o lo corporal, exige una "lógica de las sensaciones", el actor no sólo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador" (Argüello Pitt: 2013, 26).

Las memorias performativas inscriptas en los actos teatrales se transmiten así de la misma manera en que operan las imágenes pensativas de Rancière, en tanto conforman un nudo entre varias indeterminaciones y funcionan como efecto de la circulación entre los creadores, el acto escénico vivo y los espectadores, y en donde se pone en juego en el instante pleno de la teatralidad, lo intencional y lo no intencional, lo sabido y lo no sabido, lo expresado y lo inexpresado, lo presente y lo pasado. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que existen regímenes de visibilidad y de "pensabilidad" de las memorias: en todo momento histórico se activan ciertas posibilidades de decibilidad y de visibilidad de aquellas, algunas adquieren preeminencia sobre otras, convirtiéndose en hegemónicas. Las memorias performativas operan en el marco de estos regímenes, dentro de un complejo y opaco intercambio de "relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho" (Rancière: 2010, 94). A través de la combinatoria de los múltiples recursos que ponen en juego, estas memorias transmiten también detalles, que generan "el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos" (Rancière: 2010, 77). Es esta suerte de "verdad" del horror del terrorismo de Estado la que se vehiculiza a través de estos objetos parciales, de estos fragmentos desconectados que tienen lugar cada vez que las memorias performativas advienen al mundo, en el instante mismo en que un acto teatral acontece, y que deshacen el orden de la representación para dar paso a una "verdad inconsciente" sobre aquellos años oscuros. Nos referimos a fragmentos que constituyen imágenes separadas de sus contextos, "un signo "amputado" de su entramado de origen (…) la pieza aislada de un rompecabezas, imagen *singular* que evidencia y pone en funcionamiento su ser parte de otros contextos y universos de sentido pero, a la vez, acarrea su falta, dado que lo que representa no está presente" (Suárez Jofré: 2013, 30).

Se desarrollan así, en estas obras, memorias performativas a través de una mutación permanente de imágenes escénicas fragmentarias que generan formas, ritmos, intensidades, duraciones, y que presentan en el primer plano que supone toda figura, el peso y la densidad intrínseca a toda

materialidad escénica: cuerpos, sonidos, silencios, luces, sombras, vestuarios y espacios escenográficos, etc. Memorias performativas que se vehiculizan en imágenes afecciones, que no se dejan asimilar completamente al sentido, que impactan, golpean, rozan íntimamente al espectador, y que sólo luego de llegar al cuerpo del otro pueden ser nombradas y reconfiguradas, por lo que recién en ese momento adviene el sentido.

A modo de cierre

Desde esta perspectiva, cada obra de teatro que aborda el pasado reciente se constituye en un acto performativo de memoria, una suerte de reservorio de memorias afectivas, escénicas, sensibles, en el sentido en que lo entiende Rancière (2010), es decir, en tanto fijación de un común repartido y unas partes exclusivas, como división de los espacios, de los tiempos, de las formas de actividad y de los modos de hacer, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. Cada obra es un acto específico de memoria teatral, una suerte de acto estético en tanto configuración de la experiencia que da lugar a nuevos modos del sentir y que induce nuevas formas de subjetividad política, teniendo en cuenta que el teatro es capaz de perturbar la división de identidades, actividades y espacios claramente delimitados y establecidos en el espacio común de una sociedad determinada.

En la medida en que uno de los temas centrales de la nueva historiografía es la generación de la historia misma, de su autenticidad y veracidad que no se desprende de un referente difuso en el tiempo, sino de su concretización en el acto de escribir, tal como sostienen autores como Hayden White (1992), podemos pensar que la obra de Soledad Gonzáez no sólo construye memorias performativas en el preciso instante de su puesta en acto teatral, sino que también elabora perspectivas históricas y formas diversas y a menudo contradictorias de narrar la historia del pasado reciente del país. Por el accionar de las memorias performativas, el pasado se transforma en memoria personal y en memoria histórica a la vez, en historia y en historias permiten traducir la memoria vital/vivida en memoria cultural, que a su vez traduce el pasado para el presente y para el futuro y se transforma así en historia vital. Hablamos de “memorias” en plural porque, como hemos mencionado con anterioridad, estamos pensando siempre en un campo en tensión y disputa no cerrada entre memorias hegemónicas y subalternas, centrales y desplazadas, preeminentes e

ignoradas. Memorias que forman parte de unas instancias de acuerdos y desacuerdos, de visibilidades y decibilidades posibles en un momento histórico determinado. Estas narrativas forman parte de los procesos de lucha política activa que tienen lugar en relación a los sentidos del pasado reciente, en la medida en que concebimos a las memorias como instancias que remiten a confrontaciones políticas e ideológicas.

Desde esta perspectiva, pensamos que las memorias performativas permiten un recuerdo ejemplar (Todorov en Jelin: 2002), en el sentido de que el pasado se resignifica en función del presente, la anécdota narrativa que constituye el punto de partida de una obra o una performance se universaliza a partir de procedimientos poéticos, metonímicos y metafóricos, y entonces "el recuerdo se convierte en un ejemplo que permite aprendizajes" (Jelin: 2002). En el caso de *Los hijos de...* podemos pensar que esta obra ayuda a transitar el dolor causado por el recuerdo, a ampliar el horizonte de experiencias y expectativas, y a sobrellevar en el presente la situación de "catástrofe social" que implica la situación de exclusión generada por las políticas neoliberales. Las memorias performativas inscriptas en las obras teatrales permiten de esta forma una elaboración de los acontecimientos traumáticos, en la medida en que implican "poner una distancia entre el pasado y el presente, de modo que se pueda recordar que algo ocurrió, pero al mismo tiempo reconocer la vida presente y los proyectos futuros" (Jelin: 2002, 69). Estas obras, verdaderos "hitos" o marcas que tornan visibles las memorias de diversos actores sociales, hacen su aporte a la permanencia de las memorias del pasado reciente en nuestro país, las cuales dependen de las "aperturas de nuevos proyectos y nuevos espacios" (Jelin: 2002), por lo que participan de una lucha simbólica y cultural que continúa desarrollándose en la actualidad.

Bibliografía:

Agamben, Giogio (2007). *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Arbach, Marcelo (2013). "Comprender la escena desde adentro. Indagaciones de un actor en un proceso creativo grupal", en *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba: Documenta/Escénicas.

Argüello Pitt, Cipriano (2013). "Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real", en *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba: Documenta/Escénicas.

Austin, John (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bal, Mieke (2001). "Memory acts: performing subjectivity", en *Boijmans Bulletin*, volumen 1, numero 2, febrero de 2001. Disponible en: **http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2000.10871753**

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido, fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.

Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, España: Síntesis.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad,* México: Paidós. Visor.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo",* Buenos aires: Paidós.

Connerton, Paul (2006). *How societies remember*, Cambridge: Cambridge University Press.

Costello, Liza (2013). *Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin*, en *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Volumen 9, Número 4, noviembre de 2013. Disponible en: http://liminalities.net/9-4/costello.pdf

Del Campo, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el chile de la transición,* Santiago de Chile: Mosquito comunicaciones.

de Toro, Alfonso (2011). "Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en *El desierto* de Carlos Franz". Taller de Letras (49) páginas 67-95. Disponible en: **http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_memoria_alfonso_toro.pdf**

Di Cori, Paola. "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires", en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Buenos Aires: Prometeo, 2002.

Escobar Nieto, Marcia y Fernández Droguett, Roberto (2008). "Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la marchaRearme en el Chile post-dictadoria", en *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, volumen 9, número 2, artículo 36, mayo de 2008. Disponible en: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802367

Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.

Fuchs, Thomas (2012). "The phenomenology of body memory", en *Body Memory, Metaphor and Movement,* John Benjamins Publishing, 2012, Pp. 9–22. Disponible en: https://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/ppp2004/manuskript/fuchs.pdf

Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

González, Soledad (2016). *Epidramas*, Buenos Aires: Editorial Pánico el Pánico, Colección Teatral Altas Llantas.

González, Soledad (2017). "Volver al texto -como gesto que habita y se gesta en el cuerpo- poético", inédito.

González, Soledad (2018). *Los hijos de… (un drama social)*, Buenos Aires: Altas Llantas.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Müller, Heiner (1996). *Germania muerte en Berlín*, Hondarribia: Argitaletxe HIRU.

Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires: Biblos.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual,* Madrid: Opera prima.

Rancière, Jacques (2005). *El inconsciente estético,* Buenos Aires: del estante Editorial.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado,* Buenos Aires: Manantial.

Reguillo, Rossana (2005). "Memorias, performatividad y catástrofes: cuidad interrumpida", Ponencia realizada en el coloquio políticas del recuerdo: dimensiones preformativas de las conmemoraciones, Santiago: Universidad ARCIS.

Sagaseta, Julia (2012). *Teatralidad expandida. El teatro performático.* Buenos Aires: Editorial Nueva Generación y Departamento de Artes Dramáticas (UNA).

Sequeira, Jazmín (2013). "La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos", en *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba: Documenta/Escénicas.

Suárez Jofré, Gaudalupe (2013). "Imagen escénica, construcción de la mirada e intersticios de "lo real": el accionar del actor entre la ejecución y la representación", en Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 23-36.

Taylor, Diana (1997). *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in argentina's ""dirty war"*, Durham, NC: Duku University Press.

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica,* Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica.

Ficha técnico artística:

Los hijos de… (un drama social)
Concepción: Los Hijos De
Dramaturgia: Soledad Gonzalez
Actúan: Emanuel "Tete" Muñoz, Franco Muñoz, Josefina Rodriguez
Músicos: Franco Muñoz
Vestuario: Lilian Mendizabal
Escenografía: Lilian Mendizabal
Diseño de luces: Emanuel Tete Muñoz
Diseño De Sonido: Franco Muñoz
Instalación visual: Ivan Savorgnan
Fotografía: Eugenia Muñoz, Iván Sarvognan
Comunicación: Josefina Rodriguez
Diseño gráfico: Ivan Savorgnan
Producción: Los Hijos De
Dirección: Soledad Gonzalez

El análisis de los textos dramáticos atravesado por el desacuerdo o la disidencia. Una perspectiva puesta en el intersticio

Pilar de León
UdelaR- Montevideo/ GETEA- UBA
piludeleon@gmail.com

El análisis de los textos literarios y específicamente de los textos dramáticos ha sido un sendero transitado por varias generaciones desde la construcción de la contextualidad socio- histórica a la producción de textos de crítica semiológica y de análisis lingüísticos, basados en la semántica, la referencialidad polisémica del signo y la hermenéutica que de ellas se desprende.

Dicho análisis conlleva una perspectiva, una mirada que en determinados momentos pudo haber sido entendida como objetiva, alejada de las connotaciones, cientificista, portadora de un saber que pretendía ser un análisis agudo respecto al lenguaje y de algún modo, limpio de ideologías, meramente referencial aunque podía ser plurívoco. Y cuando digo "meramente referencial" doy cuenta de ese aporte que da binariamente el signo de significado – significante, que aunque tuviese un uso diferente por su construcción metafórica no dejaba de espejar una mirada estéril o distanciada del lenguaje como tal y por lo tanto de aquello que configura la posibilidad de analizar un texto y de dar cuenta de la libre elección de quien fuese autor/ a de dichos textos. El lenguaje era visto como escritura, con recursos, figuras y procedimientos, analizando los niveles y las implicancias sociales de esos niveles

Desde hace varias décadas vengo pensando una nueva forma de abordar los textos proponiendo una perspectiva que me configura como mujer latinoamericana consciente de los huecos invisibilizados y del poder del lenguaje como agenciador y constructor de modelos. Y cuando hablo del lenguaje me refiero a esa estructura aprendida que vamos des- aprendiendo a medida que somos conscientes, que nos configura y nos coloca en un plano de pensamiento que fluye y cambia de acuerdo a cómo lo vayamos conformando en nuestra mente, en nuestra vida social y en nuestra consciente implicancia en el universo de la palabra.

Mi atención está puesta en los textos dramáticos porque en ellos los personajes dialogan y los/as dramaturgos/as supuestamente entran en un terreno ficcional. ¿Por qué digo "supuestamente"? Porque si bien toda escritura literaria es ficción, la elección de qué decir y cómo decir de dichos personajes entra en un terreno movedizo respecto a la oposición binaria realidad / ficcionalidad. Y el lenguaje "se apodera" de quienes escriben para que los personajes digan. Y en ese lugar me paro para analizar, reconfigurando una mirada teórica otra.

En mi tesis de maestría en Ciencias Humanas (Opción Teoría e Historia del Teatro) decía que el fin era confirmar la hipótesis de que el lenguaje construye sujetos de género y analizar el modo inconsciente en que se manejan determinadas imágenes porque la verbalización dramática evita construir silencios y en definitiva "des- arma", es decir, presenta aquel arquetipo que será necesario atravesar en forma consciente, desandando códigos binarios. Lo que propongo es la lectura de textos dramáticos en clave de arquetipo.

Cito a Manuel Asensi Pérez:

> El concepto de "crítica literaria" que propongo en este ensayo tiene que ver con la crítica como desacuerdo y disidencia, con esa virtud que consiste, según Foucault (2006, 8), en "el arte de no ser gobernado o incluso el arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio". Tal concepto surge, en efecto, de una desconfianza, recusación, limitación y deseo de transformación en relación con una determinada manera de gobierno, y se ubica en la línea de las nociones de "crítica" postuladas por Adorno (1962, 23), Williams (2000, 85-87) Foucault o Butler (2006) (2007, 134).

No se trata más que de una práctica definida que tenga en cuenta otros aspectos que la crítica más tradicional. Se trata de una manera de percibir el mundo que desautoriza de algún modo las prácticas establecidas para generar nuevas, aunque puedan convivir con ellas. De hecho , en mi última publicación *Metáfora y género* escribo en un apéndice el modo tradicional de analizar los textos dramáticos que pretendo comparar porque lo que me interesa que esté en el cuerpo del texto es una perspectiva de género que por un lado sabotea a Karl Jung en boca de Cristina Escofet, una dramaturga y filósofa feminista argentina, dando carácter no- innato sino constructivo a los arquetipos y por el otro me permite hurgar desde esa perspectiva las metáforas arquetípicas que aparecen de un modo probablemente inconsciente para las autoras pero que forman parte de los diálogos de los personajes como un formato aprendido. En el análisis de esas metáforas provoco un potente poder desenmascarador a la vez que polémico a "la palabra en acto", es decir, lo que decimos que nos construye sin que sepamos que lo hace.

Cuando Lotman en *Estructura del texto artístico* intenta definir el arte como un "sistema modelizante secundario" (1978, 20) hacía referencia a la información de los individuos, la que provenía de aquello que de algún modo informaba ideológicamente, pero en la última década del siglo XX Asensi dice:

> [U]so "modelización" no como un modo de transmitir una información, sino como mecanismo performativo que crea efectos de sujeto (insisto: cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades, en fin). Lo que se modela no existía previamente, sino que es el producto de la modelización misma (2007: 136).

Lo que resulta sumamente interesante es que los signos literarios tienen un referente imaginario, por lo tanto cuando hacemos el análisis semiótico de un texto tendremos que trasladar ese análisis a una posibilidad analógica de la realidad. Esa realidad se presenta con acciones que organizan el pensamiento y determinadas visiones del mundo. Los "perceptos – ideologías" según Asensi Pérez "constituyen toda una estética trascendental en relación al modo como el sujeto piensa, ve y entiende el mundo que le rodea" (140).

Estudiar la dramaturgia de uruguayas pertenecientes a distintas generaciones, comparar sus poéticas y el uso arquetípico de algunas metáforas reconfigura un modus operandi en el trabajo analítico y dispone a visualizar algunos aspectos que describiré

En su libro *Caperucita al desnudo* Orenstein afirma que la versión de los hermanos Grimm de "Caperucita Roja" en la cual un cazador salva a la abuela y a Caperucita del lobo es un testimonio de la protección social que desarrollan los hombres en ese momento, primero padre y luego esposo, y plantea que la versión de Charles Perrault, anterior a esta época y escrita para la corte francesa, puede no presentar al cazador-salvador. La versión de los Grimm fue contrastada con otras versiones investigadas por folcloristas del siglo XX. En lo que respecta a lo que queremos mantener como hipótesis, que es la incidencia que tiene el lenguaje metafórico de las obras teatrales inspiradas en los cuentos de hadas o mitos en la construcción del género, importa señalar lo que han venido comprobando estos estudiosos: que lo que se relata o lo que aparece, siempre está vinculado con lo que el contexto histórico entiende en ese momento que tiene validez.

Es situación común que los cuentos de hadas en general reportan a una etapa de separación, otra de gestación y luego un retorno, pero también es asunto a considerar que muchos terminan con el matrimonio, con una actitud pasiva de parte de la mujeres que esperan dormidas: "La Bella Durmiente" o que las salven: "Caperucita Roja" de los hermanos Grimm o muertas ("Blancanieves"). La liberación se da a partir de un salvador regio que ocupa un lugar heroico.

Orenstein toma en consideración el mito del héroe que debe enfrentar un viaje pleno de dificultades para llegar a la corona como símbolo del poder. Será la corona o la muerte, porque ascender a la corona implica enfrentar a su padre. "El lado oscuro es un símbolo no sólo del daño físico sino de demonios interiores, de nuestras propias dudas y debilidades. La lección fundamental que el héroe obtiene de su viaje es la confianza en sí mismo". (Orenstein, 2003: 77)

Los cuentos de hadas tienen semejanza con los mitos, sin embargo, sabemos que no lo son. Básicamente la diferencia radica en que, mientras estos son sagrados y tienen un valor más universal, más milagroso, aquellos tienen más que ver con lo local, lo secular, la vida hogareña, lo microcósmico. Cuando "Caperucita Roja" en la versión francesa se libera por sí misma está marcando una metáfora propia de la época de independencia conquistada. Así los estudios de las evoluciones de dichos cuentos, que no siempre tienen hadas, tendrán amparo en los cambios sociales y culturales. Y a esa tarea se avocan los folcloristas y antropólogos, intentando comparar aspectos inmutables y variantes que darán la pauta de los principios que se pretenden construir en un momento dado.

Dice Orenstein: "Mucho más importante que la manera en que definimos los cuentos de hadas es cómo los cuentos de hadas nos definen a *nosotros.* Bajo su barniz de cosa infantil, o acaso gracias a él, los cuentos de hadas forman parte de nuestros relatos de socialización más poderosos y contienen reglas intemporales para entender quiénes somos y cómo debemos comportarnos" (2003: 17). Así, o bien nos conducen hacia un camino de felicidad eterna "Y vivieron felices por siempre"… o nos sumergen en el mundo de las normas que si no se acatan se recibe castigo, como sucede con los héroes o heroínas que no obedecen los designios. "Los cuentos de hadas están muy lejos del lector contemporáneo pero para un campesino del siglo XVI tales relatos tenían lugar del otro lado de la puerta" (2003: 195). Sin embargo, los filmes de Walt Disney siguen preparando a la dama para la realización de tareas domésticas: "aves y ratones ayudan a la heroína y cosen un vestido para el baile mientras ella termina de limpiar la vivienda y de vestir a sus hermanastras, quehaceres que presagian su feliz vida como ama de casa del Príncipe Encantado" (2003: 117) Tiempos de guerra que, en el siglo XX, prepararon la vuelta al hogar de la mujer y es aquí que se realizan "bodas de cuento de hadas" para luego preparar, en la década del sesenta, a la heroína soltera representada por Caperucita Roja y toda su evolución como "Sex- Symbol".

Las psicoanalistas junguianas plantean que estos relatos representan fenómenos psicológicos arquetípicos que, simbólicamente, reafirman la noción de identidad consiguiendo que las fuerzas inconscientes personales adquieran valor. "Para desarrollar al máximo sus cualidades de alivio, sus significados simbólicos y, por encima de todo, sus significados interpersonales, es preferible contar un cuento antes que leerlo" (Bettelheim, 2001: 160)

Las metáforas que revelan la orfandad y el ritual patriarcal han sido las que me ocuparon fundamentalmente, porque he tenido que hacer un recorte respecto a la construcción del sujeto nómade de la posmodernidad, ese "púeraeternus" que busca construir su identidad formando parte de la tribu. Una tribu con sueños y símbolos colectivos que buscará perdurar frente a las transiciones humanas: el nacimiento y la conciencia trágica de la muerte.

Orenstein dedica en su libro algunas páginas al análisis de Pínkola Estés, que como feminista coloca el rugir del lobo en un lugar valorizado y que representa a la mujer en su psique salvaje como una "loba". En realidad, la transición es propia del movimiento feminista que representa a las mujeres como personajes valientes, rebeldes y cuestionadores. Y considera la piel del lobo como un fenómeno de transmutación, de dominio, de posibilidad de cambio. "En sus relatos la piel de la

bestia con frecuencia se convierte en el elemento que le permite escapar a un matrimonio indeseado o en el medio para conseguir el verdadero amor" (Orenstein, 2003: 163).

Por último, Orenstein dice que actualmente el guardarropa del lobo es tan importante en los cuentos actualizados de Caperucita Roja como antes se ocupaban de sus atuendos. "El relato se ha convertido en pasto de la escena *drag*y de la literatura andrógina […] el lobo travesti es capaz de entretener y producir verdadero impacto porque se opone de manera radical a las principales connotaciones que tradicionalmente se han atribuido a este villano" (2003: 179-180)

La autora cierra su libro con una afirmación que pondera la intuición como fuente de conocimiento y se acerca, entonces a las teóricas que sostienen mi hipótesis de trabajo: "Todos guardamos en nuestro interior una concepción intuitiva de qué significa ser el lobo, la abuela, el leñador y Caperucita" (Orenstein 2003: 226)

Entonces, crear esas relaciones en cuanto a lo vincular y transformar ese carácter atribuible a seres ficcionales al universo social es poner al subalterno por un instante en el centro de los estudios

> Adoptar el punto de vista del subalterno es una idea y un acto complejo por cuanto no entiendo la subalternidad como una posición fija y esencial. Donde no hay garantía trascendental no puede haber ninguna clase de esencialismo. De hecho, se obtiene un mayor rédito político si comprendemos el/la "subalterno/ a" como una pluralidad móvil, como un efecto de discurso de las relaciones antagonísticas (Asensi, 2007: 149).

El arquetipo está presente en el lenguaje, no en la migración o enseñanza de los significados elaborada conscientemente sino en el surgimiento espontáneo del "pensar inconsciente" (Jung, 2008: 88) "El primero que en el campo de la psicología de los pueblos señaló la existencia de ciertas 'ideas primordiales' universalmente difundidas fue Adolf Bastian. Posteriormente, dos investigadores de la escuela de Durkheim, Hubert y Mauss, hablaron de verdaderas 'categorías' de la fantasía" (Jung, 2008: 88)

Para Octave Manonni los vínculos entre las fantasías y las imágenes utilizadas de algún modo permiten que lo que se nombra aparezca como un símbolo que reproduce los procesos fantásticos personales y colectivos. Hay en el juego de la fantasía una búsqueda de dominio sobre la realidad. Pero a su vez, lo nominado suele venir de viejos mandatos tradicionales. (1973: 81-85) [1]

1 "El *leitmotiv* o tema central de un cuento representa un arquetípico trance de la psique. Como representaciones simbólica s que son, a veces dejan una huella de su paso por las biografías, los sueños y las ideas de los mortales. Se

Fue mi tarea en mi investigación previa conciliar el cuento de hadas tradicional[2] y las múltiples voces de las imágenes arquetípicas con poéticas posmodernas.

Lo que me interesa y ha sido objeto de mi pesquisa es el tratamiento del género sea cual sea la temática que se desarrolle, volviendo siempre al concepto de la "palabra en acto", que es la que responsabiliza el cambio o el armado del modelo de comportamiento.

El hueco invisible que surge de esta mirada arquetípica y la perspectiva puesta en el intersticio agencia una nueva modalidad que me hace preguntarme en las múltiples posibilidades que nos da la crítica literaria y en lo huecos que continuarán surgiendo en las nuevas generaciones de investigadores que reconfigurarán nuevos modelos de crítica o de análisis de los textos dramáticos.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1962).*Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad.* Trad.
Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel.

Asensi Pérez, M. (2007). "Crítica,sabotaje y subalternidad" en *Lectora,* nº 13.133-153.

Bettelheim, B. (2001).*Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Trad. Silvia Furió.Barcelona: Ed Crítica., Biblioteca de Bolsillo.

Butler, J. "¿Qué es la crítica? Ensayo sobre la virtud de Foucault" en *Transversal.* Multilingual, Webjournal, http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es

Escofet, C.(2000).*Arquetipos. Modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder.* Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

_____ (2006)"¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)" en *Sobre la ilustración.* Madrid: Tecnos.

Jung, K. (2008) .*Arquetipos e inconsciente colectivo.* Buenos Aires: Paidós.

Lotman, Y.(1978)*Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo.

Mannoni, O. (1973).*La otra escena: claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Orenstein, C.(2003)*Caperucita al desnudo.* Trad. Castellana: Luis Noriega.
Barcelona: Ed. Crítica (Ares y Mares).

Pínkola Estés, C. (2001). *Mujeres que corren con los lobos* .Madrid: Punto de Lectura.

podría decir que los arquetipos, cuya morada nadie conoce, constituyen toda una serie de instrucciones psíquicas que atraviesan el tiempo y el espacio y ofrecen su sabiduría a cada nueva generación (Pínkola Estés, 2001: 531)

2"En 1961, la poeta AnneSexton […] consideraba que los cuentos de hadas de los hermanos Grimm tenían mucho que decir sobre la vida real si se los miraba con una mente retorcida. Descubrió que los relatos estaban llenos de oscuros secretos acerca de los hombres y las mujeres, la identidad sexual y la locura (dos de sus temas favoritos). En las princesas encerradas en torres y mazmorras, Sexton no vio ninguna fantasía romántica sino metáforas del hogar como prisión del ama de casa urbana y de las hijas víctimas de abusos[…]Los dieciséis relatos de los hermanos Grimm 'transformados' por Sexton , aprovechan los signos y símbolos de la cultura popular y comparan las metáforas y promesas de los cuentos de hadas (en especial sus fantasías ideales sobre hombres y mujeres) con las decepciones y ambigüedades de la vida real"(Orenstein, 2003: 129-130)

Williams, R. (2000)*Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Políticas del archivo en *Cuatreros* de Albertina Carri

Victoria Dursi
UNA-FFyL (UBA)-FUC

...la interpretación del archivo no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella, es decir, abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de pleno derecho.

(Derrida, 1997, p. 75).

Desde la aparición del cinematógrafo la producción de imágenes en movimiento ha ido incrementándose año tras año a un ritmo cada vez más acelerado. En esta historia, que lleva algo más de un siglo, los modos de producción audiovisual se transformaron con el surgimiento de nuevas tecnologías que modificaron a su vez los modos de percepción de esas imágenes y del mundo. Una prueba de esto es la diversidad de soportes y formatos, desde los fotoquímicos, ya sea nitrato, acetato o poliéster, en sus diversos formatos de 35, 28, 16, 8 o super 8mm, entre otros, pasando por los medios magnéticos y electrónicos hasta llegar a los ópticos.

Con la llegada de las tecnologías digitales no sólo creció exponencialmente la producción de imágenes como nunca antes en la historia, sino también la disponibilidad de éstas y las posibilidades de su manipulación. La sobreabundancia de imágenes de las cuales disponer es quizás el motivo por el cual en los últimos años se presentan cada vez más producciones audiovisuales que incorporan material de archivo. Pero si las imágenes fueron mutando también lo hicieron las técnicas de su archivación. ¿A qué nos referimos hoy cuando hablamos de la materialidad de una imagen, si la mayoría de las imágenes que vemos pertenecen a una virtualidad tal que disloca la lógica archivística tradicional? En este sentido, aquello que sea un archivo también es algo que se transforma a medida que los cambios tecnológicos se suceden. “El archivo audiovisual existe dentro de un amplio abanico de tipos institucionales y evoluciona constantemente a medida que se multiplican las posibilidades de distribución, como el cable, el satélite e Internet. Cada vez son más las productoras y las cadenas de radiodifusión que, comprendiendo el valor comercial de proteger su activo empresarial, han creado sus propios archivos” (Edmondson, 1998, p. 32). ¿Pero qué

hacemos con aquello que guardamos y conservamos? Como dice Ray Edmondson "la *conservación* y el *acceso* son dos caras de la misma moneda" (Edmondson, 1998, p. 22). En este sentido es importante recordar la advertencia de Derrida: "Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación." (Derrida, 1997, p. 12).

Hoy más que nunca adquiere relevancia la premisa de Alfonso del Amo "preservar es conservar los materiales en condiciones de uso", definición que marca el carácter integral y continuo del proceso. Sin embargo, debido a la casi nula conciencia sobre la preservación del patrimonio audiovisual, el trabajo de búsqueda de estos materiales por parte de investigadores, productores y realizadores resulta una experiencia ardua, plagada de dificultades y frustraciones. A esto se suma la falta de políticas culturales desde organismos públicos y el escaso presupuesto con el que cuentan los archivos, la dificultad para contar con profesionales capacitados así como del equipamiento necesario para la correcta conservación del material y su posterior acceso. La forma en que se conservan los archivos tiene consecuencias en el modo en que son usados para contar el pasado y el porvenir. Que esas imágenes estén a disposición debería ser parte fundamental de una política integral en relación a los archivos.

Deconstruir el archivo

En el año 2016 Albertina Carri, presenta la película *Cuatreros* en la que retoma el trabajo realizado por ella misma en *Investigación del Cuatrerismo*[1], instalación audiovisual multicanal realizada a partir del libro *Isidro Velázquez. Formas pre revolucionarias de la violencia* publicado por su padre, el sociólogo Roberto Carri, en el año 1968. El presente trabajo se centra en el análisis de la película, sin abarcar un estudio sobre la instalación[2]. Albertina Carri, es hija de Roberto Carri y Ana María Caruso desaparecidos en 1977 durante la última dictadura eclesiástico cívico militar. En esa doble

1 La muestra titulada "Operación fracaso" y "El sonido recobrado" se exhibió en la Sala PAyS del Parque de la Memoria en el año 2015. Una parte de la muestra: "Operación fracaso" fue construida a partir de la figura de su padre, el sociólogo Roberto Carri y constó de tres instalaciones: *Investigación del Cuatrerismo*, *Cine Puro* y *Allegro*, en tanto "El sonido recobrado", integrada por las obras *Punto Impropio* y *A Piacere*, estableció un diálogo con la figura de su madre, Ana María Caruso.

2 El análisis de la instalación implicaría desarrollar temas específicos de ese campo como las nociones de cine expandido, instalación audiovisual y su relación con el espacio museístico y el arte contemporáneo, así como la reconfiguración que proponen estos dispositivos del rol tradicional del espectador cinematográfico, todos temas que no son objeto del presente estudio.

condición, de cineasta e hija de desaparecidos, crea una obra autorreferencial que se propone como un ejercicio de memoria entretejiendo historia individual e historia colectiva. Esta película puede pensarse en relación a *Los rubios*, segundo largometraje de la directora estrenado en el año 2003, donde indaga en su historia familiar al tiempo que cuestiona el estatuto de la imagen cinematográfica y sus posibilidades de representación. Algo de esa búsqueda que guía la poética de *Los rubios* encuentra continuidad en la película *Cuatreros*. Pero si *Los rubios* presenta un discurso creado a partir de una imagen híbrida en la cual el registro documental se mezcla con ciertos elementos del cine de ficción y algunas tentativas experimentales sin recurrir en ningún momento a material de archivo, apenas algunas fotografías de Albertina y sus hermanas de niñas, *Cuatreros* está compuesta casi en su totalidad por este tipo de imágenes, y en este sentido, presenta un caso interesante para pensar los usos del archivo audiovisual en el cine y su relación con la memoria y la historia. Memoria e historia son esferas distintas que se entrecruzan constantemente. Según Enzo Traverso ambas nacen de una misma preocupación y comparten un mismo objeto: la elaboración del pasado. Pero mientras la memoria es eminentemente subjetiva, en tanto está en relación con cierta experiencia vivida, es un fenómeno de características afectivas y emotivas y jamás está fijada; la historia es una puesta en relato, una escritura del pasado, según las modalidades y las reglas de un oficio basado en un discurso de orden explicativo y argumentativo.

La voz over de Albertina Carri narrando en primera persona está presente a lo largo de toda la película, desde el inicio hasta el final. Con una fuerte marca autorreferencial construye un relato de carácter subjetivo que reflexiona sobre la posibilidad de hacer una película sobre Isidro Velázquez. Una búsqueda que se presenta plagada de obstáculos: un intento previo y fallido del director de cine Mariano Llinás, el encuentro de Albertina con el guión de la película desaparecida de Pablo Szir "Los Velázquez", el descubrimiento de su maternidad, luego los conflictos maritales y el hecho de vivir con una ausencia que persiste. En ese devenir que es la película, ese proyecto va a ir transformándose al punto de que el caso de Isidro termina siendo casi una excusa para reflexionar sobre el cine, sus posibilidades de representación y su relación con la memoria. En términos de Arlindo Machado podemos pensar esta película como un filme-ensayo, en tanto forma de pensamiento audiovisual. Algunas de las características del ensayo son "la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas)" (Machado, 2010), atributos que son observables en *Cuatreros* cuyo

discurso se basa en un proceso de búsqueda e indagación conceptual que no sólo concierne a la palabra sino también y fundamentalmente al montaje de imágenes de archivo.

La película construye una sintaxis audiovisual a partir del montaje de una gran variedad de archivos audiovisuales provenientes de fuentes diversas. Fragmentos en blanco y negro y color, en su mayoría fílmico en 16mm y super 8mm, de noticiarios cinematográficos, televisivos, películas de ficción, documentales, dibujos animados, publicidades y películas familiares. Una multiplicidad de imágenes yuxtapuestas que son articuladas poéticamente en una relación fluctuante con la narración de la voz over. Lo innovador de la estrategia discursiva del film se evidencia luego de la presentación del título cuando irrumpen las cinco pantallas. Por momentos una imagen ocupa toda la pantalla, en otros momentos son cinco o tres que se presentan de manera simultánea. Este modo de presentación de las imágenes va a ir alternándose a lo largo de la película. La coexistencia de varias imágenes en un mismo plano da al espectador cierta libertad de elegir qué mirar y presenta una horizontalidad que rompe con la verticalidad propia del montaje tradicional. Con la banda sonora sucede algo similar, si bien la mayor parte del tiempo el primer plano sonoro lo ocupa la voz over en otros momentos se mezclan los sonidos propios de las imágenes y en determinadas ocasiones el audio del archivo pasa a ocupar el primer plano. De este modo confluyen en la película una gran cantidad de voces y discursos que dialogan con esa voz principal, que narra en primera persona y cuya preeminencia se mantiene lo largo de toda la obra.

En una entrevista, Leandro Listorti, encargado de la investigación y recopilación de las imágenes de archivo, cuenta que tuvieron que recurrir a diferentes colecciones para conseguir el material para la película. Una parte del material salió de los archivos existentes en instituciones públicas en su mayoría del Museo del Cine, pero también del Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional. Otra parte del material son archivos familiares y de coleccionistas privados como Fernando Martín Peña, a quien se nombra en la película en varias oportunidades. En este sentido, por el gran trabajo de montaje que realiza la película a partir de material de archivo se la puede pensar dentro de la categoría llamada cine de *found footage*, concepto utilizado para referirse a las producciones audiovisuales realizadas a partir de metraje encontrado. Sin embargo, en este caso, tomando en consideración la teoría desarrollada por Eugeni Bonet preferimos hablar de película de *desmontaje*. Si habitualmente en la historia del cine se ha llamado película de montaje o compilation film a aquella "basada sustancialmente, si no enteramente en un material preexistente, de archivo u otra procedencia, reutilizado para generar un nuevo discurso" (Bonet, 1993), el término *desmontaje* nos acerca a la noción de deconstrucción, un concepto quizás más adecuado para reflexionar sobre la estrategia discursiva puesta en forma por esta película.

La búsqueda con la que inicia *Cuatreros*, el proyecto de la directora de hacer una película a partir del libro de su padre va transformándose a medida que avanza el relato. Otras búsquedas van modificando ese propósito inicial, la de la película desaparecida de Pablo Szir, él también desaparecido, la que lleva adelante Fernando Martín Peña para recuperar imágenes del cine nacional, y la búsqueda incansable de Albertina en relación a su propia historia familiar. Así, se montan imágenes del Chaco, de trabajadores en el campo, con imágenes que hacen referencia al dispositivo cinematográfico, imágenes de proyectores, cámaras y hombres manipulando rollos de películas. En varias oportunidades aparecen imágenes de revueltas populares, y las infaltables imágenes de represión policial y militar propias de una historia cargada de violencia. Sin embargo hay también imágenes publicitarias, de madres e hijos, de niños jugando. Imágenes figurativas que dan una idea del contexto de las décadas del sesenta y setenta se combinan con otras de orden más abstracto. Se utilizan fragmentos de una película de ficción para poner cuerpo a algunos personajes de la historia, a la misma Albertina y a Lita Stantic, productora de la película de Szir y madre de uno de sus hijos. En ciertas ocasiones las imágenes ilustran lo que la voz dice y en otras funcionan de manera autónoma, mostrando algo al espectador que no entra en relación directa con lo que narra la voz. En este sentido, para entender la estrategia discursiva de la película nos sirve pensarla en

relación a los modos tradicionales de utilización del archivo en películas que se proponen abordar acontecimientos del pasado. Este tipo de imágenes son un recurso extensamente utilizado sobre todo en el cine documental que lo incorpora a efectos de otorgar objetividad al discurso. Como señalan Kriger y Piedras en relación a los documentales argentinos realizados sobre la dictadura militar, los materiales audiovisuales "suelen ser utilizados con funciones probatorias, indiciales, ilustrativas o evocativas, con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica" (Kriger y Piedras, 2012, p. 95). Asimismo afirman que "si bien se observa una expansión gradual del repertorio de imágenes y sonidos de archivo en las películas no ficcionales de las últimas décadas, las funciones discursivas que los realizadores privilegian se han mantenido relativamente estables" (Kriger y Piedras, 2012, p. 94). En relación con esto, el modo de trabajar el archivo en *Cuatreros* resulta innovador. En principio es notable el hecho de que incorpora material desconocido, no identificable para el espectador y se detiene en lo que podríamos llamar ciertos hallazgos archivísticos, fragmentos del pasado, de nuestra historia reciente, que descontextualizados e insertados en medio de otras imágenes adquieren sentidos imprevistos. Se cuestiona al archivo mismo en relación a su pertenencia de origen, desmarcándolo de su contexto original y pensando un nuevo sentido para el mismo. Asimismo, el fluir continuo en la película de una gran cantidad de imágenes con procedencias disímiles cuestionan el estatuto representacional de las mismas. Si el archivo aparece en la historia como documento oficial en tanto su nombre está ligado a la ley y la consignación y es a la vez instituyente y conservador, un nuevo estado del archivo aparece en la posibilidad de leer esos documentos de una nueva manera, cuestionando al concepto en su clausura y poniendo en crisis el modo en el cual estos documentos han sido utilizados históricamente. El campo de los documentos a los cuales recurrir para narrar la historia se expande y se desmonta el sentido unívoco de las imágenes las cuales se abren a una multiplicidad de sentidos posibles. La acumulación de imágenes apunta a la idea de una memoria construida de fragmentos, de restos de un pasado que no está más que en el presente de su indagación. El archivo viene a dar cuenta de una imposibilidad, la del poder representacional de la imagen. "Es necesario que el recurso del archivo no solo sirva para revisar la Historia sino las representaciones de la Historia, teniendo siempre en cuenta que las imágenes no son inocentes y deben ser interpeladas si se las quiere 'liberar' de sus significaciones coaguladas" (Kriger y Piedras, 2012, p. 102).

En la secuencia de créditos de la película, antes de la presentación del título, se oye la voz de Albertina Carri leyendo fragmentos del prólogo del libro de su padre. Dos actos de enunciación que se superponen, el texto escrito por Roberto Carri en 1968 y esas palabras dichas por la hija/directora casi cincuenta años después. Esa voz además de hacer referencia al caso de Velázquez y Gauna reflexiona sobre el procedimiento de la investigación y rechaza los posibles cuestionamientos que pudiesen hacer "investigadores serios". Estas palabras adquieren un nuevo sentido en la voz de Albertina y en el contexto de la película. Pasado y presente coexisten en esa voz. Aún en esa distancia que hay entre las herramientas utilizadas por las ciencias sociales y las que despliega el cine, las dos investigaciones, la emprendida por el padre sociólogo y la que lleva adelante la hija cineasta se encuentran en ese corrimiento que hacen de las formas tradicionales para el abordaje de sus respectivos objetos de investigación. Esta reacción contra el paradigma tradicional es una característica de lo que Peter Burke llama "Nueva Historia". Según este paradigma la historia es objetiva y debe basarse en documentos. La tarea del historiador es descubrir cómo ocurrieron realmente los hechos. ¿Pero es esto lo que buscaba Roberto o lo que busca Albertina? La distancia que toman ambos autores con las formas establecidas de abordaje de la historia queda enunciado explícitamente en otro fragmento del prólogo: "Lo real en este problema, no es siempre lo que Velázquez y Gauna hicieron durante el largo período de sus andanzas en el monte, sino aquello que la inmensa mayoría entendía que significaba Velázquez para ellos… más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos". La memoria, sea individual o colectiva, es una visión del pasado siempre mediada por el presente. Como diría Benjamin "articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Benjamin, 2007, p. 67). Hay una ruptura que permite revisar las fuentes de las que nos servimos para construir los relatos de la Historia, a qué documentos recurrimos para dar cuenta de acontecimientos que ocurrieron en otro tiempo. La incorporación de imágenes provenientes de archivos familiares así como la gran variedad de imágenes de ficción hacen parte de esa heteroglosia esencial para la nueva historia en la cual lo individual se enlaza con lo social. "El fundamento filosófico de la nueva historia es la idea de que la realidad está social o culturalmente constituida" (Burke, 1996, p. 15). En ese vínculo entre la historia familiar y la colectiva, lo personal se vuelve político. Esas imágenes de la vida cotidiana tomadas en un ámbito privado, a puertas cerradas, cobran un interés social por su carácter cultural e histórico. Cada vez más instituciones dedicadas a la guarda y conservación de archivos audiovisuales incorporan estos materiales que pasan a ser de dominio público y a formar parte de la

memoria colectiva de una sociedad. De esta forma, observamos el tema de los archivos como parte fundamental de esta película. Esto se produce no sólo a partir de ese gesto de recuperación y de creación que hace Carri a partir de estos materiales, sino que el tema aparece planteado de manera explícita por el relato oral de la narradora.

Durante la narración sobre el viaje a Cuba y la visita al archivo fílmico del ICAIC se hace referencia a unos documentales de la China de Mao y al encuentro con la película de Enrique Juárez "Ya es tiempo de violencia", para Albertina la mejor película Argentina. Esto la lleva a reflexionar sobre la generación de sus padres y la distancia temporal que la separa de ellos, de su contexto y sus decisiones, así como de los realizadores de esa época y su convicción del cine como arma política, cuando hacer cine era jugarse la vida. También reflexiona sobre el ICAIC, que tiene el archivo fílmico sobre material revolucionario más importante del mundo, sobre estas imágenes como patrimonio de la humanidad y se pregunta a quién corresponde el cuidado de un archivo histórico. En este relato cargado de incertidumbres, cuando la narradora hace una pregunta ésta interpela directamente al espectador.

Una secuencia completa de la película de Juárez se inserta en la de Carri. Aquí la narradora delega el relato en el narrador de la película que está citando. También en varios momentos la narración se detiene para dar lugar al audio propio del archivo. Se nos muestran fragmentos de una película institucional sobre el cuidado de las fronteras y la defensa del país, se oye el audio de una nota televisiva en la puerta de la casa de un supuesto terrorista, un video en el cual se oye una voz femenina que explica los pasos para la fabricación de una bomba casera, y en un programa de televisión un cura que canta da su condena a nacionalistas y comunistas. Estos son algunos de los múltiples fragmentos que se presentan directamente al espectador. Retazos que son parte de la historia de nuestro país, que nos hablan de una época, de una sociedad, y una historia marcada por la injusticia y la violencia.

Un sentimiento de fracaso atraviesa *Cuatreros* y la voz se debate de manera constante entre hacer y no hacer una película sobre Velázquez. La referencia a la escritura de guiones que nunca toman forma, la negociación con los productores, el intento de no caer en representaciones estereotipadas al momento de retratar a un personaje, llevan a la pregunta permanente de cómo representar. Mientras ensaya posibles formas de filmar el momento final de la supuesta película, el asesinato de Velázquez y Gauna, se encuentra con las diferentes versiones sobre el hecho. Algo falta en esa

historia, así como también falta en la historia de sus padres y en la suya misma. Hay un vacío que aparece cuando se va al pasado a preguntar qué pasó, cómo ocurrieron los hechos. Esos huecos de la historia son las imágenes que no están y las imágenes que no alcanzan. Frente a esa ausencia se impone el ejercicio de la memoria y el ensayo de una escritura en texto e imágenes. La obstinación por la memoria que Albertina reconoce y admira en Peña es la de ella misma que se afirma en el presente del relato para encontrar ahí en esa escritura lo que la historia borró. Siguiendo a Derrida podemos decir que hacer una película es poner una marca al abrigo de la borradura. Pero así como las imágenes vienen a guardar algo de eso que el tiempo borra, éstas son también vulnerables a los efectos del tiempo. Es ese *mal de archivo* del cual habla Derrida, la contradicción interna entre una pulsión de archivo que es al mismo tiempo pulsión de conservación y pulsión de muerte. "En aquello mismo que permite y condiciona la archivación nunca encontraremos nada más que lo que expone la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo *a priori* el olvido y lo archivolítico en el corazón del monumento… El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo" (Derrida, 1997, p. 20). Los archivos están expuestos a su descomposición, su desaparición, a su pérdida y a su olvido. El paso del tiempo se inscribe también en su materialidad que se vuelve visible cuando vemos las imágenes. Para la realización de la película, como no todo el material estaba digitalizado se hicieron proyecciones y se grabaron esas proyecciones, en otros casos, cuando el material era más frágil se lo pasó por la moviola y se filmó directamente la moviola. Eso se ve en las diferentes calidades de imagen que se presentan, el soporte fotoquímico se degrada por las malas condiciones de guarda, sin controles de temperatura y humedad, pero sobre todo por el paso del tiempo. El archivo es frágil, se transforma y también muere. En este sentido, la potencialidad del archivo en *Cuatreros* puede pensarse en relación a la idea de archivo como experiencia irreductible del porvenir. Derrida rechaza la idea de un concepto para hablar de *noción* de archivo, en tanto una impresión asociada a una palabra. "Tenemos solamente una impresión, una impresión insistente a través del sentimiento inestable de una figura móvil, de un esquema o de un proceso infinito o indefinido" (Derrida, 1997, p. 37) he ahí el porvenir mismo del concepto, del cual depende el pensamiento del archivo. "Al igual que más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir" (Derrida, 1997, p. 41).

Cuatreros da cuenta de un proceso, la investigación para una película, que deviene en una reflexión sobre la posibilidad/imposibilidad de la memoria. Con este gesto se inscribe en el campo de las producciones audiovisuales a partir de una escritura en imágenes que permite un cruce permanente

entre el cine, la historia individual y la historia colectiva. El trabajo con los archivos fílmicos como una relación entre lo vivo y lo muerto, el presente y el pasado, expresan una búsqueda incansable. Un mal de archivo atraviesa la película de Albertina Carri. Como dice Derrida "Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen" (Derrida, 1997, p. 98). En ese desmontaje que realiza la película a partir de los archivos que incorpora, se deconstruye la noción tradicional de archivo y se lo abre al porvenir.

Como dice Derrida, nada es más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo. Revisar este concepto es imprescindible para todo aquel que trabaje con este tipo de materiales ya sea un gestor en una institución dedicada a su conservación o un realizador que lo manipula para su producir una nueva obra.

Bibliografía

BENJAMIN, W. "Sobre el concepto de la historia", en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.

BONET, E. (comp.) *Desmontaje: Film, video/ Apropiación, reciclaje*, Ed. IVAM – Centre Julio Gonzalez, Valencia. 1993.

BURKE, P. (1996). "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza.

DEL AMO, A. *Notas para el diseño de un archivo cinematográfico*. Filmoteca Española.

DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997.

EDMONDSON, R. "Definiciones y términos", en *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. París: UNESCO, 1998.

KRIGER, C. y PIEDRAS, P. (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino" en Revista Archivos de la filmoteca No 70 Octubre.

MACHADO, A. (2010). El filme-ensayo, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2019-05-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409

RUSSO, E. "La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine" en *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

TRAVERSO, E. (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, Marina; Florencia Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Fuentes

Entrevista a Leandro Listorti y Lautaro Colace. Anuario ADF No. 3. Buenos Aires, Argentina. Diciembre 2017. Disponible en: http://adfcine.org/sys/anuario-adf-no3-2017/

Reflexiones sobre la inserción de obra nueva en contextos de valor patrimonial

Arq. María Eguren[1]
Dra. Lorena M. Sánchez[2]

Resumen

El amparo patrimonial implica el tratamiento de múltiples bienes para el disfrute de las generaciones presentes y futuras. Desde mediados del siglo XX hasta la actualidad se reconoce el período de mayor maduración temática, con avances que han prosperado hasta la compresión de bienes complejos, como acontece con los paisajes urbanos históricos. En este proceso, persiste el desafío relacionado con la inserción de obra nueva en contextos patrimoniales. Las experiencias más recientes dentro de ámbitos internacionales y nacionales han obtenido disímiles resultados, con una mayoría de casos en los que el impacto sobre la imagen urbana ha resultado negativo. En la presente ponencia se propone comenzar a explorar la temática obra nueva-obra antigua en Mar del Plata, una ciudad intermedia que ha mutado cíclicamente, con foco en un barrio histórico donde perviven los valores ambientales contextuales. Mediante un análisis arquitectónico y urbano pasado y presente, se reflexionará sobre los factores de transformación que han operado en un pequeño fragmento costero del barrio seleccionado. Para ello se trabajará desde una indagación de carácter principalmente cualitativo, centrada en fuentes bibliográficas, planimétricas, fotográficas e investigaciones previas.

1. Introducción

El paisaje histórico urbano comprende una interrelación de saberes, en especial los que integran los procesos naturales y los antrópicos. En su formulación resultan claves las articulaciones de las

1 Maestranda de la Maestría en Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (UNMdP), Arquitecta (UNMdP), Becaria Tipo A (UNMdP), e-mail: marueguren@hotmail.com

2 Doctora en Arquitectura (UM), Magíster en Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (UNMdP), Arquitecta (UNMdP), Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y docente-investigadora de la FAUD-UNMdP, e-mail: lorenasanchezarq@yahoo.com.ar

prácticas sociales, culturales y materiales, ya que implican modos de imaginar, apropiar y consumir el espacio físico, junto con las formas de preservarlo, transformarlo e intervenirlo.

Desde el ámbito cultural y en especial desde el siglo XX, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) promovió el desarrollo de la temática. Con antecedentes como la *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972 y el *Memorándum de Viena* de 2005, entre otros, el sucesivo cuerpo doctrinario alcanzó una definición específica en 2011 a través de la *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*. Allí se explicó a este tipo de paisaje como "…la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de "conjunto" o "centro histórico" para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico" (párrafo 8).

En esta Recomendación se consolidó la ya expresada complementariedad integrativa de aspectos naturales y antrópicos, con énfasis en el tratamiento histórico-contemporáneo, hacia la consumación de renovadas acciones proteccionistas. Esta noción, en permanente debate, ha propiciado críticas negativas y positivas; las primeras principalmente centradas en la calidad y la operatividad del avance suscitado en relación con los cuerpos documentales previos (Lalana Soto, 2011; Azkárate y Azpeitía, 2016), las segundas centradas en la promoción de una noción integradora necesaria, su puesta en escena mundial y las exploraciones desde entonces pergeñadas (Bandarín y Van Oers, 2014; Conti, 2016).

En este concepto, la relevancia de los contextos urbanos y los eslabones que los componen, en especial las viviendas, se renuevan como eje de singular interés. En la preservación del legado doméstico contextual persisten varios desafíos, entre ellos, el relacionado con la inserción de obra nueva. Dentro del cuerpo teórico contenido en las cartas patrimoniales, se ha recomendado que las diferentes inclusiones se realicen en el marco de integraciones y completamientos respetuosos de cada entorno, fundamentados en los resultados de indagaciones científicas. En este marco se han operado dos tipos de inserciones básicas; en relación con *estructuras arquitectónicas* al anexar nuevos elementos a los edificios existentes, en general debido a nuevos usos, y en relación con *estructuras urbanas* al completar las partes faltantes del tejido con nueva arquitectura (Vázquez Piombo, 2016).

Las experiencias, disímiles durante la última mitad del siglo XX, en su mayoría han tenido un impacto negativo que ha afectado los diversos paisajes históricos, con alteraciones irreversibles y por ende, con numerosas pérdidas identitarias (Muñoz, 2008; Massey, 2004). En este sentido es posible mencionar la Torre de Sevilla (Arq. César Pelli) o el desarrollo del Edificio Patio das Bandeiras de la brasileña localidad de San Pablo, mientras que dentro del ámbito nacional es posible señalar el tratamiento de la Vieja Estación Terminal marplatense (hoy centro cultural-comercial). En contraposición, también se han ejecutado inserciones que han considerado los entornos de valor como la ampliación del Museo de Arte Reina Sofía de Madrid (Arq. Jean Nouvel) o el tratamiento del Palacio de la Moneda y la Plaza de la Ciudadanía de Santiago de Chile (con un desarrollo conjunto como centro cultural), así como, en el escenario nacional, lo realizado en el Correo Central de Buenos Aires (hoy centro cultural).

Las causas que conllevaron a los diversos gradientes de resultados positivos o negativos son múltiples y se agravan o atenúan dependiendo de las valoraciones realizadas según cada legado, el desarrollo de los marcos locales preservacionistas, el progreso de las especulaciones inmobiliarias y las consideraciones de las poblaciones residentes (Delgadillo, 2011; Gutiérrez, 2003).

En particular, Mar del Plata propone un reto dentro de la reflexión referida, debido a las transformaciones que ha sufrido a lo largo de su historia. Su carácter turístico-estival con predominancia del mercado inmobiliario sobre la cultura, la distancia entre las investigaciones y las prácticas patrimoniales, junto con la escasa voluntad política temática, constituyen algunas pistas para comprender los conflictos existentes en el ámbito proteccionista contextual (Waisman, 1992; Sánchez, 2017).

Por ello, en la presente ponencia se propone comenzar a explorar la inserción de obra nueva en contextos de valor patrimonial dentro de Mar del Plata, con foco en un barrio histórico denominado Loma de Stella Maris. Mediante un análisis arquitectónico y urbano pasado y presente, se reflexionará sobre los factores de transformación que han operado en un fragmento costero del barrio seleccionado. Para ello se trabajará desde una indagación de carácter principalmente cualitativo, centrada en fuentes bibliográficas, planimétricas, fotográficas e investigaciones previas.

2. El contexto residencial pintoresquista marplatense

Fundada en 1874, Mar del Plata es la ciudad cabecera del Partido de General Pueyrredon dentro de la provincia de Buenos Aires. Se distingue por su amplio borde costero sobre el océano Atlántico, condición que, junto su recepción inmigratoria, tempranamente originó su caracterización balnearia y portuaria. Desde sus inicios, el territorio marplatense se erigió en constante dinámica y mutación, con una jerarquía turística singular dentro del ámbito nacional e incluso internacional. Sólo entre 1874 y 1950 es posible identificar cuatro procesos de transformaciones urbanas que signaron diferentes tipos de ciudades; una incipiente ciudad-puerto, una villa balnearia de grupos dirigentes entre 1880 y 1920, una ciudad balnearia de mayor apertura social hacia 1935 y una ciudad que comenzará a albergar un espectro turístico masivo sobre 1950 (Cacopardo, 2003).

Dentro de estos procesos, en especial en el marco de la dicotomía invierno-verano, se erigieron tipologías de viviendas ligadas al pintoresquismo europeo, principalmente destinadas a residencias estivales. Los paisajes marítimos, la topografía de la ciudad y el poder de los grupos sociales más aventajados de principios del siglo XX, entre otros factores, presentaron un ámbito fértil para el impulso de esta corriente arquitectónica definida por el carácter extraurbano, la asimetría, el contraste de volúmenes, los quiebres y la exposición de materiales, iluminada por diversas arquitecturas populares regionales (Cova, 1982; Ballent, 2004).

En las traducciones acontecidas desde lo europeo a lo nacional y lo local, las dos lomas de la ciudad enlazadas al borde costero resultaron atractivas para el desarrollo pintoresquista residencial. Ambas fueron significativas en el desarrollo arquitectónico y urbano, tanto la loma norte (cuya principal denominación se conocerá como loma de Santa Cecilia en honor a la capilla allí localizada, referencia original del trazado de la ciudad de 1874) y la loma sur (con múltiples nombres hasta su designación como loma de Stella Maris, también en honor al templo religioso que corona su cima, bendecido en 1912).

En estas lomas las viviendas pintoresquistas configuraron uno de los principales eslabones del tejido identitario urbano, principalmente en dos escalas: villas (de mayor envergadura) y chalets. Las villas pintoresquistas compusieron el más ilustre paisaje local de las élites políticas y económicas a principios del siglo XX, edificadas por arquitectos e ingenieros mayoritariamente extranjeros. Desde 1920 se forjó una transformación socio-urbana hacia una democratización

balnearia, acompañada por un mayor afianzamiento de la población estable. La construcción de villas, de acuerdo con las nuevas formas de vacacionar y habitar la ciudad, resultó poco apropiada en sintonía con los cambios sucedidos. La ciudad requirió desplegar una renovada escala de viviendas destinada a nuevas clases medias, los chalets, ideados por arquitectos e ingenieros junto con constructores e idóneos locales.

Hacia mediados de siglo, el turismo masivo fomentado por las políticas nacionales, junto con una población estable al servicio del balneario y la ciudad, promovieron la diseminación de un tejido con predominancia de pequeños chalets pintoresquistas. Estas viviendas, traducidas de las villas iniciales, inauguraron una vertiente ecléctica local llamada "estilo Mar del Plata", inspirada en el pintoresquismo europeo y las corrientes californianas norteamericanas. De esta forma y con un especial énfasis en las fachadas, se adaptaron creativamente las volumetrías asimétricas y yuxtapuestas, destacándose los múltiples techos inclinados, las chimeneas reales o ficticias, un jardín al frente y el porche, ejecutadas a través de determinadas materialidades, técnicas y tecnologías (como el particular uso de la piedra local tratada en aparejos "bastón roto", revistiendo partes o la totalidad muraria). La diseminación y apropiación poblacional de este estilo en una nueva escala de vivienda, más pequeña y entre medianeras, posibilitó el completamiento de gran parte del tejido de la grilla urbana, componiendo un paisaje costero-mediterráneo con rasgos singulares (Cova, 1982; Ballent, 2004; Sánchez, 2008).

Desde mediados de siglo en adelante, la construcción de residencias pintoresquistas fue perdiendo adeptos debido a una nueva concepción de la modernidad junto con la proliferación de la construcción en altura. Recién desde las perspectivas patrimoniales de fines del siglo XX, este tipo de viviendas fue recuperando su protagonismo. En este proceso, el tejido pintoresquista sobreviviente, en sus diversas escalas, todavía caracteriza el paisaje urbano local y subsiste agrupado por sectores, como en las lomas enunciadas, o bien, disgregado en el tejido.

3. El barrio de la Loma Sur

La loma sur tuvo diversas designaciones de acuerdo con características físicas, arquitectónicas y simbólicas. Este territorio rocoso fue desde un principio objeto de deseo y escenario de poder, ya que allí se desarrollaron particularmente las residencias pintoresquistas solicitadas por la élite

veraneante de principios del siglo XX. Las villas erigidas incluso propiciaron la entonces mención de la zona como "loma de las villas de los veraneantes". Desde la primera década del mencionado siglo, sellará su denominación la construcción de la Capilla y el Colegio "Stella Maris", Virgen protectora de los marinos. Así, este fragmento será conocido hasta la actualidad como "Loma de Stella Maris".

El anhelo residencial de los sectores poblacionales económicamente privilegiados, encontraron en esta loma y en el pintoresquismo una forma de expresión extraurbana ideal. La preferencia por la cima, a su vez, colaboró con las representaciones de superioridad compartidas por estos grupos (Macchi y Méndez, 2008). Desde sus inicios, el sector Stella Maris se consolidó como un fragmento destacado por sus viviendas, en especial sobre su borde costero. A medida que el barrio se configuraba entre esta loma y la siguiente saliente denominada Cabo Corrientes, junto con los cambios socioeconómicos acontecidos en la ciudad y el país, los sectores mediterráneos aledaños se poblaron con nuevas escalas residenciales en estrecha asociación con las aperturas sociomateriales y turísticas en proceso. Mientras que gran parte de las villas pervivían, renovados eclecticismos pintoresquistas surgían en el tejido, entre los que se destacaron distintas escalas de chalets.

En este devenir, la obra del Ingeniero Alula Baldassarini entre 1910 y 1940 fue clave. Sus interpretaciones y el desarrollo de una arquitectura con rasgos propios, despojada de la grandilocuencia de las notables obras pintoresquistas de los académicos franceses y más próxima en su escala a los "villinos" de los balnearios y ciertas periferias urbanas de Italia, convirtió a sus obras en referentes locales, en especial, de múltiples chalets "estilo Mar del Plata". Las residencias construidas por este ingeniero, oficiaron como eslabones de valorización paisajística desde su vocación integrativa y considerativa de los contextos, con disímiles escalas en respuesta a las necesidades originariamente de las élites y posteriormente de las nuevas burguesías del momento (Fiorentino, 2009; París Benito y Novacovsky, 2009).

Las obras pintoresquistas de este autor y de muchos otros constructores y arquitectos dentro de la Loma de Stella Maris, compusieron un paisaje residencial singular que aún pervive. Estas cualidades posicionan al barrio como un centro de tensión entre su calidad ambiental-patrimonial y el interés inmobiliario asociado. En esta tirantez, la labor proteccionista del estado municipal ha

sido deficiente y en relación, desde fines del siglo XX se ha desencadenado una gran pérdida de la impronta arquitectónica en general y en el sector costero en particular.

Las ordenanzas municipales preservacionistas, germinadas desde 1980, se rigen por el actual Código de Preservación Patrimonial (CPP). Este código, desarticulado del Código de Ordenamiento Territorial (COT) que rige el uso y la ocupación del suelo, entre otras cuestiones, no contempla áreas de valor. En este marco, la inserción de obra nueva en legados contextuales depende de la situación patrimonial de cada bien individual (no declarado/ declarado, con algunos avances en la consideración de sus entornos homogéneos o heterogéneos). Asimismo, las decisiones relativas a las afectaciones y desafectaciones patrimoniales, dependen principalmente de la voluntad de los propietarios de cada legado. Este tipo de amparo, así, resulta ineficaz para proteger los valores paisajísticos conformados (Roma, 2006; Novacovsky, 2009; Sánchez, 2018).

Como factor agravante interrelacionado, desde las últimas décadas del siglo XX las oscilaciones económicas impulsaron especulaciones inmobiliarias que desencadenaron un fuerte proceso de desafectaciones patrimoniales para habilitar demoliciones o transformaciones de bienes principalmente residenciales, posibilitando el desarrollo de otras edificaciones y/o funcionalidades. Así, a pesar de que en Loma de Stella Maris el COT favorece las funciones residenciales dentro del sector mediterráneo (R7/ sector residencial de densidad baja) y propone otras condiciones de implantación y uso en el perímetro costero (R3/ sector residencial de densidad media), en la práctica se verifican múltiples incumplimientos de estas premisas (Canestraro, Guardia y Layús, 2014).

4. Dos casos paradigmáticos de la Loma de Stella Maris

La tensión antes descripta entre la conservación paisajística patrimonial y la especulación inmobiliaria, en un marco de debilidades proteccionistas estatales, es particularmente visible en el fragmento costero donde surgieron las primeras villas y chalets pintoresquistas de la loma Sur, destacándose lo acontecido en las manzanas comprendidas entre la Av. Colón, el Boulevard Marítimo y la calle Viamonte. En este fragmento aún conviven algunos de los legados arquitectónicos más relevantes de la ciudad, los que conforman un conjunto de interés patrimonial por su armónica integración formal, tipológica, material y de escala edilicia junto con la singularidad de ser obras del Ingeniero Baldassarini (Ver **Imagen 1**).

De las trece viviendas construidas por este autor en las seis manzanas analizadas, seis fueron demolidas (villa El Torréon, villa Malaver, villa Rafaela, chalet Bosch, chalet La Franca y villa Presidente Quintana), tres se encuentran conservadas (residencia Saint Michel, chalet Las Margaritas y chalet La Cenicienta) y cuatro se encuentran afectadas por la inserción de obra nueva en lotes propios o lotes contiguos (villa Susuky, chalet Roesli, chalet Lita Mami y chalet Roque Suárez -Tío Curzio-).

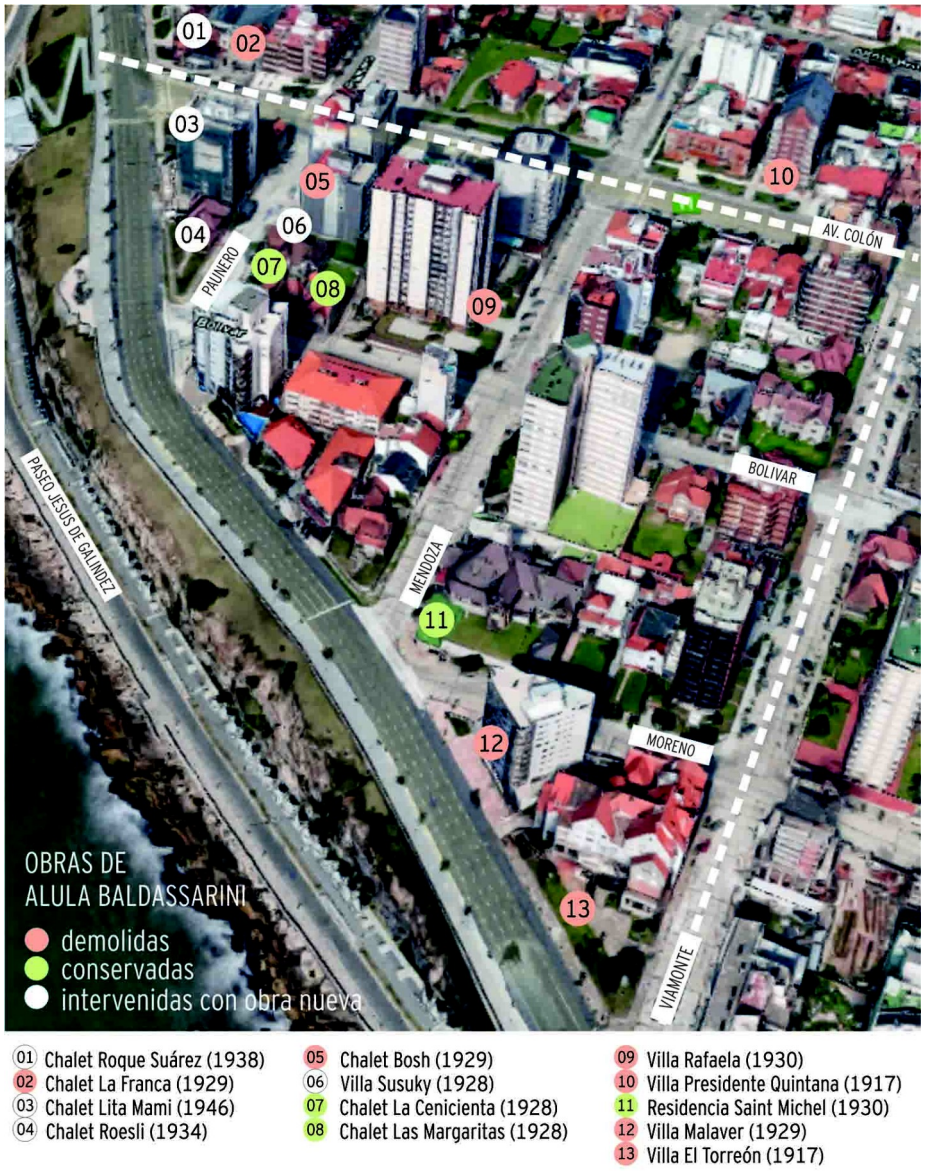


Imagen 1: Ubicación de las obras del Ing. Baldassarini en el fragmento costero seleccionado. **Fuente:** composición de las autoras basada en imágenes de Google Earth 2019.

Dentro de estos últimos cuatro casos, las estrategias de inserción de obra nueva en obra antigua han sido diferentes, aunque conflictivas en su totalidad. Las intervenciones consumadas en Tío Curzio y el chalet Lita Mami, encuadradas como *'integraciones en estructuras arquitectónicas'* (Vázquez Piombo, 2016), han afectado sus valores patrimoniales mediante el anexamiento de diversos volúmenes requeridos para el nuevo uso (confitería en ambos casos). Por otro lado, en las intervenciones realizadas en relación con la Villa Susuky y el Chalet Roesli, enmarcadas en la categoría de '*integraciones en estructuras urbanas'* (Vázquez Piombo, 2016), se observa la unificación de parcelas mediante la anexión de lotes contiguos en los que se han instalado edificios de propiedad horizontal. Asimismo, en esta afectación negativa que desmerece las cualidades del entorno construido, se ha mantenido el uso residencial en el primero de los casos y se ha realizado un cambio funcional en el otro.

Estos últimos dos casos de 'cohabitación' entre torre y chalet no son los únicos en la ciudad. Las débiles políticas de protección del patrimonio local y el apoyo explícito o implícito de iniciativas privadas, ha propiciado la desafectación de una importante cantidad de obras para su demolición en pos de nuevas edificaciones en altura sin consideración del entorno conformado. Así, progresivamente se ha desnaturalizado el legado patrimonial y se ha generado un fuerte impacto en el entorno ambiental y en la calidad urbana (Novacovsky, 2009).

Por su parte y como se enunció anteriormente, la disociación COT – CPP no sólo no contempla las necesarias áreas de valor, sino que también permite, en la ambigüedad relacional, el desarrollo de estrategias inmobiliarias. En distritos donde se localizan bienes patrimoniales, los indicadores esbozan un potencial edificable que no siempre colabora con la permanencia de los bienes heredados.

En vísperas de reflexionar sobre estos procesos, se seleccionaron dos casos de interés dentro del conjunto de las cuatro viviendas enunciadas del Ingeniero Baldassarini; el chalet Roesli y la villa Susuky, como bienes individuales que integran un contexto de valor que ha sido afectado por la inserción de obras nuevas en lotes contiguos. Para ello se definen a continuación las cuantías de cada inmueble pre y post intervención, organizadas mediante los tres criterios de valoración contemplados en la Ordenanza Nº10075 (CPP, 1995):

-**Valor histórico-social:** surge del carácter testimonial del bien, contribuye a la memoria e identidad de la comunidad y evidencia valores intangibles como puede ser la relevancia del propietario, proyectista y/o constructor.
-**Valor arquitectónico:** surge de las características inherentes a la obra, como la factura del hecho arquitectónico, su cualidad estética y el grado de originalidad junto con la corriente estilística o tipológica que lo define tanto en detalles constructivos como espaciales.
-**Valor contextual-ambiental:** surge de relacionar la obra con su entorno, considera casos de agrupación de tipos similares, analogías formales y funcionales que conforman un tejido singular, tratamientos parcelarios, parquizaciones y grados de integración de los espacios públicos y privados.

4.1. CHALET ROESLI

Obra pre-intervención

Proyectado y construido en 1934 por el Ingeniero Baldassarini, integra un conjunto que comprendía originalmente cinco obras del autor, una de las cuales fue demolida. Su ubicación, de cara al mar frente a la Bahía Varese y en lo alto de un talud natural de roca y césped, se integra a la topografía mediante los recursos del pintoresquismo.

- Valores histórico-sociales: construido para Helvecia Huber de Roesli, este chalet es un bien representativo del pintoresquismo marplatense característico de la época y del autor, enlazado a un momento histórico transicional entre la ciudad balnearia elitista y su apertura socioeconómica.
- Valores arquitectónicos: las formas y tratamientos de los materiales vinculados al pintoresquismo, se destacan en una composición compacta-articulada de dos niveles, en un singular predio triangular. El porche enmarcado en un gran arco de medio punto adovelado y el tratamiento de piedra con aparejo de bastón roto, así como los paños de carpintería de madera hachada y la cubierta de tejas normandas, junto con la introducción de superficies cónicas en las esquinas, son sólo algunas de las cuantías que prevalecen en esta obra y que resultan, en gran medida, el sello de Baldassarini.
- Valores contextuales-ambientales: la obra se imbrica no sólo con la topografía de la loma y las visuales marítimas, sino que se interrelaciona con residencias cercanas edificadas por el mismo

autor. En su calidad de eslabón de un conjunto con similares características formales, tipológicas, de escala y de relación con el contexto natural y construido, contribuye con la generación de un ambiente urbano con una singular calidad paisajística.

Obra post-intervención (inserción de obra nueva contigua)

El chalet, 78 años después de su construcción, es incorporado a un emprendimiento de propiedad horizontal de 9 pisos, finalizado hacia 2012 en el lote contiguo (hasta entonces vacío). En esta intervención el bien patrimonial es adquirido, se procede a la unificación de parcelas y se cambia su uso original residencial al de *amenities* de la nueva torre acristalada ejecutada (Ver **Imagen 2**).

Imagen 2: Torre anexada al chalet Roesli. **Fuente:** composición de las autoras basada en imágenes de promoción inmobiliaria (páginas web).

- Valores histórico-sociales: si bien el chalet mantiene su imagen como bien pintoresquista marplatense, se ve desnaturalizado y el carácter que pervive con la inserción realizada y los cambios obrados, lo convierten en una obra museística. En su condición de bien individual y bien integrante

de un conjunto, los valores analizados pierden su condición representativa de los procesos histórico-sociales al vaciar de sentido el bien original.

- Valores arquitectónicos: las formas y tratamientos pintoresquistas del chalet, ligados a una forma de expresar usos residenciales en una época, pierden sus cuantías al permanecer como un artefacto desintegrado de la obra, vaciado de funciones residenciales. El contraste con el volumen de la torre de 9 pisos y la conexión que vincula ambas edificaciones a través de un mínimo puente-nexo de vidrio, con un escaso intersticio de separación, descalifican a ambas facturas arquitectónicas (torre y chalet).

- Valores contextuales-ambientales: en el trío de valores analizados, los contextuales-ambientales resultan los más afectados. La ruptura del tejido de autor en relación con las viviendas cercanas, la disolución de la escala del conjunto urbano, la distorsión del paisaje costero del sector, resultante de desconsideradas proporciones, materialidades y relaciones con la naturaleza local, desvirtúan no solo la entidad patrimonial sino también la entidad de armonía ambiental.

4.2. VILLA SUSUKY

Obra pre-intervención

Proyectada y construida en 1928 por el Ingeniero Baldassarini, es otra de las cinco viviendas que formaban parte del mencionado conjunto. Su tratamiento pintoresquista anglonormando y su implantación en un terreno pétreo con pendiente, le concede una privilegiada vista del mar.

- Valores histórico-sociales: esta vivienda es construida para el Dr. Guillermo Bosch Arana y su esposa María Susana Mayol Zapiola. Denominada Susuky en honor al apodo de la nieta de Baldassarini, en 1951 es comprada por un privado, en los años ´90 es adquirida por una entidad bancaria que procede a su refuncionalización y posteriormente recupera su destino residencial en manos de una descendiente del propietario de 1951. En todo este proceso, esta villa de autor conservó un buen estado y es representativa de la corriente pintoresquista anglonormanda que caracterizó a gran parte de las viviendas de la loma Sur, pertenecientes a las entonces élites socioeconómicas de principios de siglo.

- Valores arquitectónicos: las formas y los tratamientos de los materiales enlazados al pintoresquismo, se enfatizan en una composición conformada por dos cuerpos volumétricos ligeramente articulados con visuales hacia el mar. Así, se remarca el porche de acceso, las cubiertas

con fuertes pendientes de tejas planas y faldones 'cola de pato', la utilización de la piedra local en aparejo bastón roto y la aplicación de maderas formando aparentes 'pan de bois', característicos de las construcciones de la región de la Normandía, en Francia. Un detalle singular son los gatos ornamentales de cerámica sobre el tejado, un recurso muy característico del autor.

- Valores contextuales-ambientales: al igual que el caso antes analizado, la villa Susuky forma parte del conjunto de obras de Baldassarini que se imbrican con el contexto natural y enriquecen las perspectivas urbanas. Esta casa conforma, con los chalets aledaños hacia la derecha, un remanso paisajístico singular en la articulación de la trama y su tejido urbano con la costa.

Obra post-intervención (inserción de obra nueva contigua)

La villa, 91 años después de su construcción, es incorporada a un emprendimiento de propiedad horizontal de 10 pisos -9 de vivienda sumados a 1 de *amenities*-, desarrollado en el lote contiguo. En este caso, ese lote vacío estaba originalmente ocupado por el chalet Bosch que completaba el conjunto Baldassarini y que fue demolido. La obra nueva allí implantada, actualmente en construcción, forma parte de cuatro desarrollos inmobiliarios asociados, aunque este es el primero que contempla un bien patrimonial en su composición. En esta intervención, la villa analizada conserva su uso residencial original, aunque se ha vendido una parte de su terreno libre para unificarlo a la parcela contigua y así posibilitar el despliegue de las cocheras del edificio nuevo, a cambio de la incorporación de una pileta y una cochera en la villa. Asimismo, aparecen en este emprendimiento operatorias sin precedentes como es la compra de una porción del espacio aéreo del bien patrimonial, ya que los balcones del edificio sobrepasan el eje medianero del terreno e invaden la quinta cara de la villa. En paralelo, se habilitaron conflictivas excepciones a la normativa, ya que se concedió la construcción de 4 pisos más que los permitidos por los indicadores del COT (Ver **Imagen 3**).

Imagen 3: Proyecto-torre anexada a la Villa Susuky. **Fuente:** Composición de las autoras basada en imágenes de promoción inmobiliaria (revista *Todo obras* Nº 168 y páginas web).

- Valores histórico-sociales: la villa como bien representativo del pintoresquismo anglonormando, en su carácter individual y de conjunto, se desvirtúa en relación con la obra nueva, de similar manera que en el caso anterior. Asimismo, se suma que las calidades constructivas y de implantación se ven opacadas por solapamientos invasivos de la obra aledaña (en los espacios aéreos) y la disección de sus espacios libres. En la generación de esta opresión visual se evidencia la desintegración, que aunque mantiene las funciones residenciales originales, descontextualiza los valores de la villa.

- Valores arquitectónicos: las formas y tratamientos pintoresquistas de la villa no son alterados en sí mismos, sino en el solapamiento de la edificación nueva y la asfixia de sus calidades

arquitectónicas. La total desintegración de la obra nueva con la obra antigua, desvirtúa los valores arquitectónicos de la villa junto con la lectura del desarrollo pintoresquista de autor.

- Valores contextuales-ambientales: al igual que en el caso anterior, los valores contextuales-ambientales resultan los más afectados. De similar manera se procede a la ruptura del tejido de autor y de la homogeneidad y armonía pintoresquista del paisaje local, junto con la afectación del paisaje debido a la incorporación de contrastadas proporciones, materialidades y relaciones con lo preexistente.

5. Reflexiones finales

En esta exploración del paisaje urbano histórico local, en términos preservacionistas, se ha procurado reflexionar sobre los factores de transformación que han operado en la particularidad de las inserciones de obra nueva en loteos contiguos a los bienes. Las afectaciones del paisaje dentro del barrio Loma de Stella Maris, producto de estos factores en relación, han exhibido negativos resultados de cohabitación torre-chalet que han alterado irreversiblemente sus condiciones patrimoniales.

Las cualidades histórico-pintoresquistas del barrio en estudio, sus fragmentos homogéneos con residencias de diversas escalas imbricadas con las particularidades naturales del territorio, las recurrentes visuales costeras y los atractivos que a través del tiempo han sido atesorados, parecen diluirse en las intervenciones de las últimas décadas.

Mediante los casos analizados, junto con los mencionados, es posible reconocer, en una primera instancia, los siguientes factores que han propiciado las mutaciones paisajísticas:

*Desde la esfera estatal: desvinculaciones entre la planificación urbana y la preservación, en particular entre COT y CPP, falta de contemplación de áreas de valor en el CPP, desinterés en propiciar avances y propuestas proteccionistas, facilitamiento de iniciativas privadas de sesgo especulativo y excepciones asociadas a esas iniciativas, entendimiento del amparo patrimonial como obstáculo para el desarrollo urbano.

*Desde la esfera profesional: desconocimiento sobre las formas de intervenir un bien patrimonial, expresadas en su momificación, el nulo tratamiento o su eliminación; desinterés preservacionista en pos de inversiones redituables, carencia de consideraciones paisajísticas en el accionar, falta de conocimiento y concientización sobre los valores de los legados urbanos locales.

*desde la esfera poblacional: inacción preservacionista, falta de concientización sobre los valores de las arquitecturas patrimoniales, prevalencia de imaginarios de modernidad asociados a construcciones nuevas.

Estos factores agrupados en tres ejes no pretenden ser un listado exhaustivo, sino que proponen un acercamiento a la multiplicidad de componentes que derivan en pérdidas irreparables de eslabones significativos del entorno contextual.

La modificación de este listado de factores interrelacionados, en vísperas de proteger los paisajes que caracterizan cada ciudad, es un derecho y una obligación. Mar del Plata, con fragmentos de calidad como el barrio analizado, se encuentra en un proceso de mutación que atenta contra el germen mismo de su progreso original: la calidad balnearia-turística enlazada a los paisajes construidos y naturales que la componen y que son parte de la identidad local de todos los marplatenses. Revertir este proceso, lejos de interpretarse como una demanda nostálgica, debe comprenderse como una necesidad imperiosa que requiere repensar mancomunadas acciones estatales, profesionales y poblacionales.

6. Bibliografía

- Azkarate, A. y Azpeita, A. (2016) *Paisajes urbanos históricos ¿Paradigma o subterfugio?*, Alla Ricerca di un Passato Complesso, University of Zagreb, International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages. Croacia. Disponible en: http://www.catedraunesco.eu/wp-content/uploads/2016/07/Azkarate_GPB70_04-22.pdf
- Bandarín, F. y Van Oers, R. (2014) *El Paisaje Urbano Histórico. La Gestión del Patrimonio en un Siglo Urbano*, Ábada. Madrid. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5292898

- Ballent, A. (2004) *Chalé (Chalet) y Pintoresca, Arquitectura*, en Liernur, J.F. y Aliata, F. (eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.
- Cacopardo, F. (2003) *La modernidad en una ciudad mutante. Vivienda, sociedad y territorio en la primera mitad del siglo XX*. Mar del Plata: FAUD-UNMdP.
- Canestraro, M. L., Guardia, C. E. y Layús, E. J. (2014) *Discusiones en torno a la recuperación de plusvalías urbanas: análisis de instrumentos en el Municipio de General Pueyrredón*, Pampa, V. 1, N°. 10. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/PAMPA/article/view/4534
- Conti, A. (2005) *Paisajes históricos urbanos: nuevos paradigmas en conservación urbana, ICOMOS Argentina. Patrimonio: economía cultural y educación para la paz (MEC-EDUPAZ)*, V. 2, Nº 10. Disponible en: http://www.journals.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/57138
- Cova, R. (1982) *Arquitectura marplatense. El pintoresquismo*, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Resistencia.
- Delgadillo, V. (2011) *Patrimonio histórico y tugurios: las políticas habitacionales y de recuperación de los centros históricos de Buenos Aires, Ciudad de México y Quito*, México: UACM.
- Fiorentino, R. M. (2009) *Valoración patrimonial de la obra del Ing. Alula Baldassarini en Mar del Plata.* 1er. Congreso Iberoamericano y VIII Jornada "Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio" en La Plata. Disponible en: https://digital.cic.gba.gob.ar/bitstream/handle/11746/1572/11746_1572.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gutiérrez, R. (2003) *Transferencias, creatividad y rutina en los centros históricos de Iberoamérica. Políticas e improvisaciones,* en Novacovsky, A. y Viñuales, G. (eds.), *Textos de cátedra. Maestría GIPAU*, Vol. 2. Mar del Plata: FAUD.
- Lalana Soto, J.L. (2011) *El paisaje urbano histórico: modas, paradigmas y olvidos*, Ciudades, Nº 14. Disponible en: http://www3.uva.es/iuu/REVISTA/Ciudades%2014/Ciudades%2014%20015-038%20LALANA%20SOTO.pdf
- Machi, A.M. y Méndez, G. (2008) *Un barrio de élite en la Loma, V Jornadas de investigación en Arte y Arquitectura*. La Plata: UNLP.
- Massey, D. (2004) *Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización*, Treballs de la Societat Catalana de Geografia, Nº 57. Barcelona.
- Muñoz, F. (2008) *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Novacovsky, A. (2009) *Patrimonio y riesgo: la ciudad indefensa*, en París Benito, F. y Novacovsky A. (eds.), *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. Mar del Plata: FAUD.
- París Benito, F. y Novacovsky A. (eds., 2009), *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. Mar del Plata: FAUD.
- Roma, S. Y. (2006) *El patrimonio arquitectónico marplatense y dinámica urbana*, *I+A*, Nº 9. Mar del Plata: FAUD.
- Sánchez, L. (2017) *La preservación del patrimonio contextual residencial: un enfoque posible*, en París Benito, F. y Novacovsky, A. (eds.), *Textos de cátedra. Maestría GIPAU,* Vol. 5. Mar del Plata: FAUD.
- Sánchez, L. M. (2018) *¡Viva el patrimonio!: un paseo por el legado arquitectónico y urbano*. Mar del Plata: EUDEM.
- Sánchez, L. M. (2008) *Mar del Plata y su patrimonio modesto: desde el pintoresquismo culto al popular. Génesis de los chalets 'estilo Mar del Plata'*, *I+A*, Nº 11, Mar del Plata: FAUD.
- Vázquez Piombo, P. (2016) *Arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales.* Jalisco: ITESO.
- Waisman, M. (1992) *El patrimonio modesto. Reconocimiento y reutilización*, Cuadernos Escala Nº20. Bogotá.

- *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html París, 16 de noviembre de 1972
- *Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico*. UNESCO, Viena, 2005. Disponible en: http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento34.pdf
- *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*. UNESCO, 2011. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

El ritmo en el actor como objeto de investigación… Naufragios, deconstrucción y un después: el *hacer/pensar* a través de la práctica artística.

Belén Errendasoro
Facultad de Arte, UNCPBA
berrendasoro@hotmail.com

Resumen: La relación entre *lo que la norma dicta que es* y *lo que el ritmo es*, ambigua frecuentemente, entraña para los artistas de las artes temporales, específicamente del teatro en este caso, serias dificultades. No para crear el ritmo ni para realizarlo, sino para analizarlo y reflexionarlo.

Por tanto, el presente artículo propone primeramente revisar algunas de las comprensiones que en torno al ritmo han tenido gran influencia en la actuación y en la escena teatral, para luego dar a conocer un proyecto de investigación que trabaja en procura de acercar las distancias entre el ritmo como noción y el ritmo como experiencia vital, estudiándolo mientras deviene en el cuerpo. Este saber encarnado, combinado con el conocimiento de otros campos, suponemos que es clave para el desarrollo de una Rítmica situada en el *saber hacer teatral*.

Naufragio

Aquellos que estamos interesados por el ritmo en la actuación y en la escena, somos conscientes en líneas generales que se trata de un tema de difícil abordaje y, por lo mismo,complejo. Esto se advierte de un modo llamativo en lo siguiente: los artistas damos por sentado que el ritmo existe;sin embargo, las certezas se diluyen cuando intentamos dar cuenta de él, al pensarlo, plantearlo y tratarlo.

Muy a menudo en procesos de ensayos o durante una presentación, nos hemos escuchado decir (y también a nuestros compañeros artistas), por ejemplo, *la obra tiene ritmo*, *a esta escena le falta ritmo* o *estoy fuera de ritmo*. Los que compartimos el hacer teatral, sabemos sin dudas que la

"verdad" y "certeza" del oficio habla, que hace referencia al ritmo que allí vive y que, además,resultan escasas las herramientas para nombrarlo y para describirlo.

El carácter efímero y dinámico del ritmo, escurridizo podríamos decir, nos sumerge en su fluir construyendo una vivencia que nos atraviesa y transforma y que nos deja casi sin aliento verbal para expresarla. Sintiéndonos "naufragar" recurrimos a "maderos" que permitan mantenernos a salvo. Así velocidad, pausa, control, tiempo, acento, etc., son algunos términos a los que aplicamos con frecuencia, aunque sin demasiadas precisiones, para seguir respirando en la superficie movidos por su mar.

Ahora bien, ¿es sólo el carácter volátil y dinámico del ritmo la fuente de nuestra desventura?

Deconstrucción

Los artistas de la escena podemos tener gran capacidad rítmica, volcarla una y otra vez en procesos de creación, restaurarla en cada puesta en escena y, hacer todo esto sin saber específicamente qué es lo que estamos haciendo,sin saber el modo en que lo estamos generando. Preguntarse sobre cómo se procede implica adentrarse en los territorios de la Rítmica, es decir de la disciplina encargada de definir el ritmo y estudiar las formas rítmicas.

Aparece entonces un primer corrimiento que va de lo vivo al concepto, de la vivencia al pensamiento, del hacer al pensar. Este pasaje representa el quid de la cuestión en tanto la práctica artística pone de manifiesto que el ritmo como experiencia viva y el ritmo como producto del pensamiento se encuentran disociados. En este punto, corresponde entonces comenzar a considerar las tradiciones que histórica y culturalmente se han fijado, naturalizado y replicado, en cuanto a las maneras de pensar y abordar el ritmo en la actuación y en la escena. Avancemos en este sentido.

La práctica teatral se ha concentrado en la problemática del ritmo y muchas de sus elaboraciones se han nutrido del conocimiento musical. En este sentido, Dalcroze evidentemente no sólo ha sido un pionero en la materia, sino que ha sistematizado rigurosamente su obra. Proveniente de la música, propone la vivencia corporal como anclaje de la teoría y práctica musical. Appia lo acerca al teatro y Dalcroze madura y proyecta su método hacia nuevos horizontes: al desarrollo de los artistas cuyo arte esté supeditado al tiempo.

La "Rítmica dalcroziana" ha afirmado bases tan sólidas que, a menudo, cuando se nombra a la Rítmica, más vasta y disciplinar, se sobreentiende la primera en lugar de la segunda. Estos "deslizamientos"o equívocos podrían ser considerados notas de color, sin embargo, permiten observar la naturalización de ciertas tradiciones que determinan el territorio o terreno donde la cuestión del ritmo encuentra lugar, así como también señala prácticas para abordarlo. Hecha esta mención, retomemos el hilo de nuestra exposición.

Otros revolucionarios de la escena teatral también encontraron que la música podía brindarle al teatro mucho de su conocimiento. Al respecto, Stanislavski, por ejemplo, afirmaba que frente a la cantidad de recursos que músicos y bailarines tienen para dominar el tiempo (metrónomos, melodías, compases compuestos por diferentes notas que producen el ritmo), el actor en particular y el arte teatral en general presentan penosas y limitantes carencias (Ferreyro, 2019). Como respuesta, desarrolla el tempo-ritmo. Con similares preocupaciones, Meyerhold, despliega la biomecánica. Grosso modo, el fenómeno rítmico de la actuación y de la escena se va anudando a la métrica y al compás, a la idea musical, a la línea melódica, al apoyo concreto de la música como medio para encontrar el sentido rítmico y el tempo de la acción y de la emoción. Incluso estas elaboraciones estimulan a ambos a ir más lejos. En este sentido, se asocian con músicos para enriquecer la dimensión técnica y estética de procesos creativos y puestas en escena.

Decroux también aborda la problemática del ritmo en el entrenamiento del mimo corporal dramático estableciendo los dinamo-ritmos o música del cuerpo. Por su parte, Alex Lécoq sobre el desarrollo del actor-mimo, distingue medida y ritmo de manera elocuente.[3] Ambos teatristas nos hablan de una ocupación con respecto al ritmo, permeada por la perspectiva de sus trabajos y búsquedas estéticas.

3 La primera es geométrica y puede ser definida en tanto que el segundo es orgánico y significa *entrar en el gran motor de la vida* (Lécoq, 2004).

Barba y Savarese (1990),no podíamos dejar de nombrarlos, inician el apartado *Ritmo* en*El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* con sugerentes e inspiradoras palabras:

> El actor o el bailarín es aquel que sabe incidir el tiempo. Concretamente: esculpe el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones. El origen está en la palabra griega *rhytmos,* del verbo *reho,* fluir. Ritmo significa literalmente «manera particular de fluir» (1990, p. 292).

Este sucinto recorrido, lo sabemos muy bien,deja fuera a gran número de artistas, pedagogos y pensadores de teatro. Sin embargo, a pesar de su reducido número,aquellos referentes puntuales permiten observar que no se trata únicamente dediferentes entendimientos sobre el tema. Se trata de una dimensión mayor del problema que sale a la luz si nos detenemos en lo que se ha dado en llamar "paradigmas rítmicos".

El historiador y filósofo Pascal Michón, se apoya en el trabajo de Benveniste que estudia el ritmo en la expresión lingüística afirmando que mientras Platón define al ritmo como *orden del movimiento* o como *expresión del orden y de la simetría* sentando las bases de una perspectiva tradicional métrica y aritmética que llega hasta nuestros días, el pensamiento pre-platónico, por el contrario, lo comprende como "«*una forma de fluir»,* la «*modalidad de una realización»"*(2012:4).

Privilegiarla medida, lo regular, lo constante o, por el contrario, dar cabida a lo no mensurable, lo irregular, lo asimétrico, lo diferente. Con ondulaciones más o menos pronunciadas, encontramos que aquellas dos matrices del ritmo se encuentran metaforizadas en los trabajos de los teatristas antes mencionados. Las afirmaciones de Lécoq, Barba y Savarese, ya seguramente el lector lo ha observado, se encuentran alineadas directamente con el segundo paradigma rítmico -o ¿deberíamos decir primero, en tanto pre-platónico?-.

Retomando a Michon, éste autor procura que el concepto ritmo deje de remitir a lo métrico y sea entendido como *rhuthmos*. Sus palabras arrojan claridad:

> Este concepto [*rhuthmos*] (repitámoslo, porque es la fuente de malentendidos persistentes) no invalida el hecho de que existen fenómenos ordenados por una sucesión de tiempos fuertes y débiles repartidos aritméticamente o por sucesiones de períodos o oscilaciones cíclicas. Simplemente, como ya lo hacía ver Aristóteles por la poética, no es el ritmo que está dentro del metro, sino el metro que está en el ritmo. Todas las organizaciones métricas son organizaciones del movimiento y son por eso rítmicas. Pero numerosos ritmos no son reducibles a la noción de orden o medida del movimiento, de *metron*. La oposición *rítmico/métrico* no es solamente conceptual pues, es sobre todo estratégica: concierne a la manera de encajar estos conceptos uno

> dentro de otro. El concepto de *rhuthmos* constituye un concepto más abarcativo, y también más poderoso, que el concepto tradicional de ritmo. Jugando sobre ambos sentidos de la palabra comprender, podríamos decir que este concepto comprende *más* casos en extensión y los comprende *mejor* en sus especificidades (2019:4).

Las palabras de Michón acrecientan la notable correspondencia entre el paradigma *rhuthmos* y las afirmaciones de Barba y Savarese quienes treinta años ante ya señalaban: el ritmo materializa la duración de una acción y construye sensorialmente una pulsación, "una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite variando, una continuidad que se niega. Incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida" (1990:292).

Asociar el *rhuthmos* a los casos especificados no necesariamente habilita a plantear que Stanislavski, Meyerhold y muchos otros no construyeran ecos en el mismo sentido. Las respuestas que encontraron son válidas y pertinentes, revelan las inquietudes que el ritmo despertaba por aquel entonces. Sin embargo, hoy, el vínculo entre nociones musicales y ritmo teatral genera otras incógnitas.

Si la teoría musical puede acompañar el proceso de entendimiento del actor en cuanto al ritmo, ¿puede abarcar el sentir rítmico que logra el actor más allá de una estética particular? En este sentido, cabe preguntarse sobre la capacidad de la teoría musical para abordar o dar respuesta ala especificidad del oficio actoral, a ese entretejido de emoción, palabra y acción por nombrarlo sintéticamente. Pero además debe considerarse si la vivencia rítmica, al buscar respuesta en aquellos cánones y normas, no resulta alterada, si no termina siendo forzada o sujeta, perdiendo organicidad.

Todos estos planteos, naufragios y deconstrucciones, nos impulsan a enfrentar una cuestión clave: ¿cómo privilegiar el ritmo vivo y a la vez construir puentes para sistematizarlo?

El hacer/pensar…

A partir de todo lo expuesto, quisiéramos dar a conocer un joven Proyecto de Investigación denominado "La experiencia rítmica en el arte del actor. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística", sobre el que nos interesa puntualizar aquí brevemente cuatro aspectos.

Primeramente, el Proyecto toma la problemática del ritmo en la actuación estudiando el ritmo mientras surge, fluye y evoluciona en el cuerpo del artista. Es decir: el ritmo mientras es vivencia, en el aquí-y-ahora. Dicha experiencia se presenta dejándose ver/escuchar/palpar/sentir y asume en ese fluir distintas maneras o formas rítmicas.

Un segundo aspecto que quisiera mencionar es que quienes lo integramos[4], somos artistas-docentes-investigadoras con práctica en distintas dimensiones del hacer teatral (rítmica, expresión corporal, actuación, coreografía y puesta en escena).

Tercer aspecto: Pretendiendo favorecer una mayor comprensión sobre el objeto de estudio, el Proyecto construye una mirada interdisciplinar merced a la revisión de materiales existentes y a nuestra formación profesional.[5] Al respecto, la construcción de conocimiento se nutre de diferentes perspectivas que nos acercan al cuerpo y la percepción, aventurándonos a comprender la experiencia rítmica como sentir y manifestación multisensorial.

Como último aspecto, vale señalar que, tratándose el ritmo en el actor de una problemática del hacer artístico, el Proyecto investiga a través de la práctica artística o *Practice-as-Research* (PaR) (Borgdorff, 2010) entendiéndola como eje insustituible de la investigación.

Las experiencias rítmicas que estudiamos son generadas en el grupo y el conocimiento resulta de una construcción dialéctica entre el sentir corporal rítmico y el pensamiento reflexivo sobre las formas que asume ese sentir, poniendo en juego permanentemente nuestros aber artístico, académico, pedagógico e investigativo.

Estudiar el ritmo mientras *es* y deviene en el cuerpo, implica una retroalimentación constante entre práctica y teoría multidisplinar, generando un conocimiento encarnado, subjetivo y singular.

4Integrado por: Mag. Josefina Villamañe, Prof. Valeria Guasone, Prof. Rocío Ferreyro y Lic. y Mag. Belén Errendasoro en el rol de Directora del Proyecto.
5Del teatro, movimiento y danza (Barba, Laban), la filosofía (Sheets-Johnstone), la psicología (Stern), la psicología experimental (Fraisse), antropología (Hall) y de la cognición corporizada con amplio desarrollo en la psicología musical (García Malbrán,Español,Shifres, Malbrán, Reybrouck).

Conclusiones

En la actualidad, la pregunta sobre el ritmo en la actuación y en la escena no debe estar ausente. Tampoco soslayada. Por el contrario: debe ser revitalizada, formulada con énfasis para despertar del letargo, recuperar territorio y aventurarnos a nuevas preguntas y horizontes. El Proyecto de investigación que acabamos de presentar, se despliega en ese sentido.

Podríamos trabajar en procura que la Rítmica se acerque a *lo teatral* y lo comprenda. Si estos fueran nuestros anhelos, estaríamos apostando por un camino valioso, aunque muy prontamente nos enfrentaríamos con problemas similares a los planteados hasta aquí. Por este motivo, creemos necesario avanzar un poco más allá y un tanto más profundo.

El fenómeno rítmico debe ser definido por sí mismo, en el *hacer teatral*. Que sea la misma práctica la que pregunte y se responda. Que sean los artistas-investigadores punta de lanza en ese sentido, para que empiece a irradiarse en los artistas la disposición consciente hacia lo rítmico, para que comiencen a ganar espacio las preguntas sobre el ritmo en la propia experiencia, para que ensayemos palabras y expresiones, para que enriquezcamos el ritmo de/en nuestra práctica artística.

"Entrenarnos" y "entrenar" en un concepto más abarcativo del ritmo, que comprenda más profundamente variedad de prácticas y especificidad de cada una, y en el cual lo métrico pueda ser reconocido como una modalidad de realización, más no la única.

Necesitamos redoblar fuerzas y madurar aperturas para asistir al desarrollo de una Rítmica Actoral- y Teatral, por qué no-, construida desde el hacer del actor y no a la inversa.

Rítmica nacida actoral / teatral.
Sumergida en el mar rítmico.
Percibiendo/vivenciando/estudiando/analizando/comprendiendo/definiendo
el saber hacer teatral,
el saber del actor en la marea del hacer rítmico.

Referencias bibliográficas:

Barba, E.y Savarese, N. (1990) El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral. México, Escenología A. C.

Borgdorff, H. (2010) "El debate sobre la investigación en las artes": https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes . Consulta: 05/2015.

Errendasoro, B. (2018) "Tesis de Maestría: La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral" (Facultad de Arte, UNCPBA), sin editar.

Ferreyro, R (2019) "Tesina de Licenciatura: El tiempo en la acción. Variaciones y derivaciones a partir de la experimentación con velocidad y duración" (Facultad de Arte, UNCPBA), sin editar.

Lecoq, J. (2004)El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona, Alba Editorial.

Michon, P. (2012) "Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 1970", *Rhuthmos*, 20 junio de 2012 en http://rhuthmos.eu/spip.php?article608

(2019) "Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión", *Rhuthmos*, 16 de abril de 2019 enhttp://rhuthmos.eu/spip.php?article2340

Las fotografías *en* el trabajo y la "felicidad peronista". Una interpretación.

Juan Ferguson
UNMDP

Mauricio Gutiérrez
UNICEN

No podemos imaginar nada a partir de un museo. Pero es posible aceptar, tolerantemente, que de un objeto arrancado de su ámbito vital, se pueda nuevamente reconstruir un mundo.

Horacio González

1

¿Cómo se hace carne un pensamiento político en las prácticas y los sentimientos colectivos? ¿Cómo se personifica, a través de los actos y los significados, una doctrina? Desde su surgimiento, el peronismo se caracterizó por la centralidad discursiva concedida al trabajo en su doctrina y en su práctica política, concibiéndolo como requisito o como medio para alcanzar la "felicidad" de la propia clase trabajadora y/o la del conjunto social.[1]

1 -El concepto de búsqueda de la "felicidad del pueblo argentino" aparece como el primer postulado de los Principios Fundamentales de la Doctrina Peronista (**Doctrina Peronista. Filosófica, Política, Social**. Bs As, 1947, p.37); asimismo, hacia 1950 la "felicidad de los hijos de la Patria" se declama en la 9ª de las denominadas "20 verdades Peronistas". No siendo nuestra intención el análisis de la felicidad como fin de la política (y/o del Estado), nos limitamos a señalar que su desarrollo teórico permite trazar un itinerario discursivo que, partiendo de la Antigüedad Clásica (Aristóteles, ***Política***, Madrid, Gredos, 1984.), encuentra ecos en el liberalismo clásico (A. Smith, 1997, ***La Teoría de los sentimientos morales***. Madrid, Alianza, 1997.) y en el debate contemporáneo sobre el surgimiento, crisis y reedición del llamado "Estado de bienestar" (U. Beck, 2005, ***Presente y futuro del Estado de bienestar: el debate europeo***. Bs As, Miño y Dávila, 2005.).

No pretendemos evocar aquí los innumerables -e inacabados- intentos de explicación (teoría política, historia, sociología, economía, arte, etc.) que procuran desentrañar la aparentemente inasible singularidad o especificidad de este movimiento político, ni mucho menos abordar analíticamente cuestiones que nos exceden largamente.[2] Nuestro interés se limita a desarrollar algunas reflexiones en torno a la dimensión subjetiva, afectiva e identitaria del trabajo a partir de cierta iconografía fotográfica durante el primer peronismo (1945-1955).[3]

El trabajo humano no es sólo concebible como factor de producción, magnitud cuantificable u objeto de explotación, también se lo puede ver, en igual medida, como un poderoso elemento simbólico generador de identidades, tanto individuales como colectivas. Aunque las estadísticas, los censos, los informes, las memorias institucionales, etc., iluminan aspectos importantes del mismo, no nos permiten introducirnos en esa otra dimensión ligada a los deseos, ilusiones, sufrimientos, alegrías y esperanzas vividas por las personas que trabajaron. Es decir, nos dicen poco sobre las representaciones del trabajo y sobre el proceso por medio del cual esas personas construyeron una memoria –propia- del mismo. En este sentido, resultan indispensables testimonios como los relatos orales (historia oral) y las fuentes visuales (entre ellas, la fotografía).

2 - Para un balance y análisis crítico sobre la producción historiográfica y de las ciencias sociales sobre el primer peronismo ver: Raanan Rein, Omar Acha, Nicolás Quiroga, ***Los estudios sobre el primer peronismo***. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Bs As, 2009. El abordaje reciente más completo sobre las fuentes políticas y literarias del pensamiento de Perón (y de la discursividad peronista) en: Horacio González. ***Perón, reflejos de una vida***. Bs As, Colihue, 2007. Una no superada síntesis de base económica en: Mario Rapoport, **Historia económica, política y social de la Argentina, 1889-2003**. Bs As, Emecé, 2007.
3- Una parte de estas reflexiones reconoce antecedentes en Ferguson:2009 y Ferguson:2011ª.

Si bien diversos estudios históricos contemporáneos han abordado la cuestión de la iconografía del primer peronismo, se trata por lo general de obras cuya preocupación central es estudiar o describir el material visual generado por el Estado (o instituciones anexas), en algunas de sus instancias (nación, provincia, municipios): material fotográfico de prensa producido por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación (Alexander:2014); material gráfico en forma de afiches (Rosa:2011); representaciones fotográficas de la familia, las madres o las mujeres de la clase trabajadora en conmemoraciones o festividades colectivas (Gené:2001; Lobato:2005), entre otros. De esta forma - más allá de los indiscutibles aportes de cada uno- resulta evidente que el origen estatal de las imágenes restringe el campo iconográfico y las posibilidades de comprensión del mismo, poniendo en primer plano la "liturgia" del movimiento político, o incluso la caracterización fuertemente negativa de la denominada "propaganda del régimen", en detrimento de la acción de los propios actores sociales, es decir, de los trabajadores.

Las fotografías aquí seleccionadas para caracterizar el período del primer peronismo no tienen origen estatal, sino que provienen mayoritariamente de archivos personales o familiares privados.[4] Si -como señalamos más arriba-, el trabajo puede pensarse como una significación vivida que crea sentidos, memorias, identidades políticas y pautas de vida cotidiana, las fotos personales ***en*** el trabajo permiten reconocer ciertos rasgos recurrentes que hacen posible la articulación entre elementos discursivos colectivos e individuales. Se trata de núcleos de sentido cuyos contenidos no son excluyentes, sino complementarios.

2

Quedó atrás el tiempo en que se consideraba a las fotografías como un testimonio irrefutable "de lo que sucedió". Hoy en día podemos pensarlas como **textos visuales** que

incluyen tres componentes: *autor* (el fotógrafo, entendido como una categoría social y no apenas como un individuo); *lector* (es decir, un público, cuyas competencias de lectura forman parte del proceso social de educación de la mirada); y *texto* (que se organiza a partir de la relación entre un plano de la

4 -Las fotos de otros períodos históricos que reconocen origen estatal fueron seleccionadas en archivos públicos: Archivo del Museo Histórico Municipal "Roberto T. Barilli" de Mar del Plata (AMHM); Archivo Fotográfico del Ministerio de Obras y Servicios Públicos (MOSP), La Plata; Archivo Histórico Digital Comunitario. Fototeca de Cs. Humanas, UNICEN.

expresión –opciones técnicas y estéticas-, y un plano del contenido –o sea, el corte temático y temporal). Para la cuestión del contexto de producción/recepción, una premisa básica es la de que históricamente la fotografía compone, junto con otros tipos de textos de carácter verbal y no-verbal, la textualidad de una determinada época. Tal idea implica la noción de *intertextualidad* para la comprensión amplia de las maneras de ser y actuar de un determinado contexto histórico. De esta forma, la fotografía puede entenderse como un mensaje que se elabora a través del tiempo y que transmite significados como *imagen/documento* -índice o marca de una materialidad pasada- y como *imagen/monumento* -símbolo de aquello que, en el pasado, una sociedad estableció como digno de ser conservado para el futuro-, por lo que tiene un papel activo central en el proceso de creación de una memoria, legitimando una elección y "olvidando" otra (Mauad:2005). Dado que la producción, circulación y consumo de imágenes fotográficas forman parte del proceso social de educación de la mirada, debe tenerse en cuenta que dicho proceso dista de ser armónico, pues las reglas de lectura de los textos visuales son resultado de una disputa por el significado de las representaciones culturales. Es decir, la percepción e interpretación de una fotografía incorpora las tensiones sociales relacionadas a su elaboración.[5]

Aceptado lo anterior, podríamos distinguir ciertos modos de mirar el trabajo (de registrarlo fotográficamente), los cuales adquieren distintas connotaciones en función del contexto y de los actores sociales involucrados.[6] En este sentido, vale aclarar que aunque esos "modos de mirar" guardan relación con ciertos períodos de la historia argentina –especialmente en lo relativo a su aparición-, sus límites cronológicos (y, en ocasiones, temáticos) resultan difusos. Por lo tanto, no debe concebírselos con límites demasiado rígidos, ni en sucesión mecánica, sino como grandes marcos de referencia representativos, cuyos componentes pueden articularse unos con otros, coexistiendo entre sí de manera más o menos prolongada.

Podríamos distinguir una primera mirada, donde el trabajo aparece casi como un *apéndice de las vivencias, anhelos y proyectos de la élite de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Tanto en las fotos sobre la construcción y desarrollo de la villa balnearia marplatense, como en las del espacio rural productivo -objeto de racionalización-, las actividades laborales se asocian

5 -Este mecanismo de disputa social por el significado fue tempranamente señalado por M. Bakhtin (Bakhtin:1992).
6 -El análisis se ha efectuado tomando como base fotos del Partido de General Pueyrredon, la ciudad de Mar del Plata y la ciudad de Tandil, y reconoce como antecedentes lo expuesto en Ferguson:2011, 2009, 2008. Sin duda, esto le pone límites espaciales a las conclusiones que se puedan extraer, aunque aspiramos a extender nuestras afirmaciones –con evidencia empírica nueva- a un espacio más amplio.

subordinadamente al progreso esclarecido de esa élite. Aquí no son los trabajadores los que importan: su presencia frente al objetivo de la cámara sólo pretende confirmar la feliz puesta en marcha de un proyecto que reconoce como protagonistas a otros actores sociales (Fotos 1 y 2).

Foto 1: Construcción de la Rambla Bristol, Mar del Plata, 1912. Archivo Villa Mitre, MGP.

Foto 2: Álbum estancia "La Armonía", Partido de Gral. Pueyrredon, 1912. Archivo Villa Mitre, MGP.

En una segunda mirada, claramente más intensa a partir de 1930, el trabajo y los trabajadores adquieren entidad *como un elemento más de la acción estatal* (tanto nacional, provincial como municipal), que incluía dentro de su arsenal discursivo el uso de la fotografía. Sin duda existen ciertas continuidades con la situación anterior en los espacios de representación[7]: la preeminencia de fotografías en exteriores con encuadramiento de sentido horizontal, la nitidez de los registros

7 -La categoría "espacio" organiza el texto fotográfico y puede descomponerse en cuatro dimensiones: fotográfico (elementos compositivos del recorte espacial); geográfico (lugar físico y sus cambios); del objeto (los objetos y su relación con la experiencia vivida y con el espacio); de la figuración (personas y animales); de la vivencia (síntesis de las actividades y eventos representados en los otros espacios), (Mauad: op.cit.).

(perfectamente enfocados) y la incorporación de varios planos, la presencia central de maquinarias y herramientas de trabajo, la jerarquía de lugares y personas, las fotos posadas simulando acción, la exclusividad de la representación colectiva y masculina; todos ellos son elementos que tienden a enfatizar el carácter documental, la importancia del aparato logístico y la eficiencia -tanto de la dirección como de la acción del grupo. Pero esos contenidos aparecen ahora redefinidos en nuevos términos. La obra pública gana importancia cuantitativa y cualitativa frente a los trabajadores, documentando la renovada infraestructura urbana y de transportes, con el objetivo mantener e incentivar los desarrollos locales; asimismo, aumentan significativamente los registros de los dispositivos de control social (fotos 3 y 4).

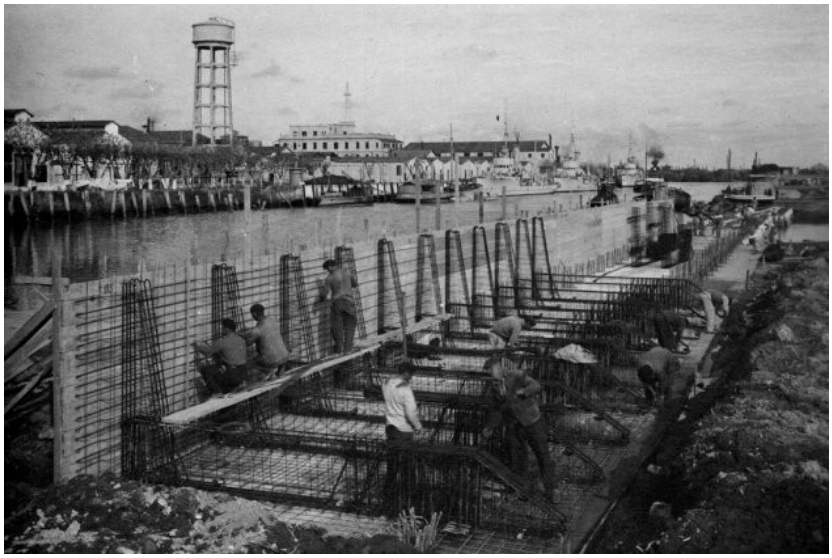


Foto 3: Construcción del muelle de la Escuela Naval, Puerto de la Plata, 1939. Archivo Fotográfico del MOSP, La Plata.

Foto 4: cuadrilla de trabajadores (¿presidiarios?) bajo vigilancia. Tandil, 1926. Archivo Histórico Digital Comunitario. Fototeca de Ciencias Humanas, UNICEN.

Para una tercera mirada, el trabajo es *un factor de producción que se relaciona con el desarrollo económico*. Las tomas encargadas por las propias empresas para servir de registro histórico de sus actividades no eran nuevas. Pero a partir de 1940 el sector empresarial (grande o pequeño) subraya su protagonismo de la mano de una diversificación productiva reseñada en diversas imágenes de actividades manufactureras. Las fotos tomadas en fábricas, talleres, comercios, congelan momentos del proceso productivo, documentando también su eficacia. Una eficacia en la que el elemento humano carece de autonomía y suele aparecer como apéndice tributario de la lógica espacial de las máquinas. Volvemos a encontrar aquí continuidades en términos de expresión y contenido, pero se destaca por primera vez la presencia femenina en el espacio de la figuración, y en ocasiones el sentido vertical del encuadramiento, con su connotación dinámica (Fotos 5 y 6).

Foto 5: etiquetadoras, Mar del Plata, c. 1940. Archivo Villa Mitre, MGP.

Foto 6: trabajadores de industria alimenticia, Mar del Plata, c. 1960. Archivo Villa Mitre, MGP.

Finalmente, es posible pensar en una mirada sobre el trabajo construida *desde los propios trabajadores*. En ella resuenan ecos de una tradición en la cual resulta precursora cierta fotografía que podríamos calificar de política, y que expresa los primeros signos de una identidad de clase documentando distintas movilizaciones obreras durante las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, a partir de los años 50 surge claramente algo nuevo: los trabajadores contratan fotógrafos para que éstos realicen tomas en sus lugares de trabajo, o realizan ellos mismos el registro. Es decir, la imagen no es encomendada por el patrón, el Estado, el sindicato o el partido, ni siquiera por la familia, sino por el propio trabajador. Hay aquí varios detalles significativos.

No son retratos individuales, sino que se registran en primer plano grupos de trabajadores sin la presencia de personal jerárquico (y los signos de esa distinción: corbatas, camisas, sombreros, bastones, etc). Asimismo, los objetos de sustentación (máquinas, medios de trabajo, etc.) son relegados a un plano secundario o incluso dejan de aparecer. Pero lo más significativo –para nosotros- es comprobar la redefinición radical del espacio de la vivencia: los rostros perdieron seriedad, abundan las poses descontraídas, las miradas directas a la cámara, las sonrisas, los abrazos, en situaciones que no siempre registran la propia labor sino una actitud lúdica dentro del lugar de trabajo (Fotos 7, 8 y 9). Sin duda, otra vez existen continuidades con las representaciones anteriores (el encuadramiento horizontal, con su carga estática; la nitidez del registro; etc.). Incluso

podríamos pensar que la familiaridad con la pose y los gestos fraternales tienen su origen en la tradición de la fotografía familiar popular; a la cual tampoco es ajena, sin duda, la experiencia del fotógrafo. No obstante, si tal fuera el caso, resulta interesante observar que esa dimensión afectiva ha sido retirada del espacio privado y llevada al espacio laboral, tiñiéndolo con inasibles matices.

Foto7: choferes, Mar del Plata, c. 1950. Testimonio de informante privado. Archivo de Imagen, Grupo Historia y memoria, Facultad de Humanidades, UNMDP.

Foto 8: trabajadores rurales, Tandil, c. 1950. Testimonio de informante privado. Archivo Histórico Digital Comunitario. Fototeca de Ciencias Humanas, UNICEN.

En síntesis, los elementos contradictorios que impregnaban la producción fotográfica anterior, y donde el trabajo y los trabajadores eran representados en una posición subordinada (patrón/obrero, máquina/obrero, Estado/obrero) ceden lugar a formas de representación renovadas, producto de la disputa por el significado. Quisiéramos sugerir aquí que la dimensión identitaria del trabajo es asumida por los propios trabajadores reafirmando sus connotaciones clasistas en un nuevo marco histórico: el que inaugura el primer peronismo.

Foto 9: trabajadores en la construcción del complejo turístico de Chapadmalal, 1947-1952. Museo Eva Perón, Chapadmalal, Prov. de Bs As.

3

Para una mirada simplificadora, ese tipo de imágenes podría estar relacionada apenas con un enmascaramiento, ocultamiento o negación (consciente o inconsciente) de los conflictos vividos y de las adversidades enfrentadas. Nosotros pensamos que no es así. En términos del uso popular de la fotografía, ella es una cosa viva, un factor de vivencia. Es, por lo tanto, un acto de afirmación de la vida (Souza Martins:2002). En este sentido, y a pesar de los aspectos negativos que sin duda guardan las vidas de los trabajadores -pobreza, crisis, tragedias, desconfianza ante las instituciones estatales de ayuda, etc.-, lo que las imágenes de la felicidad laboral vienen a reafirmar es que las personas que realizan actos significantes son proactivas, es decir, que no se limitan a poner en acción ritos y normas. Frente a una visión esquemática que tiende a reducir los comportamientos

populares a una especie de acto reflejo involuntario ante la propaganda oficial, las fotografías *en* el trabajo reivindican "la capacidad del hombre del pueblo (…) para leer hechos y no palabras" (Ford:1987). Hechos, como las políticas concretas que el primer peronismo encarnó en los sentimientos colectivos de los trabajadores.[8]

Bibliografía

-AAVV. *Doctrina Peronista. Filosófica, Política, Social*. Bs As, 1947.

-Alexander, A. *Iconografía Peronista (1946-1955)*. Biblioteca Nacional, Bs As, 2014.

-Bakhtin, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. San Pablo, Hucitec, 1992 (1930).

-Ferguson, Juan. *Presencias. Recuperación de memorias orales y visuales de la ciudad de Mar del Plata y del Partido de General Pueyrredon*. Mar del Plata, Municipalidad del Partido de General Pueyrredon / Ed. Suárez, 2011a.

---------- (coord.). *Pensar la imagen: propuestas de lectura histórica sobre cine y fotografía*. Mar del Plata, UNMDP, 2011b, CD-Rom.

----------"Visiones del trabajo", en: Elisa Pastoriza (coord.) *Un mar de memoria. Historia e imágenes de Mar del Plata*. Bs As, Edhasa, 2009, pp. 146-167.

----------"Imagen fotográfica, memoria e historia: algunas consideraciones sobre el acervo fotográfico del Archivo-Museo Histórico Municipal `Roberto T. Barilli´"; en: F. Cacopardo; M. Da Orden y E. Pastoriza (comps.), *Pasado y Presente de la Mar del Plata social: II Coloquio*. Mar del Plata, Eudem, 2008, pp. 137-149.

-Ford, Aníbal. *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Bs As, Puntosur, 1987.

-Gené, M. *Un mundo feliz: las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1945-1955)*. Universidad de San Andrés, Bs As, 2001.

-González, Horacio. *Perón, reflejos de una vida*. Bs As, Colihue, 2007.

-Kossoy, Boris. *Fotografia e História*. SP, Ática, 1988.

-Lobato, M. (ed.) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Bs As, Biblos, 2005.

-Mauad, Ana M. "Fotografía e Historia: interfases", en: F. Aguayo y L. Roca (coords.) *Imágenes e investigación social.* México, Instituto Mora, 2005, pp. 464-473.

-Rosa, G.H. "La propaganda gráfica peronista (46-55) Subjetivación y conflicto a través de una propuesta estética". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

-Souza Martins, José. "A imagen incomum: a fotografía dos atos de fé no Brasil", en: *Estudos Avanzados*, v. 16, nº 45, San Pablo, mayo/agosto 2002.

8 - En nuestro abordaje hemos privilegiado el ámbito de la producción de las fotografías, sin analizar su recepción (tarea pendiente y necesaria). Sin embargo, entrevemos que las imágenes de la felicidad en el trabajo (con su dimensión afectiva), más que establecer lazos de intertextualidad con la producción visual contemporánea al primer peronismo (Aristóbulo Fusco en fotografía, Luis Medrano y sus dibujos para los calendarios de Alpargatas), resuenan en algunos desarrollos de la representación pictórica más reciente, como en "*Con pan y con trabajo. La felicidad del Pueblo*" (2019), de Daniel Santoro.

Entre el nativismo y la imaginación técnica: figuraciones de la Nación en los cristales grabados de Atilio Boveri para Ferrocarriles del Estado (1939-1940)

Inés Fernández Harari
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/FBA-UNLP

Introducción

El antiguo edificio de Ferrocarriles del Estado, inaugurado en 1936 en el barrio porteño de Retiro[1], forma parte de un amplio conjunto de construcciones de estilo racionalista desarrolladas por iniciativa estatal durante la larga década del treinta en nuestro país. La crisis del modelo agroexportador y las altas tasas de desocupación que signaron el período alentaron una mayor intervención del Estado en la economía, fenómeno que a nivel territorial se tradujo en un incremento de las obras públicas. Como señalan Anahí Ballent y Adrián Gorelik, en estas nuevas construcciones se buscó explotar la capacidad simbólica y expresiva de la arquitectura moderna, cuyo lenguaje "de formas geométricas, techos planos, muros desnudos y blancos, expresaba mucho más que cambios internos a la arquitectura; a través de imágenes, desplegaba un discurso que hablaba de progreso y de una transformación productiva basada en la técnica" (Ballent y Gorelik, 2001, p. 154). Uno de los rasgos más llamativos de estos edificios monumentales radica en la persistente inclusión de obras de arte en sus interiores, particularidad que, como argumenta Cecilia Durán, excedía los límites del modernismo canónico y posicionaba a la arquitectura como una forma de arte público (Durán, 2017). Las imágenes allí desplegadas aludían generalmente a las funciones del edificio y a temas relativos a la historia y la identidad nacional (Belej, 2012, p. 14). En el caso de Ferrocarriles del Estado, la realización del aparato decorativo estuvo a cargo del francés Max Ingrand y de los argentinos Rodolfo Franco y Atilio Boveri. Sus obras presentan, como era habitual en este tipo de producciones, alegorías sobre la industria, las comunicaciones y las riquezas nacionales, así como escenas del interior del país y de sus pobladores. Este trabajo sostendrá como hipótesis central que, por su vinculación con la gestión estatal modernizadora y su emplazamiento en construcciones racionalistas, las obras destinadas a la ornamentación de edificios

1 En este edificio, sito en Av. de los Inmigrantes 1950, funciona actualmente la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Penal Económico.

a lo largo de la década del treinta fueron terreno fértil para una reelaboración en clave tecnológica y urbana del nativismo, categoría que designa de forma genérica aquellas representaciones de paisajes regionales y tipos lugareños que tuvieron por objetivo dar expresión plástica a una supuesta "esencia argentina" durante la primera mitad del siglo XX. Esta problemática será puesta de relieve a través del análisis de los cristales grabados realizados por Atilio Boveri entre 1939 y 1940, obras que aún hoy pueden observarse, aunque deterioradas, en cuatro de los seis pisos que componen Ferrocarriles del Estado. Si bien cada panel puede funcionar como una obra en sí misma, es en su lectura conjunta como programa iconográfico donde adquiere sentido el cruce entre lo nativo y el imaginario moderno que aquí nos interesa destacar. La primera parte del trabajo estará dedicada a la caracterización del nativismo como estética dominante en las instituciones oficiales de nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX, atendiendo a su reelaboración en el marco de la edilicia pública durante los años treinta. En la segunda parte se abordará el análisis de caso propuesto.

Imágenes para un país en vías de transformación

El contexto del Centenario de la Revolución de Mayo marcó el punto de llegada del proyecto liberal de la Generación del 80. La exitosa inserción de la Argentina en la división internacional del trabajo como exportadora de materias primas había traído consigo una prosperidad económica sin precedentes. Al mismo tiempo, la población crecía de manera exponencial y la ciudad de Buenos Aires adquiría el perfil cosmopolita de una metrópoli moderna. No obstante, bajo la riqueza material y el optimismo que auguraba un progreso ilimitado, algunos sectores de la élite comenzaron a percibir con preocupación los efectos disolventes de la inmigración masiva y el conflicto social, factores que parecían conducir a la temida desintegración nacional. En ese contexto, una nueva generación literaria encabezada por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones sentaría las bases del primer nacionalismo, corriente de pensamiento que se dio a la tarea de hallar los fundamentos culturales de la identidad argentina. Al recuperar en sus escritos aquellas herencias que las tendencias europeizantes habían obliterado (hispana, indígena, criolla), estos intelectuales invirtieron en sus escritos la dicotomía sarmientina civilización-barbarie, despreciando la confusión y el materialismo de la "ciudad fenicia" para enarbolar en cambio las tradiciones y la vida rural como baluarte de los valores espirituales que debían informar la conciencia nacional. Dentro de este proyecto, las artes desempeñarían un papel de relevancia. En su obra de 1921 *Eurindia*, Ricardo Rojas estableció los lineamientos estéticos de su propuesta nacionalista:

> Necesitamos, pues, una doctrina estética fundada en la experiencia de nuestra historia, que nazca aquí, para nosotros y para América, como afirmación de que la nacionalidad argentina ha llegado a sazón fecunda (…) Si sabemos fundir en un amplio sentimiento de argentinidad la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición, los ideales nuevos de la cultura nuestra, podemos dar expresión simultánea a todo ello en obras de arte literario (…) pero ello ha menester que pongamos en el mismo diapasón nuestro pensamiento político y nuestra creación estética más general: arquitectura, pintura, escultura, música, danza. (Rojas, 1924, p. 42).

La consecución de un arte nacional requería, por tanto, que la técnica y los modelos foráneos se nutrieran de los temas y la emoción que brotan de la vida americana. Estas ideas ya habían comenzado a encontrar expresión en los paisajes de Martín Malharro y la mirada hacia las provincias lanzada por el grupo Nexus, volviéndose hegemónicas en las instituciones de formación artística y el Salón Nacional durante la primera mitad del siglo XX. El afán por plasmar la geografía y los tipos regionales en las artes de este período derivó en la consolidación de un imaginario nacionalista en el cual "lo autóctono" se presentó generalmente bajo una mirada pintoresquista escindida de la historia y las transformaciones sociales (Wechsler, 1990). El término nativismo ha

sido empelado para denominar de manera general a este vasto conjunto de producciones en las que predominan el género paisaje y los tipos regionales o indígenas (Penhos, 1999), aunque otras categorías específicas como criollismo, indianismo, indigenismo o incaísmo pueden contribuir a añadir matices dentro de esta corriente[2].

La historiografía tendió a pensar estas expresiones centradas en lo nativo como parte de una tradición plástica opuesta a las corrientes de renovación. Aquella visión nostálgica e idealizada del interior parecía rechazar abiertamente los cambios introducidos por la modernidad tanto desde el plano temático como formal. Sin embargo, esta mirada proclive a la polarización ha comenzado a ser cuestionada. En palabras de Roberto Amigo, al revisitar estas producciones

> No se intenta suplantar la identificación moderna del arte argentino del siglo XX, como autonomía de las formas o como arte de compromiso político, sino de pensar un relato heterogéneo, donde la noción de la tradición y lo nuevo como pares enfrentados pueden entremezclarse perdiendo su prístina validez, con modernidades asentadas en otras tradiciones electivas. (Amigo, 2014, p. 31)

Tomando esta idea como punto de partida, proponemos aproximarnos a un ámbito menos explorado que el Salón Nacional pero igualmente significativo para estudiar la proliferación del ideario nacionalista en las artes visuales: la arquitectura pública de la década del treinta. Las obras que decoraron estas construcciones, a menudo en sintonía con las temáticas del nativismo, pueden aportar claves para ir más allá de la consideración de tales imágenes como meros anacronismos e instalar la pregunta sobre el tipo de modernidad que ellas construyeron. Ensayar una respuesta a este interrogante requerirá que atendamos, en primer lugar, a sus particulares condiciones de producción y circulación.

La década del treinta se inició con el golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen y una aguda crisis económica a escala mundial. El repliegue de los mercados internacionales luego del *crack* del 29 motivó un proceso de industrialización por sustitución de importaciones y la ampliación del mercado interno. Durante el gobierno de Justo, y con Federico Pinedo al frente del Ministerio de Hacienda, proliferaron las obras vinculadas a la industria, el abastecimiento energético y la construcción de caminos. Bajo influencia del keynesianismo y la experiencia del *New Deal* en los Estados Unidos, la obra pública se presentó como un sector de relevancia para paliar el acuciante problema de la desocupación. “Las consignas del momento eran

2 Al respecto véase: Amigo (2014) y Fasce (2018)

'modernizar el campo' y 'urbanizar el país', en otras palabras, construir un territorio cohesionado y homogéneo sobre la base de nueva infraestructura y nuevo equipamiento" (Ballent y Gorelik, 2001, p. 151). Como señalan los autores citados, estas ideas de modernización y cohesión nacional no se ajustan plenamente a la caracterización habitual del período, signado por el fraude como mecanismo de preservación del poder por parte de una élite dispuesta a restaurar la sociedad oligárquica y el orden agroexportador. Se trata, efectivamente, de una década paradójica, en la que se enlazan liberalismo e injerencia estatal, restauración agropecuaria e impulso industrializador, conservadurismo y modernización, defensa de los intereses británicos y nacionalismo, paradojas que permiten alumbrar, a su vez, las contradicciones y límites de las políticas estatales del período (Ballent y Gorelik, 2001, p. 147).

La imagen de eficiencia, dinamismo y modernización que el Estado buscó proyectar en esos años encontró, de esta manera, un medio privilegiado en la arquitectura y el arte público, empresas que recibieron un fuerte impulso a través del Ministerio de Obras Públicas y su Dirección General de Arquitectura. Los múltiples edificios para dependencias estatales construidos en esta década adoptaron un estilo racionalista monumental que incluyó en su interior decoraciones murales, relieves y vitrales realizados por encargo.

Cecilia Belej ha explorado las tensiones que se desplegaron en el campo artístico de la época entre las distintas vertientes del muralismo moderno: una ligada a la izquierda y a las enseñanzas de Siqueiros, que incluía a figuras como Berni, Castagnino y Spilimbergo, y otra conformada por artistas vinculados a la Escuela de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" y a la Academia Nacional de Bellas Artes, entre los que destacan Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal. Una tercera variante se encarnaba en la figura de Quinquela Martín, quien, junto con el grupo de Guido, recibió la mayor cantidad de encargos, presumiblemente porque sus propuestas estéticas se adecuaban a la idea de nación que los gobiernos del período pretendían transmitir (Belej, 2012, p. 9). En sintonía con las experiencias estadounidense, italiana y mexicana, la edilicia pública se convirtió por esos años en un espacio propicio para la consolidación de una identidad compartida y la celebración de las transformaciones sociales y económicas emprendidas por el Estado, proceso en el cual tanto la pintura de historia como los paisajes y las variantes nativistas del género costumbrista serían predominantes. Estas imágenes presentaban así una doble dimensión: por un lado, abonaban la tradición selectiva que había inaugurado el nacionalismo cultural del Centenario al reivindicar el mundo rural como reservorio de lo específicamente argentino. Por otro, introducían desviaciones

temáticas y formales respecto de aquel nativismo de salón para vincularlo con un ideario modernizador signado por la diversificación productiva, el desarrollo de las comunicaciones y la urbanización. En este punto, algunas de las obras destinadas a la ornamentación de edificios públicos enlazaron con la fascinación por la ciencia y la tecnología que Beatriz Sarlo identificó en la cultura popular y en un sector de la literatura y la prensa de los años veinte y treinta, saberes nuevos que funcionaron como vectores de modernización cultural y, al mismo tiempo, como compensación de diferencias culturales (Sarlo, 1994, p. 13). Tal vez estas imágenes situadas al margen de las vanguardias puedan pensarse también como parte de aquella imaginación técnica, partícipes de un proceso de modernización cultural tensionado por la constante necesidad de apelar a un mito de orígenes capaz de legitimar las transformaciones del territorio nacional. El automóvil, el petróleo, las carreteras, los nuevos paisajes urbanos, aparecen en los murales y vitrales de la época como símbolos del progreso material de la nación, instalando visiones de futuro que, no obstante, obtienen su fundamento en una tradición ya consolidada.

Estas imbricaciones entre lo viejo y lo nuevo, entre el imaginario rural y el mundo urbano, son visibles en las obras que presenta el edificio de Ferrocarriles del Estado, y particularmente en los cristales grabados realizados por Atilio Boveri, que a continuación abordaremos en detalle.

Tradición y ciudad futura

Atilio Boveri nació en 1885 en la localidad bonaerense de Rauch. Su formación artística se inició en el taller del artista italiano Francesco Paolo Parisi, y a la muerte de éste prosiguió en la Academia de Bellas Artes que dirigía Antonio del Nido en la ciudad de La Plata. Gracias a una beca otorgada por el gobierno provincial en 1911, pudo completar sus estudios en Europa asistiendo a la Academia de Florencia. Dentro de la prolífica y ecléctica obra de este artista, destacan los paneles decorativos que realizó hacia el final de su carrera para la ornamentación de edificios públicos (tanto estatales como civiles). En ellos abandonó la concepción colorista de la pintura de paisajes que había signado su estadía en la isla de Mallorca para abocarse a una figuración donde predominan el dibujo de línea precisa y los volúmenes definidos. Vinculado al nacionalismo conservador de la época y miembro activo de la agrupación Bases, hacia la década del treinta Boveri comenzó a concebir la necesidad de un arte público de carácter pedagógico, tarea que acometió a través de la ilustración de libros y la

realización de obras decorativas de grandes dimensiones. Al igual que los artistas del grupo de Guido, recibió el favor de las autoridades gubernamentales para llevar a cabo la ornamentación de los diversos edificios construidos por esos años. En este marco, la técnica del cristal grabado le ofreció la oportunidad de destacarse entre sus colegas, ya que se trataba de un procedimiento novedoso que solo había comenzado a hacerse visible en nuestro medio hacia 1936 con los ventanales realizados por Max Ingrand para la planta baja y el tercer piso de Ferrocarriles del Estado. Allí el francés había representado alegorías de la industria y la agricultura, así como una escena de trabajo en el campo. Fue en ese mismo espacio donde Boveri desplegó sus primeras obras empleando la técnica mencionada[3], aportando los ventanales de 3 x 6 metros correspondientes a los pisos primero, segundo, cuarto y quinto. El aparato decorativo del edificio se completaba con dos murales de Rodolfo Franco situados en el hall de entrada, cuyo tema son las líneas norte y sur del ferrocarril y la conexión de las diversas regiones del país que ellas posibilitan.

El tema del ferrocarril, ligado estrechamente a la función del edificio, se repite con mayor o menor protagonismo en todas las obras, pero resulta particularmente llamativo su tratamiento en los cristales de Boveri, quien lo evoca en las composiciones tituladas *La rueda* y *La porteña*. En la primera de ellas [Figura 1] se presenta de forma alegórica el desarrollo de las tecnologías de transporte. El espacio plástico es atravesado por líneas diagonales que marcan el avance vertiginoso de un conjunto de ruedas, aviones y trenes sobre un entorno fabril, indicado por las chimeneas humeantes ubicadas en el extremo derecho. Los motivos se superponen y los planos intermedios se confunden entre sí, ofreciendo una impresión de velocidad que recuerda a la estética del futurismo italiano, aunque sin abandonar la legibilidad de las formas. En el extremo inferior de la composición, el esfuerzo humano aparece simbolizado por cuerpos masculinos desnudos que se doblan mientras arrastran enormes ruedas de piedra y acarrean vías férreas sobre sus espaldas. Las líneas que marcan la dirección de este conjunto convergen en la enigmática figura de un ser alado situado en el extremo izquierdo, sobre cuya cabeza se alza un planeta, tal vez augurando la posibilidad de que en el futuro el desarrollo de las tecnologías conduzca también al espacio exterior. La impronta nacionalista de la obra se plasma en la imagen de un gran cóndor situado en el

3 "El proceso creativo era laborioso: se documentaba, realizaba diversos dibujos previos, estudiaba la composición y elegía los elementos simbólicos que debía introducir; normalmente—una vez superada esta fase—realizaba un proyecto definitivo que después repetía a tamaño real y era el que se utilizaba para grabar el cristal. Esta última parte del proceso que se desarrollaba en un taller especializado bajo la dirección y supervisión de Boveri [los talleres Conti en el caso de las obras destinadas a Ferrocarriles del Estado], se realizaba mediante sopletes de arena que permitían grabar y modelar las formas con distintos niveles de profundidad, a diferencia de la uniformidad que se obtenía con el sistema de grabado al ácido, más indicado para superficies pequeñas." (Sanjuán, 2000, p. 167).

cuadrante inferior izquierdo, el cual dirige su mirada a la escena y se funde con ella. La escasa distancia establecida entre los distintos motivos representados genera la sensación de que éstos invaden el espacio del espectador, involucrándolo en su dinamismo. Al mismo tiempo, los pesos compositivos se sitúan predominantemente sobre el extremo derecho, contribuyendo a generar cierta sensación de inestabilidad.

La porteña [Figura 2] completa esta visión celebratoria de la modernidad y de la técnica a través de una composición tripartita. El panel central presenta la imagen de la locomotora que da nombre a la obra, primera en circular en suelo argentino a mediados del siglo XIX. Sobre ella parece erigirse un tren moderno, signo de la prosperidad y el progreso alcanzado por la nación desde aquellos años. Hileras zigzagueantes de hombres arando, parvas y ganado dispuestos con un orden francamente artificial, conducen nuestra mirada hacia ese elemento clave de la composición, efecto facilitado por la elección de un punto de vista elevado. Por su parte, el panel derecho presenta el trabajo en el puerto, atravesado por grúas y estibadores que, nuevamente, se organizan a partir de líneas diagonales imprimiendo dinamismo a la obra. El último panel, en el extremo izquierdo, exhibe una vegetación frondosa, un par de yaguaretés y una serpiente, evocando así las yungas del norte argentino. A pesar del abigarramiento de motivos y los cambios operados en los puntos de vista, el formato tríptico elegido por el artista aporta claridad a la lectura de la imagen. Cada panel presenta una geografía y un espacio productivo distinto, articulados en función de la idea de prosperidad que vincula las riquezas naturales con el comercio.

Como contrapunto de estas imágenes donde la técnica y la modernidad son protagonistas, en los últimos pisos del edificio se despliegan dos cristales que, por su iconografía y tratamiento plástico, se adecuan a la caracterización del nativismo antes esbozada. Así, *Feria norteña* [Figura 3] anuncia desde su misma estructura compositiva la calma y la apacibilidad que las otras obras se esforzaban por alterar. Un conjunto de hombres y mujeres mestizos, reunidos para comerciar animales, frutos y vasijas en lo que aparenta ser un entorno norteño, se muestran agrupados en una estructura piramidal que aporta una fuerte sensación de estabilidad[4]. Esta escena se ve enmarcada por un conjunto de animales estilizados en el extremo izquierdo y por un hombre sosteniendo un poncho en el derecho, disposición que acentúa el carácter estático de la composición al subrayar su simetría. Como señala Marta Penhos, las ferias constituían un tema frecuente en los envíos al salón, eficaces

4 Dado que actualmente la obra se encuentra deteriorada y presenta faltantes, la descripción se completó observando su dibujo preparatorio.

en la construcción de una visión idealizada del interior por mostrar al nativo "en la actividad del intercambio directo, tan disímil a las sofisticadas formas que el comercio adquiere en la ciudad" (Penhos, 1999, p. 27). Las relaciones entre las personas, así como entre las personas y la naturaleza, se muestran armónicas y libres de conflicto, ajenas a la vorágine y el anonimato de las ciudades modernas. Esta "pastoral" en clave nacionalista telúrica se repite en la obra *La galera* [Figura 5], donde una diligencia guiada por un hombre a caballo atraviesa un paisaje del noroeste argentino. Las figuras se recortan sobre una naturaleza sobria pero imponente, cuyo acento está dado por la presencia de montañas y cactus en flor. Se presenta así uno de los tópicos más frecuentados por la estética nativista: la consustanciación del nativo con su entorno.

La galera como medio de transporte rudimentario contrasta abiertamente con la celebración tecnológica desplegada en *La rueda*. De manera análoga, el apacible mercado norteño se opone a la vorágine del puerto de Buenos Aires que exhibe *La porteña*. Pero la oposición es solo aparente, ya que la función del imaginario nativista es invocar el interior no en términos históricos, sino ideales. Las obras de Boveri se afianzan en la dinámica histórica y exhiben su confianza en el progreso material de la nación, contribuyendo a la consolidación de un ideario modernizador que no oculta su entusiasmo por la técnica. Pero proclaman, al mismo tiempo, la necesidad de que éste se nutra de ese componente espiritual que parece condensarse en las tradiciones y modos de vida de las provincias, reactualizando así la prédica nacionalista de los intelectuales del Centenario.

Conclusión

A través de este breve recorrido, y tomando como estudio de caso los cristales grabados realizados por Atilio Boveri para Ferrocarriles del Estado, la intención del trabajo fue comenzar a explorar las derivas de la iconografía nativista en el espacio público durante la década del treinta. Tal abordaje tuvo la pretensión de alumbrar zonas de la experiencia moderna en Argentina que las miradas ancladas en el canon y sus criterios de valoración predominantemente estilísticos tendieron a obturar. Al considerar este tipo de imágenes como meros elementos residuales, en ocasiones se pasaron por alto aquellos rasgos que las conectaban con el clima cultural de las vanguardias. La fascinación por lo nuevo y la transformación irrumpieron también en esas configuraciones visuales, aunque imbricándose con imaginarios sobre la nación donde la tradición seguía detentando un lugar predominante.

Figura 1. *La rueda*. Fotografía de la autora

Figura 2. *La porteña*. Fotografía del Archivo José León Pagano.

Figura 3. *Feria norteña*. Fotografía de la autora

Figura 4. *Feria norteña* (dibujo preparatorio reproducido en: Boveri, 1940)

Figura 5. *La galera*. Fotografía de la autora

Bibliografía

Algaze, Agustín, "Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón. Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40)", en: Revista de Historia Bonaerense, Instituto y Archivo Histórico de Morón, año XXIV, Nº 46, 2017, pp. 33-43.

Amigo, Roberto "La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo", en: AA.VV, *La hora americana. 1910-1950*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014

Ballent, Anahí y Gorelik, Adrián, "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en: Cattaruzza, Alejandro (coord.). *Nueva Historia Argentina, Tomo VII. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Belej, Cecilia, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950*. Tesis de doctorado inédita, 2012.

Boveri, Atilio, *La decoración mural. Obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*, Buenos Aires, 1940.

Cattaruzza, Alejandro. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007

Durán, Cecilia, "Colaboración creadora: arquitectos y artistas decoradores en los edificios públicos de los años 1930 y 1940", Registros, Vol. 14 (2), julio-diciembre 2018, pp. 51-70.

Durán, Cecilia, *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)*. Tesis de maestría inédita, 2017

Fasce, Pablo. "El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX", Artelogie, septiembre de 2018.

Penhos, Marta, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX", en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Serie Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111-162.

Rojas, Ricardo, *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, La Facultad, 1924

Sanjuán, Charo, *Atilio Boveri. Un artista singular*, Palma de Mallorca, Museo de Mallorca, catálogo de exposición, 2000.

Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina.* Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Wechsler, Diana, "Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930)", Buenos Aires, 2das Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 1990, pp. 88-102.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 2000

Autorrepresentación de la mujer escritora: El caso de Carolina Coronado

Marta B. Ferrari
(UNMDP)
martabeatrizferrari@gmail.com

Resumen: En este trabajo se abordarán los modos de autorrepresentación de la mujer escritora en la España del siglo XIX, en diálogo con las reformas liberales de la época. Para ello tomaremos el caso de la extremeña Carolina Coronado (1820-1911), quien a través de poemas, epistolarios, crónicas y ensayos ha dejado testimonio del arduo y a veces contradictorio proceso de construcción de la subjetividad femenina durante el Romanticismo. Nos detendremos también en ciertos espacios de sociabilidad que cruzan lo privado y lo público, desde las tertulias que la misma Coronado ofrecía en la Quinta de la Reina, pasando por el Instituto español hasta el Liceo artístico- literario y el Ateneo. Si bien el estereotipo de la mujer como "ángel del hogar" operaba todavía en la segunda mitad del siglo XIX, junto a éste surge otro ámbito social evaluado como muy adecuado para la naturaleza femenina: el del mundo asociativo de la beneficencia. Sin desprenderse del todo de este espíritu asociativo, la red de relaciones interpersonales que se establecían en las tertulias y salones que examinaremos irán forjando auténticos espacios de encuentro para la reflexión intelectual, el intercambio literario y la controversia política.

Palabras clave: mujer- escritora- España- autorrepresentación- Carolina Coronado

En 1890, desde su retiro voluntario en Lisboa, Carolina Coronado confesaba: "mi vida ha sido tan larga que, a través de ella, han acontecido las mayores revoluciones, guerras y transformaciones del siglo" (392). Efectivamente, la escritora española, nacida en un pueblo de Extremadura en 1820 y fallecida a los 91 años,fue no sólo testigo sino también activa protagonista de los avatares de la España del siglo XIX. Por su definida militancia liberal tomó rápidamente partido por la facción defensora de Isabel II durante las guerras carlistas[1], hecho que no impidió que en 1868 apoyara la

1En 1937 los carlistas se unificaron con los falangistas en el único partido legal durante el franquismo: la Falange Española Tradicionalista (FET).

Revolución democrática alentada por la intelectualidad progresista. Junto con Concepción Arenal participará de la Sociedad Abolicionista de Madrid tomando posición a favor de la libertad de los esclavos y en contra de los intereses de aristócratas y latifundistas españoles con posesiones en América. Y hacia finales de siglo, ya casada con el secretario de la embajada de EEUU en España, cuando ésta enfrentaba la gran crisis del ´98 que terminaría con la pérdida de las últimas colonias de ultramar, Coronado intercederá por vía diplomática para pacificar los vínculos entre su país y el de su esposo.

La expresión de la sensibilidad romántica apareceráasociada aestas reformas liberales.En teoría, la liberalización política y social sentaría las condiciones para que el ciudadano pudiera ejercer sus derechos individuales, mientras la liberalización cultural abriría las puertas a la expresión de los deseos y sentimientos íntimos de cada sujeto. Si bien la conexión profunda que existe entre el movimiento romántico y lo que se ha dado en llamar "la literatura de la mujer" (Kirkpatrick) parece en principio algo evidente, en la práctica, en cambio, hubo serias contradicciones entre el pensamiento liberal y su práctica, al menos en lo que concierne a la mujer. Y así lo denuncia la autora en uno de sus poemas más emblemáticos titulado precisamente "Libertad", que empieza así:

> Risueños están los mozos,
> gozosos están los viejos
> porque dicen, compañeras,
> que hay libertad para el pueblo.
>
> (...)
>
> Gran novedad en las leyes,
> que, os juro que no comprendo,
> ocurre cuando a los hombres
> en tal regocijo vemos.
>
> Muchos bienes se preparan,
> dicen los doctos al reino,
> si en ello los hombres ganan
> yo, por los hombres, me alegro;
>
> Mas, por nosotras, las hembras,
> ni lo aplaudo, ni lo siento,
> pues aunque leyes se muden
> para nosotras no hay fueros. (Coronado, 1884: 364)

Un poema, como vemos, apelativo, dirigido a sus "compañeras" -esa hermandad lírica basada en la solidaridad y apoyo mutuo, motivado en la necesidad de reunirse, de asociarse, de crear y compartir espacios de sociabilidad femeninos para defenderse y enfrentar los prejuicios que amenzaban a su género- en el que la enunciación individual se incorpora a un colectivo- "nosotras, las hembras"-, al que simultáneamente le da voz. Un poema que no sólo enfrenta al "ellos" con el "nosotras" sino que enfrenta también la proclama política de las libertades jurídicas y la igualdad ante la ley -"dicen"- con la cruda realidad de las escasas conquistas logradas para la mujer. El texto continúa de este modo:

¡Libertad! ¿qué nos importa?
¿qué ganamos, qué tendremos?
¿un encierro por tribuna
y una aguja por derecho?

¡Libertad! ¿de qué nos vale
si son los tiranos nuestros
no el yugo de los monarcas,
el yugo de nuestro sexo?

¡Libertad! ¿pues no es sarcasmo
el que nos hacen sangriento
con repetir ese grito
delante de nuestros hierros?

¡Libertad! ¡ay! para el llanto
tuvímosla en todos tiempos;
con los déspotas lloramos,
con tributos lloraremos;

Que, humanos y generosos
estos hombres, como aquellos,
a sancionar nuestras penas
en todo siglo están prestos.

Los mozos están ufanos,
gozosos están los viejos,
igualdad hay en la patria,
libertad hay en el reino.

Pero, os digo, compañeras,
que la ley es sola de ellos,

que las hembras no se cuentan
ni hay Nación para este sexo.

Por eso aunque los escucho
ni me aplaudo ni lo siento;
si pierden ¡Dios se lo pague!
y si ganan ¡buen provecho!

(Coronado, 1884:365)

A través de la ironía como estrategia distanciadora, de la saturación léxica -"encierro", "yugo", "hierro", "déspotas", tiranos"- que afirma exactamente lo contrario de lo que el título reclama, Carolina Coronado escribe un poema de denuncia que ataca la hueca retórica emancipatoria del liberalismo que no tiene un correlato efectivo en las libertades consagradas para las mujeres.

Son numerosos los textos poéticos que la autora dedica a la problemática femenina, como el titulado "El marido verdugo", poema de fuerte crítica social sobre el maltrato sufrido por la mujer dentro de la institución matrimonial, o los poemas centrados ya específicamente en la figura de la mujer que escribe.En este último sentido, las cartas que Carolina Coronado envía a su tutor, Juan Eugenio Hartzenbusch, en la década del ´40, aportan valiosa información sobre la construcción de su rol como escritora, una imagen que oscila entre la retórica de la *humilitas* -se autodefine como "torpe", "confusa", "desalentada" e insatisfecha ante la obra concluida- y la asunción plena de una vocación literaria -la firme decisión de ser escritora- cuya satisfacción la convierte en una osada luchadora que se atreve a enfrentar el escándalo social al animarse a romper con los hábitos culturales que relegaban a la mujer a las tareas domésticas: "Mi pueblo opone una vigorosa resistencia a toda innovación en las ocupaciones de las jóvenes, que después de terminar sus labores domésticas deben retirarse a murmurar con las amigas y no a leer libros que corrompen la juventud." (Coronado, 1999: 424)Pero a la vez que eleva esta "queja contra sus paisanos" (1999:425), ella misma ejerce la autolimitación de la restricción temática, ella también se autolimita a escribir como mujer: "Acompañan a éste otras cuatro composiciones a flores, asuntos que por lo pueriles creo pertenecen a una mujer" (1999: 422).

Hay que recordar que el estereotipo de la mujer "*Ángel del hogar*", como en 1857 lo cristalizara la escritora zaragozana María Pilar Sinués en la revista que dirigióy también en la novela homónima de su autoría, esto es la mujer como hija, esposa y madre sacrificada a los deberes hacia el sexo opuesto, fijó el paradigma de la diferenciación sexual y la consiguiente asignación de las

respectivas prácticas sociales. "Las ciencias -afirmará Sinués- no convienen a la mujer, como las faenas domésticas no convienen al hombre. A cada uno ha señalado la religión y la sociedad sus atribuciones y es una locura querer trastocarlas o violentarlas" (Sinués, 1881: 225). Y agrega imperativa y sentenciosamente: "Olvidad, pobres mujeres, vuestros sueños de libertad y de emancipación. Esas son teorías de cabezas enfermas que jamás se podrán practicar, porque la mujer ha nacido para ser amparada y protegida por el hombre" (Sinués, 1881: 226). Una ideología, como vemos, muy afín a la defendida 100 años después por Pilar Primo de Rivera desde la Sección Femenina de Falange,en la España franquista.

Si bien la expansión de la prensa (como señala Susan Kirkpatrick en 1840 solamente en Madrid existían 18 periódicos, muchos de ellos dirigidos yescritos por mujeres, 77) posibilitó la expresión pública de la mujer escritora, esta diferenciación sexual se proyectó también a las temáticas admisibles para su escritura y sobre todo al uso de un lenguaje específico, el del sentimiento, la sensibilidad, la intimidad, en síntesis, el lenguaje de la experiencia subjetiva.

Ya radicada en Madrid e incorporada al campo literario capitalino (el Liceo artístico y literario le realizó un resonante homenaje al que asistió la Reina, y los principales medios progresistas la contaban como colaboradora), comienza a verificarse un giro ideológico en la escritura de nuestra autora. Mientras en su discurso poético forjado en el ámbito pueblerino daba cauce a la dolida queja por el sojuzgamiento al que se veía sometida la mujer, en sus textos de la década del ´50 - *Introducción a las poesías de la Señorita Armiño* (1850, 256-260) y *Galería de poetisas españolas contemporáneas*(1857, 153-160), entre otros- calificará de absurda y ridícula la pretensión de emancipación de la mujer de su rol social, esto es, mantener la cohesión familiar.[2] Para ello, dirá, hay que "conciliar", "armonizar", "equilibrar" las obligaciones domésticas con la vocación literaria, a la mujer con la escritora.[3]En estas prosas emergen -como bien señala Burguera- las contradicciones sobre las que se construyó la subjetividad romántica femenina en la España posrevolucionaria (Burguera, 2018: 2).[4]

2Isabel Pérez González afirma: "Lo cierto es que la tendencia al silencio poético de Carolina Coronado fue un fenómeno común a todas aquellas escritoras que en la década de los 40 habían entablado la batalla por sus derechos literarios. Al mediar el siglo, el largo combate de las poetisas se resolvió en favor de los cánones establecidos para el ángel del hogar (...) Sorprendentemente arrojaron la toalla cuando por fin parecía que les estaba permitida la profesión literaria, dejando sólo en esbozo su proyecto de subjetividad poética femenina". (2012: 96)

3 "En la sociedad actual hace más falta la mujer que la literata (...) la luz que empieza a faltarnos no es la de las academias, sino la luz del hogar" (Coronado, 157).

4 Burguera señala que la politización de la figura de Coronado al frente del Partido Demócrata, fundado en 1849 y en pleno proceso de renovación de la mano de Emilio Castelar, movilizaba su imagen como celebridad literaria, como ejemplo y excepción al tiempo, para recordar cómo la respetabilidad para las mujeres demócratas debía descansar en su

En este sentido resulta altamente significativa la distinción por ella establecida entre los conceptos de "poeta", "poetisa" y "literata". En el largo ensayo que escribe sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, Coronado reflexiona en torno a lo que significa ser un poeta y ser una poetisa.[5] Debajo de esa distinción subyace una fina especulación acerca de lo que hoy llamaríamos un lenguaje de género; la posibilidad de existencia de una marca reconocible en la escritura femenina y masculina. Lo que la convención sostiene -según Coronado- es que detrás de la asignación de "poeta" se enfila la osadía, la valentía, el tono elevado y grave.Para ella, en cambio, no se trata de una diferencia de tono, acento, estilo o tema sino de una sensibilidad diferencial, una facultad o condición para plasmar lo femenino y lo masculino. Y que -parafraseando una expresión becqueriana- sólo al genio es dado aunar ambas cualidades. Y ejemplifica: "Hame acontecido el estar creyendo por muchos años que Lamartine era una mujer (...) Quién había de pensar que aquel que gemía tan mimosamente era un poeta?". Y agrega con poética ironía: "Aquí en España misma hay algunos poetas cuyo canto afeminado parece arrullo de paloma, y no obstante los dejo entre los milanos porque no me gusta arrancar a los pájaros de su nido" (Coronado, 1999:190). Pero a esta distinción añade una categoría más, la de "literata".[6] En su concepción, el ser poeta/poetisa es un don, algo innato, gratuito, recibido por gracia de Dios o de la naturaleza, mientras el ser "literata" es un acto voluntario, interesado, adquirido, producto de la instrucción y asociado indefectiblemente al comercio:"Entonces apareció en Francia el cometa casero de la literata, cuyo rastro funesto para la familia, ha de ser en adelante perpetuo origen de desórdenes" (Coronado, 1999:206). Carolina, de este modo, condena brutalmente no sólo la mercantilización de la literatura sino sobre todo la profesionalización de la mujer escritora:

> La literata de profesión, la literata que escribe por encargo, la literata que asiste a la imprenta día y noche para corregir pruebas y discutir con los cajistas, la literata que pone pleito a los editores y riñe con los cómicos y denuncia a las gacetillas, no sólo no es la mujer del siglo XV, pero no es la mujer de ningún siglo; como no lo sería siguiendo la profesión de soldado. (Coronado, 1999:206)

Sin llegar a cuestionar radicalmente el papel complementario de la mujer respecto del hombre, sumándose así a los anhelos de estabilidad y orden de la burguesía española que miraba con recelo

capacidad para "conservar y reflejar mejor las cualidades de mujer" (Castelar 1857a, 507).

5 "No es la Avellaneda poetisa sino poeta". Esta afirmación de Ferrer del Río es el disparador del ensayo de Coronado. (Coronado, 1999:188).

6En el Prólogo a una Antología de sus poemas de 1872 vuelve sobre este binarismo: ser poeta/poetisa se asocia con la inspiración, la espontaneidad y el arte, no es algo deliberado ni intencionado; ser literata, en cambio, se vincula con el saber formal, con la técnica: "Yo no soy literata; hice versos desde que supe hablar (...) Esos ecos se han escapado de mi alma resignada y silenciosa sobre la voluntad de la mía" (Coronado, 1999:366)

la rebeldía romántica, Carolina Coronado realiza un incipiente pero rotundo gesto a favor del lugar de la mujer en la sociedad de su época. Ella insistió, en la línea del pensamiento ilustrado -pensemos solamente en el ensayo *Defensa de las mujeres* (1726) de Benito Jerónimo Feijoo- en la imperiosa necesidad de la instrucción femeninaconsolidando, a la vez, el proceso de construcción identitaria de la mujer escritora. En Badajoz, su provincia natal, subvencionó la fundación de una escuela para niñas y apoyó la creación de una suerte de academia de cátedras humanísticas. Desde las tertulias celebradas en su casa de la Quinta de la Reina[7] dio enorme visibilidad a la escritura de sus "compañeras" escritoras, antologando, prologando y difundiendo la obra de las mismas.Si bien el reconocimiento económico sobre los frutos del trabajo intelectual no parece haber estado entre sus prioridades, ella hace un poderoso llamado de atención sobre el derecho de la mujer escritora a decidir qué es lo escrito para circular por la esfera privada de la amistad y la familia, y qué lo que está concebido como obra artística pública, reclamando como lo hace en carta al Director de *La Época* (1858) (Coronado 1999:340-343) los mismos derechos para la mujer escritora que para un político que escribe.

Esta conciencia militante y aguerrida de los derechos individuales así como del ámbito de circulación de su palabra la transforman en una indiscutida referente en la construcción del concepto moderno de autoría.[8]Voluntad de intervención política y social, decisión de ser escritora y conciencia de la importancia del nombre y la imagen[9] de autora constituyen los pilares sobre los que se gestará la figura moderna de la artista.

***Bibliografía*:**

-Burguera, Mónica (2018). "¿Cuál será la poetisa más perfecta?' La reinvención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (*La Discusión*, 1857)". *Journal of spanish cultural studies.* http://www.tandfonline.com/loi/cjsc20

-Coronado, Carolina (1884). *Poesías completas.*México: Tip. de la Librería Hispano-Mexicana.

7 Cfr. Gómez de la Serna, Ramón (1942). *Mi tía Carolina Coronado.* Bs.As.: Emecé.

8Pura Fernández afirma que el concepto moderno de autoría implica un escenario de autoridad letrada y de responsabilidad legal, y que es en el siglo XIX cuando se promulgan las principales leyes de propiedad intelectual y se regulan las relaciones empresariales entre los agentes que componen el circuito del libro. (2017, 3)

9 Son muchas las ocasiones en que Carolina muestra la importancia dada a su imagen de autora. En carta a Hartzenbusch leemos: "Celebro mucho que vaya el retrato en las poesías para que me vean mis amigos los poetas que no soy tan horrible como me pintó *La Risa*. Envío a V. otro retrato al óleo para que pueda aclarar las dudas que ofrezca el daguerrotipo que salió medio borrado.V. se reirá de este ruidoso afán pero: si le hubiese puesto a V. como me puso a mí *La Risa* tampoco lo llevaría con paciencia. ¡Cara de sargento y gorda y vieja! Esto es sublevante". (Coronado, 1999: 442)

-Coronado, Carolina (1999). *Obra en prosa. Ensayos, artículos y cartas. Apéndices. Volumen III.* Edición de Gregorio Torres Nebrera. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

-Fernández, Pura (2017). "Por ser mujer y autora...Identidades autorales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea". *Insula*Nro: 841-2. Enero-febrero.

-Kirkpatrick, Susan (1991).*Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850.* Madrid: Cátedra.

-Pérez González, Isabel María (2012). "Carolina Coronado y Horacio Perry en el contexto político del siglo XIX". *Actas de las III Jornadas de historia de Almendralejo y Tierra de Barros*. 89-132

-Sinués, María del Pilar (1881). *El Ángel del hogar.* Madrid: Librerías de A. de San Martín.

Las fotografías de una identidad barrial

Fernando Funaro
Facultad de Arte – UNICEN
fernandofunaro@gmail.com

Resumen:A partir de una investigación situada en un barrio ferroviario de una ciudad media de la provincia de Buenos Aires, Argentina, la ponencia propone un análisis de las relaciones entre los procesos de memoria social y construcción de identidades urbano-barriales y la producción y el tratamiento de las imágenes fotográficas.

Se abordan los usos y la realización de fotografías en las intervenciones críticas de algunos actores sociales relativas a la memoria barrial, que pretenden interpelar narrativas hegemónicas tanto en el plano local cuanto de contextos más amplios. Las imágenes usadas y producidas responden a un conjunto de demandas que reclaman, entre otras, medidas de protección patrimonial en el Barrio y la restitución del servicio del tren de pasajeros.

La ponencia contará con una presentación en formato audiovisual.

Introducción

Este trabajo[1] propone analizar los usos y las *formas de producción*[2] que se le da a la imagen fotográfica, en relación con la memoria social y la construcción de identidades colectivas en un contexto sociocultural recientemente redefinido (y constantemente actualizado) por las redes y los flujos tecnológico-digitales.

1 La ponencia se inscribe en el proyecto "Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense" (código 03/G170 del Programa de Incentivos), radicado en el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN.
2 Entendiendo que la producción de los medios de vida de las personas depende de la naturaleza misma de los medios de vida con que se encuentran y que hay que reproducir. Lo que son coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con lo *que* producen como con el modo de *cómo* producen. (Marx y Engels 2001:3-5)

La situación tecnológica y comunicacional contemporánea desdibuja las fronteras espaciales y temporales, los saberes se deslocalizan, y el individuo atravesado por la tecnología se encuentra inmerso en una suerte de amnesia, reforzada por esas "máquinas de producir presente" (Monguin, 1994).

Esto trae como consecuencia para algunas sociedades o comunidades, la necesidad de un *anclaje temporal*, y así surge lo que Barbero llama "El boom de la memoria"; es decir una serie de encausamientos y acciones orientadas a "sostener el pasado".

> …Huyssen (1996) ha rastreado los ámbitos de ese boom a lo largo y lo ancho de la sociedad actual: crecimiento y expansión de los museos en las dos últimas décadas, restauración de los viejos centros urbanos, auge de la novela histórica y los relatos biográficos, moda retro en arquitectura y vestidos, entusiasmo por las conmemoraciones, auge de los anticuarios, el video como dispositivo de memorialización, e incluso la conversión del pasado del mundo –y no solo del que recogen los museos– en banco de datos. (Barbero, 2015)

Es comprensible que aparezca en este contexto, como una de las formas principales de producción y *creatividad social*[3] en torno a las memorias sociales y las identidades, la técnica de la fotografía. Esto se da no solo por la masificación de la máquina fotográfica digital, sino también por el lazo directo que tiene la fotografía con su referente. Como afirmó Roland Barthes, en relación con la imagen fotográfica: "nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado" (Barthes, 1990: 135 y 136).

Se puede advertir entonces, una tensión entre un dispositivo que desdibuja el pasado (el aparato informático comunicacional) y otro que lo afirma (la máquina fotográfica). En medio de esta tensión se ubica este análisis, ubicando como eje la producción de fotografías que realizan diversos actores sociales e instituciones, en el contexto de un proceso de *activación patrimonial* (Prats L. , 2005) que toma como referente a un sector urbano lindante con la estación de ferrocarril de la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires.

En los últimos años, el "Barrio de la Estación" ha sido objeto de distintas prácticas de *activación patrimonial* a partir de la iniciativa de una asamblea vecinal, que en el año 2013 presentó un petitorio ante el Concejo Deliberante del municipio local en el que –entre otras medidas– solicitaba

3 Término definido por Balbi como "la producción, socialmente situada y socialmente eficaz —en el sentido de bien sucedida—, de nuevas formas de comportamiento (incluyendo formas de organización de series de actividades), relaciones sociales y agrupamientos (ya sean formalmente institucionalizados o no), y modos de entender y representar cualesquiera aspectos del mundo social". (Balbi, 2015)

la declaración de un "área de protección histórica" en un radio de cuarenta manzanas situadas en las inmediaciones de la Estación del ferrocarril. En ese marco comenzó la adhesión por parte de diversas instituciones; algunas pertenecientes al territorio del Barrio como el Club Ferrocarril Sud o la Biblioteca Antonio Salceda, y otras ajenas al mismo como las Facultades de Arte, Ciencias Exactas y Ciencias Humanas de UNICEN que desarrollan proyectos de extensión, o el Instituto de Profesorado de Arte N°4, que tiene su sede hoy (2019) en las instalaciones de lo que era la estación de trenes.

Con el proteccionismo histórico como disparador inicial, la idiosincrasia de la asamblea vecinal (a la que luego se suma una heterogeneidad de instituciones, individuos y colectivos) comienza a ampliarse y diversificarse, poniendo su enfoque también en el rescate de las memorias sociales de los trabajadores y trabajadoras de la región durante el siglo XX, el reclamo por el retorno del tren de pasajeros, la inclusión de comunidades invisibilizadas, y la problematización de cuestiones relacionadas a la igualdad de género.

Es en esta instancia donde la idea inicial de patrimonio con anclaje en el territorio, se replantea y redefine a una similar a la que plantea Prats:

> El patrimonio cultural está compuesto por referentes –materiales o inmateriales- que representan versiones de una identidad determinada, principalmente, una identidad política (local, regional o nacional) y, así, inscriben una determinada memoria en el espacio público. (Prats, 1998)

Así, los resultados devienen en acciones tales como manifestaciones e intervenciones en el ámbito urbano, investigaciones académicas, eventos sociales y producciones artístico-culturales.

El Barrio: Contexto

El sector de la ciudad que hoy se conoce como "Barrio de la Estación" comenzó a conformarse a partir de la llegada de un ramal del Ferrocarril Sud a la localidad en 1883. El impacto del ferrocarril en la dinamización económica y social de la vida lugareña ha llevado a hablar de una "segunda fundación" de la ciudad (Nario, 2004). En los alrededores de la estación fueron construyéndose distintos edificios vinculados a la provisión de servicios para el mantenimiento de la red ferroviaria, así como viviendas para los trabajadores. Posteriormente, con la consolidación de una *comunidad*

ocupacional ferroviaria (Mengascini, 2005; Horowitz y Wolfson, 1985) y el auge de la actividad gremial a principios del siglo XX, se construyeron instalaciones como las del Club y Biblioteca Ferrocarril Sud (1919), el Salón de la Confraternidad Ferroviaria (1925) o, más tarde, el Policlínico Ferroviario (1953).

El sistema ferroviario argentino alcanza su esplendor en la década del 40' con la nacionalización de los ferrocarriles, y es luego de este suceso que comenzará su decadencia gradual y constante, ocasionada por etapas históricas como la crisis de la industria nacional, la reestructuración capitalista del territorio durante la dictadura cívico militar (1976-1983), y el desmantelamiento de infraestructura ferroviaria causado por las reformas neoliberales de la década del 90'. En la estación local, muchas de las instalaciones cayeron en desuso o comenzaron a deteriorarse por falta de mantenimiento.

En los últimos años se ha cedido el uso de estas instalaciones a diversas organizaciones comunitarias o dependencias municipales. Entre otras, funcionan o han funcionado allí la Escuela Municipal de Música Popular, la Escuela Municipal de Teatro, el Centro Social y Cultural "La Vía", el Taller de Picapedreros y la Incubadora de Arte.

Con el crecimiento de la ciudad, la zona del "Barrio de La Estación" se ha revalorizado y convertido en una oportunidad rentable para las empresas inmobiliarias. Frente a esto, como reacción ante lo que consideraban el "deterioro" del barrio y la "pérdida de su fisonomía identitaria" a manos de la "especulación inmobiliaria" y la "construcción indiscriminada", un colectivo de vecinos (que adoptó la denominación de "Asamblea del Barrio de La Estación") elaboró un petitorio que propone –entre otros puntos– la implementación de medidas de protección patrimonial en las inmediaciones de la Estación. Este petitorio fue presentado en el mes de mayo de 2013 ante el Concejo Deliberante local, haciendo uso de la figura de la Banca 21[4].

A partir de este primer discurso, comienza a realizarse por la Asamblea (a la que luego se suman instituciones, individuos y colectivos) una serie de acciones que consisten entre otras, en el rescate de las memorias sociales de los trabajadores y trabajadoras locales del siglo XX, el reclamo por el retorno del tren de pasajeros, la inclusión de comunidades invisibilizadas, y la problematización de

4 Figura por la cual ciudadanos, ciudadanas u organizaciones pueden presentar proyectos de una manera formal equivalente a la de cualquier legislador.

cuestiones relacionadas a la igualdad de género. En este marco, comienzan a aparecer manifestaciones e intervenciones urbanas, eventos culturales y producciones artísticas.

Fotografías de una identidad barrial

El producto audiovisual que acompaña a esta ponencia, indaga en las producciones de una diversidad de fotógrafos y fotógrafas jóvenes cuya obra guarda relación con El Barrio de La Estación y su idiosincrasia. El medio de difusión principal de estas producciones es el de las redes sociales y el internet.

Los dos aspectos que tiene en cuenta la investigación audiovisual son el medio (fotografía) y el soporte (redes-internet), y toma como punto de partida la definición de Harvey (1989: 226), de que "lo que preocupa ahora al capitalismo en forma predominante es la producción de signos y de imágenes (...) La competencia en el mercado se centra en la construcción de imágenes, aspecto que se vuelve tan crucial o más que el de la inversión en nueva maquinaria".

Partiendo de esta premisa, y considerando la notable tendencia de los medios de comunicación masivos, de producir discursos con tiempos cada vez más cortos, impactos cada vez más altos y contenidos cada vez más sesgados, se intenta analizar las técnicas de producción de cada fotógrafo/a, sus conceptualizaciones y sus reflexiones en relación con estos aspectos.

Debemos tener en cuenta que no sólo en el momento de captar imágenes se realiza un acto de selección y creación. También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas: les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, de algún modo, las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados.

Específicamente se realiza un seguimiento en formato audiovisual de un fotógrafo y una fotógrafa cuyo trabajo se relaciona con el Barrio de La Estación, se entrevista a la persona que lleva a cabo el proyecto de fototeca física y se utiliza registro de un seminario académico que guarda relación con la fotografía, la perspectiva de género y el patrimonio, a fin de responder a estas cuestiones.

Para dicho seguimiento se tiene como guía, entre otras, una serie de preguntas que plantea Howard Becker en sus estudios sobre la fotografía:

- ¿Qué camino sigue el objeto una vez que abandona a sus productores originales?
- ¿Qué hacen con él las personas en cuyas manos cae en cada etapa?
- ¿Para qué lo quieren o necesitan?
- ¿Con qué equipo cuentan para interpretarlo?
- ¿Qué elementos internos al objeto limitan sus condiciones de lectura e interpretación?
- ¿De qué manera los productores procuran impedir interpretaciones alternativas?
- ¿Cómo podemos organizar ese material, cualquiera sea su forma, para que diga exactamente aquello que intenta decir el argumento formal y así ponga de manifiesto, de manera inconfundible e inevitable para todo lector o espectador razonable, las conclusiones del autor?
- ¿De qué manera los fotógrafos pueden organizar las imágenes para que lo que tienen en mente incida en la interpretación de las personas que contemplan su obra?
- ¿es importante el orden de las imágenes de una secuencia?
- ¿qué otras alternativas tiene en realidad quien edita una serie de fotografías?"
- ¿De qué forma los productores de representaciones tienen en cuenta las distintas capacidades y disposiciones movilizadas por los usuarios a la hora de ejecutar las tareas que la recepción de sus informes demanda?
- ¿Para qué *X* resulta más adecuada esta forma de representación?

En paralelo, se presenta un conjunto de fotografías de los autores, en las que se realiza un desglose de los elementos de la forma del contenido y de la forma de la expresión, para una puesta en análisis y posterior búsqueda de conclusiones que complementen las de la investigación audiovisual.

Bibliografía

Balbi, F. A. (2015). CREATIVIDAD SOCIAL Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN SOCIAL: HACIA UNA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA. *Publicar*, 8-29.

Barbero, M. (2015). Estéticas de comunicación y políticas de la memoria. *Calle 14*, 14-30.

Becker, H. (2002). Evidencia visual: Un séptimo hombre, la generalización especificada y el trabajo del lector. *Visual Studies*, 38-50.

Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Cuadernos del Ides (2016). Estudios sobre memoria: situación, dificultades, emergentes. Buenos Aires. Instituto de desarrollo Económico y Social.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía.* México D.F: Trillas.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido.* Río de Janeiro: UFRJ.

Jelin, E. (2003). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales.* Buenos Aires: IDES, Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Mengascini, H. (2005). *El salón de la confraternidad ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943).* Tandil: Asoc. Amigos Teatro de La Confraternidad.

Monguin, O. (1994). Una memoria sin historia. *Punto de vista*.

Nario, H. (2 de 8 de 2014). ¿Por qué el Barrio de La Estación? pág. 3.

Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Revista Política y Sociedad*, 63-76.

Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 17-35.

Silva, A., & Barandiarán, L. (2018). Arte y memoria de ciudades medias: entre preposiciones y acercamientos conceptuales. En *nvestigación en y sobre la práctica artística y educativa* (págs. 85-97). Tandil: FA-UNICEN.

Entramados del arte en la universidad pública argentina: una aproximación al caso de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Andrea S. Pacheco
Lucía B. García
NEES, Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN
andreapacheco2112@gmail.com

1. Introducción

Esta presentación se vincula con un proyecto de investigación en curso y con una tesis de maestría en desarrollo, "*La profesión académica en el campo artístico: convergencias-tensiones del trabajo académico y la actividad artística en la universidad pública argentina"*, adscripta a la línea de investigación "Políticas de profesionalización del trabajo de docencia e investigación en la Argentina durante las últimas tres décadas en el contexto latinoamericano",acreditada por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) y por el Programa Nacional de Incentivos a Docentes-investigadores (período 2017/2019).[1]

El objeto teórico original y complejo en esta línea de investigación es la profesión académica, considerada como un área específica y de corta trayectoria en el campo de estudios de la educación superior argentina y latinoamericana. Sin embargo durante los últimos veinte-veinticinco años desde la investigación en ciencias sociales se evidencia un creciente interés por abordar la temática, que ya cuenta con importantes avances de conocimiento (Gil Antón et al., 1992; Altbach, 1996; Chiroleu, 2003; Prati y Prego, 2007; García, 2007; Fernández Lamarra y Marquina, 2012; Marquina, 2013; García y Pacheco, 2015, entre otros).

Las contribuciones fundacionales provienen de países anglosajones y de los estudios comparativos internacionales, los que adquieren a partir de la década de 1990 una progresiva visibilidad y participación en nuestra región.

1Proyecto que dirige L. García y en el cual orienta la tesis de Maestría desarrollada por A. Pacheco.

En el marco de las tendencias de internacionalización de la educación superior las políticas universitarias nacionales de numerosos países latinoamericanos durante los años finales del siglo anterior se condensaron en planes, programas, proyectos, de incentivo al quehacer de la investigación en la docencia universitaria, abarcando las diferentes áreas disciplinares. En el caso argentino esta orientación de la política pública universitaria se inició en los años noventa con continuidades hasta el presente.

Un propósito central en nuestra línea de investigación en años recientes es profundizar el conocimiento sobre la construcción de una novel figura académica, el docente-artista-investigador universitario, explorando las trayectorias y prácticas académicas de profesores del área teatral y audiovisual en dos universidades públicas con historias divergentes: la Universidad Nacional de las Artes (UNA), localizada en la ciudad de Buenos Aires -capital del país- y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), localizada en el centro sudeste de la provincia de Buenos Aires, cuya Facultad de Arte (2002) nació como Escuela Superior de Teatro (1988).

En esta presentación se aborda el caso de la UNA reconstruyendo el proceso de su creación, en principio como instituto universitario nacional -IUNA- (1996) a partir de sieteinstituciones terciarias no universitarias de formación artística, para luego convertirse en universidad nacional (2014).

Todo proceso de toma de decisiones políticas requiere de sistemas de información confiables, pero en nuestro país los datos sobre la situación de la educación superior universitaria paradójicamente (o no tan paradójicamente) carecieron de integridad, confiabilidad y disponibilidad hasta mediados de la década de 1990, en que comenzaron los intentos por generar base de datos con información relevante para la gestión a nivel central y del establecimiento. A partir de allí, en el marco del Programa de la Reforma de la Educación Superior (PRES), que contó con financiamiento internacional, se desarrolló y afianzó el sistema de información (Programa SIU), con diferentes componentes que priorizaron la gestión académica y administrativa.[2]

2Para breve reseña del tema ver: Gurmendi, Ma .L.(2003) "Los Sistemas de Información y el Programa SIU", en MECyT/SPU. PUGLIESE, Juan C. (edit.) *Políticas de Estado para la Universidad Argentina. Balance de una gestión en el nuevo contexto nacional e internacional.* Buenos Aires.

En la modalidad dela educación superior no universitaria la situación presentó/a aún mayores déficit de información pues constituye un territorio muy escasamente relevado mediante investigaciones cuanti-cualitativas y, como afirmamos más adelante, al momento de transferirse los servicios educativos no se contaba con estadísticas actualizadas ni estudios que permitieran trazar un diagnóstico. Sólo en años recientes se difundió un trabajo de corte cuantitativo y cualitativo de envergadura, que abordó las tendencias generales, situación, desarrollo y sus problemáticas, con énfasis en la formación docente (Davini, 2015). Este mapeo global del subsistema constituye un aporte exploratorio que no pretende agotarlo sino generar hipótesis que enriquezcan la tarea pendiente, sostienen sus autoras.

Por nuestra parte, agregamos que en el sistema de educación superior, universitaria y no universitaria, la situación de la formación en las artes está prácticamente inexplorada, sólo en los últimos años comenzó a constituirse en incipiente objeto de estudio en la investigación educativa.

Resulta ya bien conocido que en la Argentina de los años noventa la reforma estatal y la educativa en particular,con el despliegue de políticas neoliberales, impactaron en el trabajo docente, cambiando sus condiciones laborales. Si los conflictos de la docencia en general resultaron agudizados, las tensiones vivenciadas por los docentes del terciario no universitario en esos años cobraron singularidades propias en el caso de las artes. Nuestros avances de investigación sobre la UNA revelan que numerosos profesores con extensas trayectorias en enseñanza y práctica artística reconfiguran sus identidades docentes mutando hacia el investigador universitario en artes; una novel figura académica cuya producción es evaluada con nuevos parámetros.

En esta ponencia se trabaja con información procedente de fuentes documentales escritas (leyes y reglamentaciones nacionales, documentos institucionales, producciones de investigación) y principalmente con las narrativas de actores académicos del IUNA-UNA entrevistados y un testimonio de personal administrativo del momento fundacional del Instituto Universitario Nacional del Arte.

2.Educación superior y reforma estatal en la Argentina de los años noventa: el proceso de institucionalización de la formación en artes del IUNA

Esta institución formadora en diferentes disciplinas de las artes -IUNA-UNA- constituye un caso significativo no sólo por la importante trayectoria de las instituciones que la originan -centenarias algunas de ellas- sino también para estudiar las políticas educativas y reforma de la educación superior durante la década de 1990.

Esa reforma se inició con la provincialización de los establecimientos de enseñanza media y terciaria no universitaria que dependían del estado nacional;[3] en sólo dos años los niveles sub-nacionales del estado (provincias y la entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires) se hicieron cargo del personal docente y administrativo, del financiamiento, el diseño curricular, la supervisión pedagógica y el control administrativo de los centros transferidos, sin que mediaran estudios diagnósticos del estado de situación de la educación en esos dos niveles del sistema escolar.

Como hemos sostenido, en coincidencia con lo postulado por numerosos investigadores y especialistas del campo de la política educativa, se trató de una medida de política fiscal disfrazada de política de descentralización educativa (García, 2003). Esto se interpreta en el marco del proceso de reforma estatal iniciado en nuestro país a fines del decenio de 1980 y como parte de la definición de una nueva estatidad neoliberal. La transferencia educativa en la Argentina tuvo una primera versión entre 1978-1980, cuando el gobierno de la última dictadura cívico-militar traspasó masivamente a los gobiernos jurisdiccionales las escuelas de educación básica nacionales, primaria común, adultos, jardines de infantes, junto a servicios de salud nacionales. En nuestro país esa iniciativa -como en otros de Latinoamérica (Brasil, Chile, México, Colombia)- fue impulsada desde fuera del sistema educativo y promovida por organismos de financiamiento internacional, cuyas lógicas políticas obedecieron a la reducción de la acción pública en favor del mercado (Oszlak, 1997; Senén González y Arango, 1997). Seguidamente, con la sanción de la Ley Federal de Educación (nº 24.195/93) y la Ley de Educación Superior (nº 24.521/95) se terminó de conformar la agenda de la reforma educativa argentina.

3Mediante la ley nacional nº 24.049/91 se transfirieron 3.500 establecimientos de nivel medio y 90.000 cargos docentes (ver Consejo Federal de Inversiones: *Servicios educativos nacionales en las provincias. Información básica sobre aspectos financieros y edilicios.* Serie estado y Administración, Buenos Aires, agosto de 1991, citado en Senén González y Arango, 1997: 243). Asimismo mediante la ley 24.049 se habilitó al Poder Ejecutivo Nacional (PEN) a transferir las escuelas superiores normales e institutos superiores; en el caso de la Ciudad de Buenos Aires se transfirieron 19 instituciones nacionales superiores de formación docente y 9 escuelas artísticas (Slomiansky, E. y col.: ob. cit.)

Los procesos de reforma estructural del estado, gestados de la mano de los organismos internacionales de crédito, entre otras cuestiones pusieron en evidencia cambios producidos en las estrategias de relación de los agentes del campo internacional, así como las presiones y contrapresiones que se dirimían entre éstos (Corbalán, 2002), cuyos efectos políticos, sociales, culturales perduran hasta el presente, en que se reeditan con magnitudes impensadas. Fue en ese escenario de "disciplinamiento" que se configuraron las políticas públicas educativas para el conjunto del sistema y la educación superior en particular.

En ese contexto la descentralización educativa y el otorgamiento de mayores niveles de autonomía a los establecimientos se convirtieron en nociones nodales del discurso político-educativo, en el marco de las tendencias mundiales de fines del siglo XX. Constituyeron respuestas adaptativas de los sistemas educativos a los requerimientos de una agenda mundial, inducida por los organismos de crédito y cooperación internacional, junto al constante crecimiento de la demanda social de educación (García, Manzione, Zelaya, 2015).

Los sistemas educativos a nivel nacional y regional fueron objeto de diferentes reformas, en el marco de la mencionada reestructuración del estado y de su administración, en especial, con respecto a la coordinación y control de la acción educativa en el sistema y las instituciones universitarias.

En el caso de la educación superior latinoamericana, un reconocido especialista e investigador, Brunner (1990), anticipaba en los noventa el nacimiento de un nuevo contrato social entre las instituciones de educación superior, la sociedad y el gobierno. Por una parte señalaba la nueva relación entre las partes, una relación de evaluación que sustituía a los modos tradicionales caracterizados por el débil poder de control administrativo del estado. Esto significaba adoptar procedimientos de evaluación y de acreditación para las instituciones ya establecidas a los efectos de asegurar su solvencia académica, así como instaurar nuevos sistemas de financiamiento que posibilitaran diversificar las fuentes de ingreso de los establecimientos, a la par que el estado distribuía recursos en función de objetivos y metas convenidas.

Los cambios matriciales en las relaciones entre el Estado, el mercado y la sociedad de los años noventa en la Argentina fueron analizados tempranamente por Krotsch (1993; 2001 y 2002) -un impulsor protagónico de los estudios sobre la educación superior en nuestro país- quien, junto a

diferentes investigadores del campo, caracterizaba la emergente crisis de confianza en la educación superior y el nuevo rol estatal, el estado evaluador, que distribuirá los fondos públicos entre las instituciones de manera competitiva y sujeta a la rendición de cuentas.

Si bien la transferencia de escuelas públicas nacionales de nivel medio y superior ocurrida durante la Presidencia de Menem estaba contemplada en la plataforma electoral de 1989 del Partido Justicialista, en ésta se la entendía formando parte de un gradual proceso de federalización del sistema educativo, sujeto a garantizar las condiciones institucionales, financieras y técnicas. Cuestiones éstas que, como bien documentan Senén González y Arango (1997), fueron debatidas en el seno del propio Partido antes de asumir la gestión de gobierno, poniendo en evidencia diferentes posicionamientos, algunos de los cuales advertían la ofensiva de las ideas neoliberales enmascaradas con ideas modernizantes.

Cabe peguntarse entonces si la creación del IUNA en la ciudad de Buenos Aires -actualmente Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA)- respondió a un programa de modernización de la educación superior artística para elevar la calidad de la formación en diferentes disciplinas del arte. Precisamente fue en ese marco de política educativa cuando se lo creó en 1996 mediante el decreto del PEN nº 1404 (Slomiansky, s/f). Este investigador relata que en el proceso de su creación se agruparon siete institucionales nacionales superiores de educación artística de la entonces Capital Federal que no habían sido transferidas a la entonces jurisdicción municipal porteña: Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova", Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", Instituto Nacional Superior de Cerámica, Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas", Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo", Instituto Nacional Superior de Danzas "María Ruanova" y el Instituto Nacional Superior de Profesorado de Folklore.

Según afirma Slomiansky (s/f) el IUNA se creó por un "decreto de necesidad y urgencia"; éste se amparaba en la recientemente reformada Constitución Nacional de 1994 (art.99, inc. 3) la que posibilitaba, en circunstancias excepcionales, no seguir los trámites ordinarios previstos en la Constitución para la sanción de leyes, siempre que fueran decididos en acuerdo general de ministros. Asimismo agrega que en la fundamentación de esa creación se explicita la escasa intención de aportar recursos a la naciente institución: "desde el punto de vista presupuestario, la creación del IUNA no requerirá la disposición de recursos adicionales provenientes del presupuesto" (p.1190).

Hacia finales del año 1996 se designó el rector organizador del IUNA -hasta entonces era el decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata- quien debía liderar el diseño del proyecto institucional para ser presentado ante la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU), al cabo de un año de trabajo,[4] y luego se procedería a elaborar y aprobar estatutos, planes de estudio y sustanciación de concursos docentes, previéndose que al cabo de tres años se pondría en marcha el Instituto.

La provincialización-transferencia de los servicios educativos en Argentina expresa nuevas formas para su gobierno y gestión, desplegadas a pocos años de la recuperación de la democracia en 1983. Son los "nuevos modos de regulación social que en el campo educativo se traducen en diferentes políticas y nuevos marcos normativos, lo que reconfigura no sólo la estructura del sistema educativo, sino también las dinámicas institucionales y las prácticas de sus diferentes actores" (García, Manzione, Zelaya, 2015:113).

La conflictividad ocasionada por la conformación del IUNA, investigada por el ya citado Slomiansky, si bien ilustra una faceta particular del campo artístico, no escapa a las situaciones conflictivas vividas en otros niveles y modalidades de la enseñanza media y superior. Ese proceso además tuvo sus repercusiones públicas en los medios de comunicación masivos, trascendiendo a las comunidades educativas. Tal como documenta este investigador en esa creación institucional el problema edilicio cobró relevancia en la medida que ya existía un marcado déficit en la infraestructura debido a que sólo cuatro instituciones transferidas contaban con edificio propio, mientras que la promesa ministerial de ceder el edificio de la Aduana resultó incumplida.

Por otra parte, las cuestiones académicas visualizadas en el proyecto de organización del IUNA "presentan algunas definiciones acerca del arte y de los artistas que fundamentan, de algún modo, la creación y la organización de una unidad académica autónoma específica para las artes audiovisuales", sostiene Slomiansky (p.1192). En alusión al momento histórico que requiere una redefinición del arte y del rol social del artista, el proyecto institucional parte de tres ejes -actualización tecnológica, multidisciplinariedad de los distintos lenguajes y áreas de conocimiento compartidas- para definir un nuevo perfil profesional en la formación. Se apunta a "un profesional más versátil, un nuevo

4En agosto de 1998 el proyecto fue presentado a la CONEAU, según afirma Slomiansky, denotando las dificultades que implicó el proceso de su elaboración.

productor artístico capaz de usar los nuevos soportes electrónicos y los sistemas digitalizados, así como los medios tradicionales en función de una intencionalidad comunicativa."[5]

A su vez, acorde a los requerimientos de la Ley de Educación Superior y la CONEAU, el proyecto institucional del IUNA definió en su modelo académico otras cuestiones necesarias, relativas a la distribución porcentual de las áreas de conocimiento acordes para la formación universitaria de artistas, así como también los cuatrimestres y cargas horarias mínimas para las titulaciones de pregrado y grado en artes.

Por último, del avance de investigación realizado por Slomiansky cabe referir que en el IUNA las "artes audiovisuales" surgen al definirse las funciones de los departamentos que, según el Proyecto institucional, "se conformarán en función de los lenguajes expresivos" (artes visuales, artes audiovisuales, artes dramáticas, artes musicales y sonoras, artes del movimiento)". En palabras de este investigador ello significa "partir de decisiones más relacionadas con la organización y el funcionamiento institucional que con definiciones disciplinares o epistemológicas" (Slomiansky, p. 1193). Cabe destacar que en el IUNA se crea la primera unidad académica universitaria del país, centrada en las artes audiovisuales.

Finalmente fue en 1999 cuando la CONEAU, mediante Res. nº 108, se expidió de manera favorable para la puesta en marcha de las actividades del IUNA.

3. Reconfiguraciones en las identidades de los docentes de arte

Aventurarse a estudiar la reconfiguración de la identidad docente en la universidad en el campo artístico, nos interpela a problematizar el lugar del arte en la universidad, las tensiones y/o articulaciones que los profesores- artistas vivencian entre docencia, investigación y experiencia artística. Todo ello, en medio de dicotomías- contrapuntos entre la búsqueda de objetividad académica y la subjetividad implicada de quienes experimentan, crean, imaginan como artistas.

En la investigación emprendida en el marco de maestría en educación, nos proponemos dar visibilidad a los rasgos peculiares de la profesión académica en arte. El interés se focaliza en

5IUNA. Proyecto institucional. Buenos Aires, julio de 1998. Pag.52, citado en Slomiansky, p.1192.

indagar a través del análisis documental, de CV y relatos de experiencia de los docentes- artistas-universitarios, cómo ellos experimentan el lugar del arte en la universidad, con las implicancias en su trayecto formativo-laboral y la cotidianeidad de su tarea.

De este modo, aproximarnos a la narrativa de docentes universitarios en arte, nos permite adentrarnos a la experiencia del ser y hacer universitario y su ligazón con la producción artística teatral y audiovisual en el caso de la UNA.

Retomando a Morris (2002, en Huber et. al 2014) "pensar con los relatos" nos remite a re-pensar narrativamente acerca del encuentro de las vidas en las universidades, donde la "educación se entrelaza con la vida y la posibilidad de volver a contar nuestros relatos de vida" (Connelly, F yClandinin , D, 1995: 246)

Nos encontramos con paisajes relatados, donde se experimenta con sentido de asombro acerca de quiénes son y en quiènes se convirtieron/en los docentes-artistas- universitarios.

Aquí es interesante la metáfora del paisaje de conocimiento profesional atendiendo a las dimensiones espacio, lugar, tiempo y actividades que aluden a la multidimensionalidad del quehacer académico- artístico, en medio de la diversidad de personas, instituciones y prácticas.

Por ello, el estudio emprendido ha seleccionado a docentes de arte de dos instituciones académico-artísticas con divergentes culturas y tradición: la UNICEN y la UNA.

Este abordaje narrativo nos posiciona frente a la identidad docente como una personificación única de los relatos de los cuales vive cada docente, relatos formados por un saber creado en paisajes pasados, presentes donde vive y trabaja cada uno.

Asimismo, este abordaje cualitativo de la vida universitaria, desde un pensar- investigar narrativo nos propicia un espacio de reflexión que puede ir a contrapelo de la percepción dominante (Craig, 2011 en Huber 2014).

En tal sentido, aproximarnos a las biografías de trabajo de los docentes- artistas del área teatral y audiovisual de la UNA, nos acerca a la problemática del ser y hacer académico, en una institución

cuya cultura se vio atravesada por transiciones que han afectado a la fuerte tradición profesional-artística, que subyació- e en las instituciones de nivel terciario no universitario.

Insertarnos en el estudio del entramado entre la política educativa universitaria, la vida institucional y la cultura disciplinar artística- teatral y audiovisual- de la UNA nos permite ahondar en los procesos de reconfiguración de las identidades docentes, en tanto transición que implicó una reestructuración académico-artístico, posicionando al arte dentro de la vida universitaria.

En este acercamiento identitario de los docentes- artistas universitarios de la UNA, se ha trabajado desde el analisis de CV y entrevistas semi estructuradas,

En ellas se han tenido en cuenta varias dimensiones de análisis: el ingreso a la universidad-titulación- especial preparación-procesos de selección docente- las funciones de docencia e investigación en la cotidianeidad y la vida profesional extrauniversitaria y/o informal.

Si consideramos la historia fundacional del IUNA hacia fines de los años 90, donde las siete instituciones terciarias y superiores de arte de la ciudad de Buenoas Aires, entre ellas, la Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas", como parte del Instituto Universitario Nacional del Arte, entendemos que la nueva conformación institucional como IUNA, generó un proceso de re- adaptación de las antiguas carreras terciarias para dar ese salto al estatuto universitario. Transformación que posteriormente propició el desarrollo de nuevas áreas y carreras para dar cuenta de lenguajes emergentes o de actividades marginadas hasta el momento de la educación universitaria. Es el caso del Área Transdepartamental de Folklore de Formación Docente, de Artes Multimediales y de Crítica de Artes y los Departamentos de Artes Musicales y Sonoras, Artes Visuales, Artes Dramáticas, Artes del Movimiento y Departamento de Artes Audiovisuales, siendo este último parte del objeto de nuestra investigación.

Esta reestructuración organizacional implicó intervenir en la selección de nuevas autoridades, la modificación- acomodación de los planes de estudios, la búsqueda de sede y la elaboración del proyecto institucional como IUNA.

Así lo vivenciaron los docentes del área teatral, pertenecientes a la escuela nacional de arte dramático, quienes expresaban el desorden, temor e incertidumbre de los docentes por los cambios

generados, y sobre todo, por la estabilidad laboral y el rechazo al formato universitario del conocimiento artístico con su incidencia en sus labores cotidianas.

> En el año 96 empieza a producirse los cambios y sale el decreto ley de Menem de la creación del IUNA que fue un zarandeo importante para los docentes del conservatorio de arte dramático y los otros institutos- de danza, música, de bellas artes- que formaban parte de la Dirección Nacional de Artística.
> Lo controversial que fue ese pasaje!!!
>
> Bueno.. Ya después algunos docentes, aunque no nos podían echar, muchos tenían miedo de presentarse a concursos, perder el trabajo…
> Por eso te decía, que estábamos acostumbrados de ser designado a dedo. En el medio hay cosas buenas y malas. En esos concursos muchas ganamos y otros perdieron… (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)
>
> En mi labor de gestión en la transición a IUNA , pasamos por muchos conflictos internos. Había un fuerte rechazo que fuera universitario, temores por estabilidad laboral Y que los ciencias de la educación coparan la praxis teatral.
> Hubo un rechazo a la forma de instrumentalizacion del pasaje de escuelas- institutos a IUNA. Los temores se despejaron, cuando se mantuvo la planta docente y carga horaria y lugar de trabajo. No quedó nadie afuera.
> Igual el formato. Había que aprender a enseñar clases de teatro. Había disputaS con los de Ciencias. de la Educación y tensión. Todavía sigue esta lucha. menos pero esta la idea.
> Había que especializarse para dar clase. No solo era saber la profesión y habia que tener formación pedagógica.
> No era un desplazamiento sino una forma superadora como institución. Había una resistencia a toda la innovación educativa. (Docente- ex-decano interino Artes Dramáticas.)

De este modo, la integración de instituciones de diversas disciplinas, puso de manifiesto varios puntos de conflictividad intrainstitucional, donde las diferentes escuelas- institutos debían confluir hacia una nueva cultura, donde el arte se ampliaba hacia un estatus integrador como conocimiento. Aunque hay que remarcar el reconocimiento y amplitud de la producción de conocimiento artístico en tanto institución formadora de profesionales y docentes- investigadores en arte.

> La universidad ha sido un espacio generosos con los artistas. Al crearse los espacios universitarios para las carreras vinculadas al arte se dio espacio a la experiencia de los artistas, siempre que tuviesen algunas condiciones acreditables. Creo que eso fue un gran oxígeno para las propias carreras que estaban ahogadas dentro de los parámetros pensados para la ciencia y la técnica. (Docente investigadora del Departamento de Artes Dramaticas)

Por otro lado, un docente del área audiovisual plantea una situación diferente respecto a la vida laboral y organización institucional del departamento audiovisual y reconoce las dificultades de las otras disciplinas- ahora departamentos- a la hora de la reestructuración institucional como IUNA.

> Los departamentos son entendidos como las facultades de cualquier universidad.. Esa- departamento de Artes Audivisuales- fue una de las áreas nuevas cuando se creó el IUNA. A diferencia de las demás carreras que provenían de instituciones históricas de nivel terciario. En ese sentido, la Planta docente del departamento, se organizó mediante concursos. Estábamos todos concursados cuando inició. Se hizo todo muy prolijo, a diferencia de los otros departamentos. (Docente Departamento de Artes audivisuales).

Slomiansky (s/f), quien pertenece a la UNA y estudia el proceso fundacional de la institución afirma que "el IUNA se erige en un espacio previamente 'ocupado' por siete instituciones, con una larga historia, una cultura institucional y estilos muy diferentes de funcionamiento, lo cual moviliza una serie de resistencias y contrarresistencias para negociar" (P. 1191).

Además, como el traspaso del edificio de la Aduana no se concretó, las disputas por el escaso espacio físico disponible se sumaron a los mencionados conflictos por intereses sectoriales contrapuestos. De alguna forma, estas dificultades se manifestaban en el proyecto institucional (PI) que, en agosto de 1998, el rector organizador remitió a la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU). Situación por la que la IUNA, se diferencia de los modelos tradicionales a través de sus distintos departamentos, conformados en función de los distintos lenguajes expresivos (Cesar, 2005, citado en Slomiansky).

En tal sentido, Slomiansky (s/f) señala que el PI se regía por "tres ejes": "actualización tecnológica", "multidisciplinariedad de los distintos lenguajes" y "áreas de conocimiento compartidas" y el interés era formar profesionales versátiles, productores artísticos ligados a los nuevos soportes electrónicos y los sistemas digitalizados, así como los medios tradicionales en función de una intencionalidad comunicativa. De este modo, se visualiza una cosmovisión ampliada del arte y con ello, el perfil de los egresados en tanto profesionales- artistas.

Sin embargo, esta mirada ampliada, integradora del arte en el PI, estuvo acompañada de la organización departamental de las diferentes disciplinas- escuelas- institutos, que dista de la mirada integradora- interdisciplinar, que regiría en las funciones de docencia- investigación y producción

artística de los docentes. Se visualiza un trabajo compartimentado en departamentos por disciplinas artísticas, no modificando la estructura previa de las escuelas- institutos terciarios.

> Si tengo que decir sobre la evolución IUNA a UNA… Veo una evolución de tipo administrativo.
> En lo académico no sentí nada nuevo.
> Hay una continuidad en rectorado, dado que provienen del área teatral. Nosotros al nosotros trabajar en departamentos, internamente no se ha notado un cambio drástico. Hay una evolución firme valorable, con muchas discrepancias aun. Pero nos ayudará a crecer como institución. (Docente fundacional del Departamento de Artes Dramáticas)

A todo esto, la reestructuración institucional no fue acompañada de presupuesto ni una infraestructura superadora que acompañe el crecimiento de matrícula y ofertas académicas a lo largo de los años.

Esta problemática es manifiesta por docentes de Artes Dramáticas, quienes fueron los más afectados.

> Es un desastre . Las aulas.
> Allá el departamento de arte dramático es la vieja casona de teatro en la calle French y se fueron haciendo aulas. Están buenas, pero es muy incomodo. No hay estructura. No por lo precario sino que agregaron aulas. Hicieron un anexo. Nunca tienen en cuenta cuestiones técnicas que uno necesaria y la mugre…
> No fue un lugar pensado para la universidad. (Docente del Departamento de ArtesDramaticas)

En el caso del departamento audiovisual expresaban:

> En 2003 se hicieron los concursos y 2004 empezamos las cursadas. No teníamos sede. Estuvimos en la CGT en salón de sesiones. Hubo aulas de la ENERC, ya que hay un convenio donde los egresados pueden ingresar a la licenciatura. Nos tuvimos que acomodar. (Docente del Departamento de Artes Audivisuales).

En cuanto a la aproximación identitaria de los docentes del área teatral y audiovisual, ahondando en las trayectorias formativas, los profesores plantean en la mayoría de los casos, una formación fuertemente profesional- como productores artísticos. Es el caso de actores, directores de fotografía y de teatro.

Son muy escasos los casos donde los docentes del área teatral y audiovisual tengan una trayectoria académica previa o paralela al quehacer artístico.

Muchos docentes concursaron bajo la especial preparación- reconocimiento al trabajo artístico en sus áreas- por lo cual se explica la ligazón de la docencia a la práctica artística, donde algunos vivencian la tensión entre el quehacer artístico- universitario y/o dificultades en dicha articulación.

En los relatos expresan claramente,

> En realidad yo vengo una formación no universitaria.. En los años no existían carreras de cine a nivel de universidad. Existía la ENERC del INCAA. No existían las carreras como actualidad. En la Plata había cerrado en época de Isabel Perón y la de Santa Fe de documental y se cerró. Y bueno, la formación de mi generación éramos profesionales y docentes. Venimos de una profesión que debimos completar- complementar con formación pedagógica.
> A partir de democracia se generan iniciativas de carreras y surgen las carreras audiovisuales de la actualidad.
> Y por mi trayectoria profesional en la ENERC y ya docente, como ayudante. (Docente del Departamento de Artes Audiovisuales).
>
> Yo comencé en los 70 a estudiar en la ENAD dirección escénica en Buenos aires y realice muchos cursos de actuación con maestros Gandolfo, Alesso, Lito Cruz y Francisco Gabriel… En un momento, hice una obra de teatro y gané muchos premios. Y me contacté con personas muy importantes: María Vaner, Norma Leandro
> Después, di muchos talleres previos y lecturas de investigación como autodidacta. Que me permitiera pensar la educación del actor.
> En realidad, yo viví más de la profesión teatro. No había escuelas oficiales de teatro. Había y hay deficiencias de metodologías de enseñanza aun.
> En fin, soy un hombre de teatro, director, actor y la formación la fui aprendiendo sobre la misma praxis. Y allí salían las metodologías. no previéndolas, haciendo un trabajo previo, sobre la marcha para volcar al alumnado. (Docente fundacional del Departamento de Artes Dramáticas)

En lo que respecta a la labor de investigación en arte como docentes universitarios, se plasma la necesidad de investigaciones que se liguen a propios intereses y desarrollo profesional.

En tal sentido, las formaciones de posgrado, especializaciones y/o maestrías en su trayectoria formativa traslucen la inexistencia o escasez de especialistas en la práctica teatral- audiovisual que brinden seminarios con ese formato académico requerido. Recién la UNA está brindando el doctorado en Artes, maestrías y especializaciones que rigen desde 2012/ 2014. Oferta académica donde muchos docentes universitarios logran la articulación artística-académica.

> No hice posgrados, voy a iniciar mi doctorado en el 2019. Pertenezco al área de posgrado de la UNA por mi carrera personal y especial preparación en el área. (Profesora-investigadora del Departamento de Artes Dramáticas)

> Es más posible que mediante cursos y seminarios se adquiera conocimientos que de los posgrados tradicionales.
> Ahora, estoy cursando un posgrado en UNA, la maestría en cine de sudamericana. Tiene un carácter teórico. Pero yo apunto al área de la imagen en mi proyecto de tesis. (Docente de Artes Audiovisuales)

A su vez, en el caso de Teatro, se señala enfáticamente el reconocimiento del quehacer artístico como investigación, es decir, que se valore la experiencia artística, su proceso de búsqueda y experimentación como parte de la investigación- acción del actor o director.

> Creo que lo que los artistas que formamos parte de la universidad y por esa razón somos llamados artistas investigadores, aunque claramente nuestra carrera es otra, como es mi caso, encontramos en la universidad un campo de reflexión permanente sobre la actividad artística que ejercemos y una obligación de poner en palabras y en actos la transmisión de nuestros saberes. (Docente investigadora del Dpto. de Artes Dramáticas)

Cuestión que en algunos casos, demuestra cierta tensión con los requerimientos de productividad, los tiempos y criterios de evaluación de la producción académica- universitaria.

> No no… mira la investigación en la UNA..
> Es muy difícil ser investigador, para nosotros los artistas. Todavía como que no esta reglamentado.
> Para ser director, tenes que haber investigado.. Y tenes que categorizar.. NO QUIERO SER UN ADMINISTRATIVO DEL ARTE.
>
> Yo en un momento desistí de la investigación formal.. dije esto es bastante ...No quiero ser una administrativa del teatro. (Docente del Dpto. De Artes Dramáticas)
>
> La producción artística es investigación .. Se sigue pensando así. No está registrado con tesis y tesinas, pero hay un trabajo de campo y de investigación profunda para desarrollar y terminar un espectáculo
> Esto es digno de pensarlo y debatirlo. Aunque paso un tiempo, es algo que se sigue pensando y viviendo (Docente del Dpto. de Artes Dramáticas)

De este modo, se evidencia que pese al reconocimiento del crecimiento y el nuevo lugar del arte en la universidad desde una mirada integradora- transmisión, producción y transferencia de conocimiento artístico- los profesores sostienen que la experiencia artística dista de los criterios impuestos hacia el quehacer académico.

Así lo expresan.

> La mayoría son teóricos..
> La parte práctica entre en los sectores más chiquitos.. No podemos dirigir…No se nada de ese instituto..
> La investigación la hago del la practica teatral, la dirección y la docencia en mi cátedra.
> Yo me identifico con la figura del artista investigador de Dubatti. Pero más artista que investigador.. (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)
>
> Y justamente nos encontramos con la problemática que los esquemas provienen de otras disciplinas y quedamos relegados.
> Acá tengo lo de Cvar, cuando tengo que cargar algo, es un problema.
> Me parece bueno que en últimos años se haya incorporado el arte dentro de las ciencias en el Programa Nacional de Incentivos.
> Me parece muy bueno la incorporación, pero todavía falta una manera de ajustar y abrir mas el encuadre de proyectos, de disciplinas e instituciones reconocidas.
> Ya que hay instituciones que no tienen cierto reconocimiento académico por trayectoria, pero si por otras cuestiones.
> Se que es una discusión que se trata en otros niveles, donde pesan otras cuestiones. (Docente-investigador del Departamento de Artes Audiovisuales)

A su vez, remarcan el desarrollo incipiente de la investigación en arte y los procesos de acomodación- adaptación de lo artístico a la vida académica. Es decir, que la academizaciòn de las artes, para quienes producen e investigan los procesos y productos artísticos resulta compleja si se aborda la relación entre teoría- práctica, subjetividad- objetividad, metodologías de enseñanza e investigación y la escasez- inexistencia de desarrollos investigativos previos de referencia.

Aquí el desarrollo y búsqueda de metodologías que se articulan a la labor profesional como actores, directores y-o productores audiovisuales.

> Desde ya hay un basamento pero siempre hay novedad y aparece cuestiones ligadas a la innovación tecnológica, hay cambios en el lenguaje, en prácticas sociales y aplicaciones. Y uno tiene que estar permanentemente atentos investigando.
> Es un desafío, en el sentido que nada esta definitivamente establecido. Todo esta en renovación permanente.
> Los desafíos tienen que ver la necesidad de sistematizar el conocimiento, esclarecer el conocimiento que tenemos en la práctica profesional, porque no hay un conocimiento profundo. Tuve que investigar mucho.
> Hay un desarrollo muy reciente, no olvidemos que el cine- audiovisual tiene poco más de 100 años y por eso hay poco desarrollo académico. Muy poca bibliografía.
> Yo he encontrado bibliografía cuestionable, ya que no hay arbitraje de estas cuestiones. Todo se liga a lo mismo. (Docente- investigador del Departamento de Artes Audiovisuales)
>
> Desde producción siento que uno no encuentra ese lugar como los de otros campos por preparación para analizar el producto artístico en si.

> Me gusta pensar que cuando se creo el arte, no fue como un medio de producción para ser estudiado, sino como una forma de expandir el conocimiento. Es decir, como una experiencia no posible de ser categorizado fácilmente.
> El conocimiento que se promueve refiere a otra mirada de la realidad y convoca que nuestra sensibilidad se conmueva. Pensar otras realidades.
> Hace que el arte no termine, para ser estudiado para que otros tomen ese formato.
> Soy anárquico respecto a esto. Me interesa traer conocimientos adquiridos de grandes hacedores, los que se animan a inventar algo que no existe. (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)

Así, los docentes artistas universitarios otorgan mayor valor a la experiencia en la disciplina artística tanto teatral como audiovisual y manifiestan su compleja pero interesante articulación con la tarea de docencia e investigación universitaria. Y se enfatiza en las múltiples exigencias del rol docente universitario y los criterios que rigen para la evaluación del desempeño universitario desvalorizando o no reconociendo en cierto modo el proceso y las formaciones especificas tras la actividad artística, incidiendo en las posibilidades de participar- dirigir proyectos de investigación.

> La investigación fue muy complejo. No hemos accedimos lograr la categorización para investigar.…
> Yo nunca categorice no tuve puntaje para hacerlo.
> La investigación se generó desde otras materias.. No desde quienes venimos de la actuación o especialistas
> Es un punto para debate…
> Un lugar donde muchos quedamos afuera…
> Actualmente, de todos los JTP no hay mas del 10 por ciento de profes categorizados o especializándose, o que tengan titulode profesor de teatro. (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)

> La investigación es dentro de la clase y a nivel de docente.. Esa investigación que uno lo hace afuera lo vuelca dentro de la cátedra.
> En arte dramático tiene que ver con la formación personal de cada docente, donde cada uno elige perfeccionarse. (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)

> Hay permanentemente necesidad de nuevos conocimientos y se van abriendo subdisciplinas.
> Son disciplinas que se dificulta la incorporación en tiempos académicos, en comparación a los modo de hacer en especializaciones maestrías o doctorados
> Para eso es difícil encontrar profes con posgrados universitarios. En general, son especialistas de la profesión que tienen mucho conocimientos y son muy pocos en el área.
> Se convocó en seminarios. Son profes con el mérito equivalente por trayectoria profesional.
> Entonces es más posible que mediante cursos y seminarios se adquiera conocimientos que de los posgrados tradicionales.(Docente- investigador del Departamento de Artes Audiovisuales)

Por otro lado, cuando se indaga acerca de la labor de enseñanza en educación artística, en sus peculiaridades, ellos sostienen la complejidad de la tarea, atravesada por la implicación subjetiva, el desarrollo rápido de las TICs, la falta de sistematización y/o metodologías generalizables de los conocimientos adquiridos, escasez de material de referencia y la promoción de la creatividad en los alumnos, entre otros.

> Ser docente en teatro es complejo porque el actor tiene la particularidad de trabajar con sus propias emociones como artista.
> El reconocimiento de la emoción y del trabajo sensible es muy arriesgado.
> Si yo tengo que entrar en un trabajo de composición física, tengo que correr, saltar, mover un hueso, es uno la que lo hace. Aunque al momento eso sea traspasado a un personaje- mi otro yo- ese otro yo usa mi pierna, mi corazón mis emociones, mis pensamientos…
> Pero para saber cuáles de todas mis emociones voy a utilizar tengo que ir descubriendo las propias.
> Es difícil la docencia artística en el arte teatral. (Docente del Departamento de Artes Dramáticas)
>
> Las dificultades que hay como docente en diferentes universidades que trabajo, te puedo decir que encuentro que hay una problemática de la disciplina. Es una disciplina tan múltiple que hay que tener interdisciplinariedad. Es difícil, si bien en la práctica se pone en marcha lo teórico.
> Es difícil despegarlo a nivel de las curriculas, que siempre están atrasadas. Lo mismo los docentes.
> Si bien somos artistas- docentes que sistematizamos los conocimientos, siempre estamos impregnados de la cuestión que es lo que hace cada uno y nos lleva a una mirada no universal.
> Hay mucho de subjetividad por ser una disciplina artística.
> Es necesario la búsqueda permanente, la indagación.
> Ahora hemos ido encontrado métodos para mejorar la práctica de enseñanza.(Docente-investigador del Departamento de Audiovisual)
>
> Ser docente de artes es una tarea compleja porque el trabajo consiste en comunicar y compartir todos los conocimientos que se poseen en el área correspondiente pero además estimular la creación individual y apoyar la producción de una obra personal. (Docente- investigadora del Departamento de Artes Dramáticas)

Este acercamiento a las universidades como 'instituciones de vida' y objeto de estudio (Remedi, 1989) y su incidencia en las configuraciones identitarias de los docentes- artistas universitarios vislumbra el resultado de entrecruzamientos de formas temporales (biográficas formativas, artísticas y laborales), formas espaciales en el marco de relaciones grupales y formas identitarias sitiadas en instituciones.

Los relatos docentes nos permiten reconocer el carácter multidimensional de la identidad de los docentes artistas universitarios, dando lugar a múltiples trayectos artísticos- académicos, aunque en términos generales, se visualiza una prioridad por el quehacer artístico tanto en la formación como en el desempeño docente universitario.

De esta manera, los docentes reconocen que la universidad ha permitido un gran crecimiento y valoración del arte como conocimiento válido. Aunque en términos laborales, los docentes sientan que se desvalorice o reconozca muy poco la vivencia experiencial del arte audiovisual o teatral, lo que explica los procesos de acomodación del arte en la articulación docencia- investigación de los procesos creativos.

Por ello, sostenemos que los docentes de la UNA del área teatral y audiovisual con sus divergencias disciplinares e institucionales, vislumbran momentos de encuentros y desencuentros-tensión entre la labor profesional- artística y la labor académica universitaria, dado que la persistencia de los criterios provenientes de otras áreas- ciencias distan de la lógica artística.

4. Palabras finales

En este trabajo que presentamos damos cuenta de avances de la investigación en el marco de la maestría en educación desde un abordaje que se propone conocer cómo los profesores leen y viven su quehacer profesional- artístico y la cultura institucional universitaria, considerando la transición organizacional como escuelas- institutos terciarios hacia una universidad de arte, con los requerimientos que conllevan.

En cuanto a las trayectorias y situación profesional/ artística, cabe señalar que muchos docentes han iniciado su trayecto formativo artístico, en formatos más informales- extrauniversitarios como talleres/ cursos de experimentación y producción que distan de la dinámica universitaria regida por el control administrativo y evaluación del desempeño productivo- académico según parámetros de las ciencias.

Algunos docentes con mayor antigüedad, han manifestado que actualmente están realizando tesis doctorales o de maestrías y pocos de ellos, principalmente los de teatro, participan en equipos de

investigación propios o ligados a su quehacer artístico. Situación que se conecta con la inexistencia o escasez de proyectos de investigación específicos, ya que la experiencia profesional teatral-audiovisual no posee aval académico.

A su vez, las prácticas artísticas no tienen un grado de sistematización del conocimiento generado similar al canon académico, así como difieren el interés o modos de comunicar, en sentido teórico, sus conceptualizaciones sobre experiencias vivenciadas. Hecho que complejiza aún más las posibilidades formativas de posgrados con aval académico sustentado en criterios de la evaluación y acreditación universitaria.

En tal sentido del avance de nuestra investigación, emerge la necesidad de considerar una mirada situada desde los campos disciplinares, que problematice y convoque a la investigación artística, reconociendo y favoreciendo nuevos modos de entender la experiencia y producción artística.

En fin, consideramos que ahondar en las configuraciones identitarias de docentes - artistas-investigadores universitarios, nos interpela a entender los entrecruzamientos de diferentes concepciones y prácticas de acomodación, adaptación y/ o resistencias a prácticas universitarias fuertemente instituidas. Y desde allí, repensar otros modos de entender la docencia e investigación artística universitaria.

Asimismo, re- conocer la profesión académica en contextos institucionales y disciplinares del arte en su divergencia: el área teatral y audiovisual, nos interpela a reconsiderar las diversas modalidades de conocer lo artístico en su amplitud.

El arte como proceso y como producto, nos propicia otros modos de entender las experiencias formativas y laborales de quienes ejercen la enseñanza e investigación en vinculación con el entorno social actual, regidos por principios de competitividad, individualismo, productividad que atraviesa al trabajo académico en la universidad.

El trabajo docente en las artes como expresa Eisner (2016) no es sólo una manera de crear actuaciones y productos, sino que involucra crear y entender nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, actitudes, satisfaciendo la búsqueda de significado en contacto con los demás y compartiendo una cultura.

5. Bibliografía consultada

Altbach, P. (Ed.) (1996) *The International Academic Profession. Portraits of fourteen countries*. New Jersey: Princeton - Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching.

Brunner, J. (1990) *Educación superior en América Latina: cambios y desafíos.*Santiago de Chile:F.C.E.

Connelly, F y Clandinin, D (1995) "Relatos de experiencias e investigación narrativa" en Larrosa, J y otros *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación.* Barcelona

Corbalán, A. (2002) *Banco Mundial. Intervención y disciplinamiento. El caso argentino. Enseñanzas para América Latina.* Buenos Aires: Biblos.

Chiroleu, A. (2003) "Las peculiaridades disciplinarias en la construcción de la carrera académica". *Perfiles Educativos*, Nº 99, CESU-UNAM, 28-46.

Davini, M.C. (2015) *Estudio de la calidad y cantidad de oferta de la formación docente, investigación y capacitación en la Argentina: Informe final* 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Libro digital, PDF.

Demuth, P (2014) "Configuraciones del profesorado universitario: la dimensión profesional y de investigación en la docencia. Estudios de casos" en *Revista de Educación* N.º 7 AÑO 5 pp. 187-204.Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Eisner, E (2016) *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Ed. Paidos.

Escudero Escorza, T (2003) "La formación pedagógica del profesorado universitario vista desde la enseñanza disciplinar" en *Revista de Educación*. Año 3 Nº 3. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Fernández Lamarra, N. y Marquina, M. (comps.) (2012) *El futuro de la profesión académica. Desafíos para los países emergentes*. Tres de Febrero: EDUNTREF.

García, L. (2007) "Universidad y profesión académica en América Latina. Aportes desde el caso argentino" en HERRERA, M. (ed.) *Encrucijadas e Indicios sobre América Latina. Educación, Cultura y Política*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Garcia, L. (2003) "Las demandas de capacitación en el nivel superior no universitario y los avatares de la "profesión" en contextos de reformas burocratizadas." *Coloquio a 10 años de la LFE.* FFyH, UNC, Córdoba.

García, L. B.; Manzione, M. A.; Zelaya, M. (2015) *Administración y gestión de la educación. La configuración del campo de estudio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Colección Cuadernos Universitarios.

García, L. y Pacheco, A. (2015) "El trabajo académico en el campo de las Artes: convergencias y tensiones en el quehacer académico-artístico". *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte, Nº 3*. Junio, 154-184.

Gil Antón, M. et al. (1992) *Académicos. Un botón de muestra*. México: UAM-Azcapotzalco.

Huber, J et. Al (2014) "La indagación narrativa como pedagogía en la educación: el potencial extraordinario de vivir, contar, volver a contar y revivir relatos de experiencias" en Revista de Educación Nº 5 pp. 33-74.Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Krotsch, P.; Suasnábar, C. (2002) "Los estudios sobre la educación superior: una reflexión en torno de la existencia y posibilidades de construcción de un campo", en *Pensamiento Universitario* N°10, Buenos Aires

Marquina, M. (2013) "¿Hay una profesión académica en Argentina? Avances y reflexiones de un objeto en construcción". *Pensamiento Universitario, Nº 15*, Prohistoria, marzo, 35- 58.

Merillas, O (2001) "De artista a profesor de arte" en Aula abierta Nº 77. pp. 111-131. Facultad de Ciencias de la educación. Universidad de Oviedo.

Prati, M. y Prego, C. (2007) "Cultura académica y producción de conocimiento en el marco de las políticas de incentivos. Un enfoque comparado de ciencia básica y humanidades". En Krotsch, P., Camou, A. y Prati, M. (Ed.) *Evaluando la evaluación: políticas universitarias, instituciones y actores en Argentina y América Latina* (267-308). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Sarasa, M (2014) "Experiencias de enseñanza y de aprendizaje, mediante la investigación biográfica y la indagación narrativa" en Revista de Educación Nº 5 pp. 157-170.Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Slomiansky, E. y colaboradores (s/f). *Creación de Universidades Nacionales en la década de 1990. El caso IUNA, la universidad nacional de las artes, sede de la primera unidad académica especializada en artes audiovisuales*. Ponencia, 1187-1197

Encarnaciones de lo siniestro político. Empequeñecimiento del espacio y el sujeto en Las paredes (1963) de Griselda Gambaro

Eleonora Soledad García
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires
eleonorafr2003@yahoo.com.ar

Introducción

La década del sesenta en la Argentina entraña un período de profundos cambios y discontinuidades en los planos social y político que encontrarían correlato de renovación en el campo cultural. Durante los gobiernos democráticos de Arturo Frondizi (1958-1962) y Arturo Illia (1963-1966) se produjo una expansión de la clase media y el incremento del consumo; aparecieron las acciones de una contracultura juvenil, inserta en nuevas carreras universitarias y actividades de producción artística y una efervescente participación y compromiso político por parte de algunos sectores de la sociedad (Pellettieri 1990).

Ambos gobiernos, sumidos en los condicionamientos y presiones políticas de las Fuerzas Armadas, terminaron abruptamente por dos golpes de estado. Los fusilamientos contra doce obreros peronistas en José León Suárez (1956), el derrocamiento de Perón y la asunción al poder de la Junta Militar conocida como La Revolución Libertadora (1955-1958), el inicio del Onganiato (1966-1970) o la Noche de los Bastones Largos (1966) son algunos de los sucesos nefastos que fueron tiñendo el clima social y escribiendo este período de la historia argentina.

En 1958, durante el gobierno de Frondizi, se había iniciado el funcionamiento del Instituto Di Tella dedicado a la investigación científica y cultural. En medio del contexto socio-político descripto y en el marco de este Instituto es que se produce una importante modernización del campo específicamente teatral. La neo-vanguardia fue una forma teatral argentina concretada entre 1960 y 1976 que inaugura en términos de Pellettieri (1997) la segunda modernización dentro del subsistema teatral moderno. Este momento inaugural da lugar a un nuevo microsistema, cuya

primera fase, denominada *De ruptura y polémica* (Ibid.: 20) será la que aloje la primera década de producción dramatúrgica de Griselda Gambaro.

El presente trabajo tiene por objeto de análisis *Las Paredes* (1963), primer texto teatral de Gambaro, a partir de la figura de lo siniestro como mecanismo anticipatorio del régimen totalitario en la Argentina desde 1962 hasta el advenimiento definitivo de la democracia, y cuyo funcionamiento textual aparece organizado sobre el empequeñecimiento progresivo del espacio real representado, así como sobre la opacidad referencial del lenguaje de los personajes, procedimientos ambos, que contribuyen al ejercicio de un poder soberano que despoja a los sujetos de su identidad mientras se reserva el derecho de vida y de muerte.

Entre lo público y lo privado: el espacio de la imposibilidad

La producción dramatúrgica de Griselda Gambaro, extensamente analizada desde distintas perspectivas teóricas, puede leerse en sentido estricto, como un teatro de crisis (Taylor 1989). Los trabajos pertenecientes a la década del ’60 inscriben un universo de descomposición y ruina de la estructura social que, aunque factible de ser universalizado, encuentra en la historia política argentina un referente insoslayable. La violencia simbólica aparece como el nuevo marco de referencia que organiza la apropiación de la existencia sobre el binomio víctima-victimario. Desde la teoría teatral Osvaldo Pellettieri (1997) ha reservado la categoría de absurdo de amenaza[1] para los textos paradigmáticos de Gambaro durante este período: *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968).

A esta propuesta teórica, Diana Taylor (1989) añade la ironía que se juega en la persecución en tanto las víctimas no logran reconocer la amenaza como tal. Las explicaciones que los personajes víctimas se ofrecen a sí mismos y la pasividad en la que permanecen están lejos de hacerles reconocer la agresión o las causas de la misma. Por el contrario, éstos devienen cada vez más vulnerables e indefensos frente a una situación que tiene como consecuencia última, la muerte. La

1 Según su semántica y sus procedimientos la poética del absurdo se divide en: Absurdo sistemático o normativo, Absurdo de amenaza y Absurdo satírico (Pellettieri 1997). Para el autor en la variante de Amenaza aparecen vacíos los ejes del Destinador y el Destinatario en el esquema actancial, la causalidad es implícita y el procedimiento dominante es la retardación de la acción y del diálogo de modo tal que el conflicto aparece casi estático. Se producen además transformaciones en la escena para las que se proponen como ejemplo los cambios del espacio en el pasaje de una escena a otra en *Las paredes*.

amenaza de derrumbamiento de las paredes de la habitación sobrevuela la situación dramática desde el comienzo del texto. En referencia a una situación que ha ocurrido en la extra-escena dice el Ujier: "Un grito. (sonriendo) Alguien a quien se le cayó la pared encima" (Gambaro 1990: 10, Acto I, Escena 01). Esta afirmación adquiere su mayor contundencia en el final cuando el mismo Ujier anuncia al joven la sentencia: "Las paredes caerán sobre usted. Es nuestra costumbre al dar las doce. Hora aciaga, hora nupcial […]" (Ibid.: 55 Acto II, Escena 02)

Las paredes, en su estructura externa se divide en dos actos de dos escenas cada uno. El pasaje de unas a otras aparece marcado por la reducción y despojamiento progresivo del espacio. Tanto las didascalias como el discurso de los personajes dan cuenta de este proceso. Mientras que en la primera escena se describe un dormitorio amplio, cómodo y lujoso estilo 1850, que incluye una cama y un sillón vienés, la tercera y cuarta escena marcan el empequeñecimiento y vaciado del cuarto. La cama aparece transformada en un catre, el sillón vienés se ha convertido en una silla y la mesita de luz ha desaparecido, dejando solamente la luz central del techo que permanece apagada durante la mayor parte de estas últimas escenas.

Las paredes se irán acercando sensiblemente al centro del espacio generando una atmósfera de opresión y ahogo de la que el personaje del Joven, a pesar de ser puesto en entredicho, puede dar cuenta. En este sentido tanto el personaje del Ujier como el Funcionario coadyuvan en la desconfianza por la experiencia sensoria del Joven:

> Joven: Era una persona, una voz
> Ujier: ¿De quién?
> Joven: De alguien, no sé.
> Ujier (paternal): Sueña (se rasca una oreja) ¿Escuchó?
> Joven: No, ahora no.
> Ujier: ¡Cómo lo engañan sus sentidos! […]
> Joven: Pero antes, antes "sí" escuché un grito, una llamada de auxilio.
> (Gambaro 1990: 20 - Acto I, Escena 01)

> Joven: No, no me amenazaron con armas. Me preguntaron el nombre debajo del foco de la estación. Entonces les vi el bulto en el bolsillo, no sacaban la mano del bolsillo, tuve la impresión…
> Funcionario (muy fastidiado): ¡Ah, señor! ¡Si vamos a vivir de impresiones!
> (Ibid.: 16 – Acto I, Escena 01)

Se suma a la manipulación de la experiencia descripta, la operación del simulacro que organiza el espacio interior de ostensible comodidad y lujo decimonónico. De la pared del foro cuelga un enorme cuadro con marco labrado en la que un joven mira a través de una ventana. De la pared de la izquierda un espeso cortinado pareciera a su vez ocultar una ventana que en realidad no existe. La conjunción de ambos artificios intenta nuevamente socavar las impresiones sensibles del personaje arrojándolo a un espacio opresivo. El posible proceso de identificación con el joven de la pintura y el ocultamiento de una pared lisa detrás del cortinado, en lugar de una ventana, organizan un espacio de encierro que se revela al personaje.

Esta verdad revelada en la que parecen superponerse dos realidades -habitación confortable/ celda de la que no se puede salir- da paso a la entrada de un "horror cotidiano"[2] que enrarece la escena. Freud en "Lo ominoso" (1919) propone el término *Unheimlich* para referir a las representaciones de lo siniestro previo derrotero filológico. El *Heimlich* sería el término que refiere a lo familiar y confortable, siendo el prefijo *un-* el que introduce el antónimo. Sin embargo, el *Heimlich* acuña un segundo sentido, que en principio pareciera permanecer a la distancia del primero y que refiere a lo oculto y disimulado. Freud va en su trabajo aún un poco más allá y atento a una nota de Schelling capta un abordaje novedoso del concepto de *Unhemlich* que abona el presente análisis: "*Unheimlich*sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Ibid. 1919: 04).

Entonces la semántica de la amenaza, tal como se ha constatado en las transformaciones espaciales y la percepción de las mismas, organiza su estructura sobre lo familiar devenido extraño, que a un mismo tiempo que se invisibiliza, se hace manifiesto. Así planteado, el problema de un poder perverso que sanciona y somete al otro imponiéndole una sumatoria de acciones desagradables o dolorosas, se presenta en *Las paredes* como centro de la situación dramática. Las relaciones interpersonales siguen la lógica asimétrica del amo y el esclavo por lo que la dominación y ostensión del poder se concentra en uno de los polos del binomio que hábilmente logra colarse por los intersticios de la vida privada (Tarantuviez 2007).

2 Osvaldo Pellettieri (1997) señala en el funcionamiento del "horror cotidiano" de Griselda Gamabaro, la presencia del intertexto de Harold Pinter. Este horror le permitía a Pinter un trabajo de motivación opaca sobre sus personajes además de trabajar sobre pares temáticos como trivialidad/amenaza, personajes confiables/no confiables, claustrofobia/terror al mundo exterior.

El Funcionario y el Ujier encarnan el poder político, se identifican con la figura del Estado y su acción abusiva, concretando la aniquilación identitaria del Joven. El correlato referencial con la escena política argentina de los años '60 queda cifrado en el desplazamiento temporal que opera el texto de Gambaro al situar la acción a finales del siglo XIX (Ibid. 2007). El desdibujamiento de la frontera entre lo público y lo privado da cuenta de un poder soberano que reserva sobre sí el derecho de la vida y la muerte tal como han actuado los sucesivos gobiernos militares en la Argentina. Las transformaciones que se han producido en los dispositivos de poder en la historia de Occidente han sido profundamente estudiadas por Michel Foucault (1976) quien coloca en la figura del poder absoluto el derecho de *hacer* morir y *dejar* vivir sobre la base del derecho de apropiación: "…de las cosas, del tiempo, de los cuerpos y finalmente de la vida…con el privilegio de apoderarse de esta última para suprimirla" (Ibid.: 128).

El personaje del Joven es desposeído progresivamente de sus bienes y de su libertad de acción y pensamiento por medio de juegos de lenguaje que incrementan su opacidad referencial a medida que velan cualquier explicación lógico causal. El discurso, por medio de una afirmación seguida por otra de signo contrario, deviene ambiguo e incierto aumentando la situación patética del protagonista (Pellettieri 1997).

> Joven: Buenos días. ¿Qué hora es? Me quedé dormido.
> Ujier: (seco) Marmota
> Joven: ¡El funcionario! ¿Todavía no llegó?
> Ujier: Sí, llegó, pero es invisible.
> […]
> Ujier: […] Yo lo tendré al tanto sobre su situación.
> Joven: ¿Sabe usted algo?
> Ujier: Es inmejorable
> Joven: ¿Averiguaron ya como me llamo?
> Ujier: Están en eso. Henfó.
> (Ibid.: 32 – Acto II, Escena 03)

Convencido de una responsabilidad y culpa sin fundamentos, el Joven permanece inactivo en su encarcelamiento al punto tal, que cuando la puerta de la habitación queda abierta, no logra salir. Sujeto desubjetivado y "actuado por su oponente" (Ibid.: 175), el Joven aparece vaciado en su existencia y lanzado al universo de la espera de la muerte. En este punto lo siniestro del texto gambariano como anticipación de los regímenes totalitarios enlaza con la textualidad de Kafka. *El proceso* (1925) cuyo protagonista el Señor K es arrestado una mañana sin conocer las causas ni los

hechos de los que se le acusa, arma el tono pesadillezco a partir de la instauración de una lógica del terror como normalidad. Tal lo como presentaba Foucault (1976) al describir el Estado Leviatán, la pesadilla se organiza sobre la base de un individuo escindido entre su conciencia racional y un cuerpo en estado de sujeción a una norma universal.

Así concebida la fuerza de la Ley como una maquinaria anónima e impersonal sin posibilidad de cuestionamientos éticos ni acerca de la justicia (Gruner 2017) funciona tanto para el señor K como para el Joven de Gambaro. En *Las paredes* esta asimilación entre Ley, Estado y Padre simbólico anuda sobre el personaje terrible del Funcionario y se completa sobre la homologación – reducción del Joven a un niño, quien, para la escena final, abrazará inmóvil una muñeca de porcelana:

> Joven: Entonces… ¿me puedo ir?
> Funcionario (ríe): ¡Ah qué niño es usted! Ahora no. Hay un motivo. ¿Con quiénes habló? Cuénteme todo. Soy su padre.
> (Ibid.: 16 – Acto I, Escena 01)

El espacio de la impotencia se cierra sobre los sujetos y los detiene ante un suicidio que se posterga y se concreta en el propio acto de esperar. "Ante la ley", otro de los relatos que Kafka enmarca en *El Proceso* subraya de manera análoga a como hará Gambaro la figura de la espera como única acción posible. El campesino de Kafka que pasó su vida entera esperando frente al castillo, la posibilidad de que la puerta se abriera, jamás notó que ésta se hallaba entreabierta. Como el Joven, esperaba una autorización del guardián que en realidad no necesitaba y hasta su muerte permaneció en ese umbral infranqueable. Acompañado de la promesa perversa de lo que está por llegar, aquel Joven indiferenciado de cualquier otro joven y devenido niño, espera. El ejercicio de un poder coercitivo y la introyección de una Ley absoluta garantizaban de este modo el borramiento de las prácticas de subjetivación y el triunfo durante casi treinta años de los regímenes totalitarios en la Argentina.

Conclusión

La metaforicidad de los primeros años de la producción de Griselda Gamabaro es señalada como la característica fundamental de su textualidad por lo que la puesta en marcha del universo absurdista en su versión de amenaza requiere de un lector activo y dispuesto a trabajar en una tarea

hermenéutica a partir de las indeterminaciones del texto (Tarantuviez 2007). El universo cotidiano y a la vez siniestro constituyen el núcleo duro sobre el que se estructura la temática dominante alrededor de los juegos de poder y la organización de la díada víctima-victimario. Según se ha revisado en el análisis precedente un ejemplo de esta poética toma cuerpo en *Las paredes*, obra en la que un tercer personaje, el Ujier refuerza y reproduce los engranajes de un Estado absoluto en el que los derechos y garantías individuales aparecen suspendidos. El funcionamiento de un espacio simbólico opresivo cercena toda posibilidad de acción sumiendo a la víctima en un estado de pasividad en el que los límites de la conciencia racional se desdibujan y la espera se propone como el camino asegurado hacia la muerte.

Bibliografía

Foucault, M. 1976 *Histoire de la sexualité I: La volonté du savoir*. París, Ed. Gallimard. (tr.esp.: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008)

Gambaro, G. 1963 *Las paredes* en Teatro 4. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1990.

Gruner, E. 2017 *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política warburgiana en la antropología del arte.* Buenos Aires, EUFyL., U.B.A.

Pellettieri, O. 1990 *Cien años de teatro argentino (1886-1990).* Buenos Aires, Editorial Galerna.

1997 *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Ed. Galerna

Tarantuviez, S. 2007 *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires, Corregidor.

Taylor, D. 1989 "Paradigma de crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro" en *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana.* Canadá, GirolBooksInc

La desapa…
Estrategias deliberadas y coordenadas contingentes en la obra de Juan Carlos Romero

Camila García Martín
Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

El presente trabajo propone un recorrido por el conjunto de obras tituladas *La desaparición* que el artista argentino Juan Carlos Romero expuso en diferentes coordenadas desde 1995 hasta su última y póstuma edición en 2017. La serie posee la característica singular de adoptar diferentes dispositivos, soportes y materialidades, para actualizar en cada oportunidad estrategias de enunciación crítica que ponen en evidencia las asimetrías que promueven las relaciones de poder, y sus profundas consecuencias en el orden de la exclusión social.
En ese marco, indagaremos sobre los conceptos propuestos por Isabel Tejeda (2006, 2017) en relación a las re-exposiciones de producciones artísticas, para problematizarlos a la luz de las particulares circunstancias de la obra de Romero. Siguiendo las ideas de la autora, analizaremos cómo las decisiones tomadas sobre los dispositivos de presentación/exhibición asumen un rol fundamental en la construcción y reconstrucción de sentidos de *La desaparición*.

Las estrategias deliberadas: omitir para señalar.

Desde mediados de los '90, el artista argentino Juan Carlos Romero ha presentado en diferentes coordenadas un conjunto de obras tituladas *La desaparición.* Fernando Davis en distintos escritos recorre las sucesivas producciones que bajo el mismo nombre atraviesan distintos soportes, dispositivos y materialidades. Y que sin embargo, como iremos viendo, abordan las mismas problemáticas sociales y ponen en juego estrategias de enunciación e intervención de los espacios de exhibición que permiten establecer evidentes continuidades, e incluso pensarla como una única obra que encarna eventualmente en soportes heterogéneos.

La primera de ellas, realizada en diciembre de 1995, es la propuesta con la que Romero participó de *Todos o ninguno*, una masiva convocatoria[1] organizada por el grupo Escombros en una calera abandonada de Ringuelet (provincia de Buenos Aires). El grupo propuso en esa ocasión: "Compartir un espacio común para tomar conciencia de que la exclusión social, el individualismo y el culto al éxito no son, no deben ser, los pilares de nuestra forma de vida" (Grupo Escombros, s/d). En concordancia con la propuesta, Romero presenta una instalación gráfica[2] conformada por una soga de la que colgaban afiches amarillos impresos con caracteres tipográficos con las palabras incompletas "DESOCU" y "EXTINC". A pesar de la omisión deliberada de las letras era posible identificar claramente de qué palabras se trataba. Los afiches estaban colgados con broches y la soga se extendía, precariamente, entre unas paredes de la calera [Figura 1]. De esta manera, tematizaba la marginalidad, la desocupación y la exclusión social yuxtaponiendo distintos recursos. Por un lado, ubicando la obra en las ruinas de una calera que en algún momento constituyó una fuente de trabajo. Esa marginalidad del sitio elegido por Escombros no es azarosa, sino que -por el contrario- está fuertemente cargada de sentido. Un sitio que se encontraba por fuera de los lugares institucionales del arte y en las afueras del centro urbano de la ciudad de La Plata.

Por otro lado, utilizando un procedimiento de impresión tipográfica que se podría considerar marginal para el grabado y el arte institucionalizado: una técnica de bajo costo y rápido consumo, utilizada generalmente en el conurbano para la publicidad de los bailes populares o "bailantas".

Finalmente, poniendo en juego decisiones de montaje que implicaban que la obra terminaría desapareciendo al finalizar la jornada, por la intervención del público o por la acción del clima y su frágil materialidad. Durante la jornada Romero distribuyó allí mismo afiches iguales a los que colgaban de la soga que entregaba plegados dentro de sobres de papel impresos en el frente con la inscripción "La desaparición".

1 Asistieron 5000 personas y participaron 400 artistas (Grupo Escombros, s/d).
2 Instalación gráfica es una denominación que usa el mismo artista para referirse a este tipo de obras.

Figura 1. Vista de la instalación gráfica *La desaparición* (1995), de J.C. Romero en *Todos o ninguno*. Ringuelet, Provincia de Buenos Aires. Imagen extraída del catálogo de exposición I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra de Fernando Davis.

La estrategia de la palabra interrumpida ya había sido utilizada ese mismo año por Romero en una obra anterior titulada *5 poesías pobres*, un libro de artista construido a partir de papel madera y fotocopias. En este caso, diagramó la secuencia visual con cinco palabras incompletas: "desocu", “exclusi”, “carenc”, “margin”, “extinc” [Figura 2]. El orden de estas palabras era susceptible de ser alterado por el lector. Aquí también se tematizaba la desocupación y la exclusión social pero fundamentalmente desde la condición precaria de la materialidad de la obra: “Una materialidad “pobre” que el libro de Romero asume en el formato sin encuadernar y en la elección de la fotocopia como tecnología barata de impresión, en contraste con el excedente semántico que moviliza cada una de las poesías visuales en el corte de la palabra incompleta.” (Davis, 2009: 43)

Figura 2. *5 poesías pobres* (1995) de J. C. Romero. Libro de artista realizado con papel madera y fotocopias, 29,7 x 42. Imagen extraída del catálogo de exposición I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra de Fernando Davis.

En 1998 Romero presentó una instalación gráfica denominada *La desaparición* en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (Argentina). En esta ocasión utilizó cuatro palabras cortadas: "DESOCU", "EXCLUS", "MARGIN" Y "EXTINC". Estas se encontraban impresas en

afiches realizados en impresión tipográfica, como los de la instalación de la calera de Ringuelet, pero en este caso los dispuso sobre una pared emulando el montaje de los afiches callejeros que en la vía pública se pegan uno al lado del otro a la manera de un mural gráfico.

Un año más tarde, en 1999, participó en el "Premio Internacional de Poesía Visual Vespella de Gaià" (Tarragona, España) con una obra también titulada *La desaparición*. Aquí reeditó las cuatro palabras que expuso en Mendoza pero dispuestas en formato vertical sobre una tira de papel. Allí ganó el primer premio, instituido en homenaje al poeta visual español Joan Brossa.

En el año 2000 exhibió dos obras más con el mismo título. Una en el marco de la "I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana" organizada por el Museo Nacional del Grabado, donde participó con una propuesta que consistía en pañales para adultos impresos con stencil [Figura 3]. En ellos se podían leer nuevamente la serie de palabras incompletas utilizada para la instalación del '98 ("DESOCU", "EXCLUS", "MARGIN" Y "EXTINC"), pero profundamente resignificadas por la naturaleza del soporte, que no sólo determinaba una suerte de gastado de la impresión por su materialidad porosa sino que referenciaba la particular forma de exclusión social del cuerpo enfermo.

Figura 3. *La desaparición (I)* (2000). Pañales para adulto, esténcil y acrílico. 68 x 90. Imagen extraída del catálogo de exposición I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra de Fernando Davis.

La segunda obra presentada en el 2000, entre noviembre y diciembre, fue una instalación gráfica realizada para la "7º Bienal de La Habana", organizada por el Centro de Arte Contemporáneo

Wilfredo Lam (Cuba)[3]. Allí Romero expuso en la sede Castillo de los Tres Reyes del Morro, la cual formó parte de la exposición central de la Bienal. En este caso cubrió 14 metros de una pared con cien afiches en los que imprimió la misma secuencia de palabras cortadas de las tres obras anteriores [Figura 4]. La instalación gráfica fue acompañada en este oportunidad por un texto escrito por el propio artista, que hizo circular durante los días del evento. El texto comenzaba de la siguiente manera:

> La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afectados en solo cuerpos, que, abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia y se puede hacer con ellos que se quiera.
> Esta es una nueva forma de desaparición iniciada hace 25 años durante el Proceso Militar, que arrastró a la desaparición física a más de treinta mil militantes políticos que cuestionaban las formas de poder imperante en ese momentos y que hoy se han exacerbado hasta lo obsceno. (Romero, 2000, en Romero, Davis y Longoni, 2010: 290)

Figura 4. Vista de la instalación gráfica *La Desaparición* (2000), de J.C. Romero en la *7ma Bienal de La Habana*, Cuba. Imagen extraída del catálogo de exposición I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra de Fernando Davis.

Por último, entre mayo y agosto del 2017 expuso *La desaparición* en la sala PAyS del Parque de la Memoria, Monumento a las víctimas del terrorismo de estado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Allí presentó una instalación gráfica que fue pensada por el artista especialmente para ese espacio. Se emplazó dentro de la Sala PAyS a lo largo de una de las paredes de un largo pasillo que

3 En la Bienal también participaron Liliana Porter, Jorge Macchi, Graciela Sacco, León Ferrari y Grupo Escombros, entre otros, como representantes de Argentina.

conducía al espacio donde funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital[4]; en esa misma sala dos de las paredes aparecieron cubiertas por afiches a la manera de un mural gráfico como en la Bienal de La Habana y en Mendoza [Figura 5]. En esta ocasión la obra comprendía dos modelos de afiches realizados en impresión tipográfica. Los ya conocidos afiches amarillos con la secuencia de palabras incompletas "DESOCU", "EXCLUS", "MARGIN" Y "EXTINC" que cubrían la pared del pasillo y uno de los muros de la sala. En otra de las paredes fueron expuestos afiches blancos con una gran letra D mayúscula gastada o comida en la parte inferior; debajo de ella, en menor tamaño, se podía leer un fragmento del apartado 5 de la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar" que escribió Rodolfo Walsh el 24 de marzo de 1977: "DESOCUPACIÓN = DESAPARICIÓN. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes, sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada". Esta se convirtió en su última y póstuma obra ya que durante el proceso de producción Juan Carlos enfermó y antes de la inauguración falleció.

Figura 5. Vistas de la instalación gráfica *La desaparición* (2017) de J.C Romero, en la Sala PAyS del Parque de la Memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Fotografías de la autora.

4 El espacio que corresponde al Centro de Documentación y Archivo Digital consta de dos computadoras en las que se puede consultar la base de datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Allí los visitante pueden acceder a la información relativa a la vida y a las circunstancias de desaparición y/o asesinato de cada una de las personas inscriptas en el monumento.

En las sucesivas formas y presentaciones que adoptó *La desaparición* desde 1995 se puede observar que la repetición de las palabras constituye una constante de las intervenciones gráficas con afiches, estrategia que también utilizó en otras obras como *Violencia* (1973) en el CAYC, Buenos Aires, y *Terror* (2007) en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario. Lo que distingue a *La desaparición* es la apelación al recurso de la palabra interrumpida que desarregla / desacomoda la lectura del espectador/ra con el propósito de activar en él/ella "una interpretación crítica capaz de desnaturalizar el uso que hacemos de términos como "desocupación", "marginalidad" y "exclusión", que la lógica homogeneizadora del capitalismo tardío incorpora sin conflicto al paisaje cotidiano, al vaciarlos de su perturbadora contingencia" (Davis, 2009: 48).

Las seis obras tituladas *La desaparición* que hemos visto tienen en común esta estrategia de repetición de las palabras incompletas y el tema. En algunas varía la secuencia de palabras, las formas de montaje, el soporte y/o la técnica. En todas cambia -sin dudas- el contexto de exhibición, aunque algunas fueron realizadas en el mismo año. En el caso de *5 poesías pobres*, si bien la obra no lleva el mismo título, se evidencia en ella el origen de la secuencia de palabras cortadas. Más allás de las particularidades de cada una y la distancia espacio-temporal, es evidente que este conjunto de obras pertenecen a al menos pueden reconocerse como parte de una misma serie de producción.

El montaje in situ como acción gráfica

En la introducción de su libro *El montaje expositivo como traducción* (2006), la curadora e historiadora española Isabel Tejeda explica que el arte occidental retomó en la década del '60 algunas ideas tributarias de los procesos que iniciaran las vanguardias históricas. Si bien los resultados fueron distintos debido en gran parte a que los modos y medios de producción eran otros, aquellas ideas se fueron asentando paulatinamente en el sistema artístico. Como ya es sabido, esa coyuntura dio lugar a cambios radicales tanto en la relación entre obra y espacio como en el diálogo entre obra y espectador. Al mismo tiempo, la procesualidad y temporalidad de las producciones se convirtieron en experiencias comunes, así como también la ocupación de espacios de uso cotidiano o no artísticos por parte de los/las productores.

De esta forma podemos reconocer como parte de estas derivas en la segunda mitad del siglo XX la proliferación de prácticas como la instalación, el video y la performance. Estos nuevos modos de producción dieron lugar a un modelo diferenciado de artista que "contaban con el montaje in situ

como parte indispensable de la fase de producción" (Tejeda, 2006: 17). Esta nueva modalidad que comenzaba a valorar el contexto a través de sus dispositivos de presentación como parte constitutiva de la trama de sentidos de cada obra es denominada por la autora como *post-estudio*.

En muchos casos, comenzaron a aparecer entonces obras que carecían de una forma permanente, ya que el tiempo de exhibición se entendía como un tiempo de transformación y vida, en oposición a la preocupación por la eternidad e incorruptibilidad de las piezas en tiempos anteriores. Así, comienza a establecerse una "forma de hacer arte que contemplaba al espectador y al espacio como partes integrantes de la obra, como texto y contexto de ésta" (Ibídem).

Tejeda señala que estos cambios desconcertaron incluso a las personas que frecuentaban los círculos especializados y a quienes militaban ideológicamente la producción de este tipo de manifestaciones. El crítico de arte Douglas Crimp ha expresado el asombro que le había despertado una exposición de Robert Morris en el viejo guardamuebles de Leo Castelli en 1968, señalando que había "objetos que desafiaban todas nuestras expectativas respecto a la forma que debía tener una obra de arte y el modo en que debía ser expuesta [...]" (Crimp, 2001, en Tejeda, 2006: 18).

Retomando la producción de Romero, el giro que señala la autora nos permite reconocer cómo el autor opera sobre esta trama promoviendo para nuestra interpretación, significativas continuidades en el conjunto de obras tituladas *La desaparición* y *5 poesías pobres.* Romero acciona sobre las normas para mostrar y de esta forma establece ritos para mirar. Esto se da básicamente a través del recurso de omisión entablando un vínculo de complicidad con el espectador, quien termina por completar las letras que faltan para habilitar su sentido. Esto se percibe también en la presentación de *La desaparición* (1995) en la calera abandonada de Ringuelet que se sitúa en las coordenadas de los espacios no artísticos, una constante en la obra del artista que se verifica a lo largo de toda su trayectoria.-

Sus intervenciones callejeras e instalaciones gráficas implican necesariamente un montaje in situ, condición que lo distingue como un artista "post-estudio" ya que dicho montaje se revela como parte indispensable de la fase de producción. El gesto de pegar los afiches en la vía pública así como también el hecho de pegarlos en la pared de una sala de exhibición emulando la retórica callejera constituye una operación que podríamos englobar en el concepto de "acción gráfica". Con esto hacemos referencia a la implementación de una instancia de acción que opera y completa los argumentos de la obra.

El equipo de investigación de la Red de Conceptualismo del Sur[5] ha estudiado ciertas prácticas ocurridas en Argentina, Chile y Perú donde aparecen distintos colectivos de activismo artístico de los años '70, '80 y '90 que se identificaban con la noción de "acción gráfica" (Longoni y Davis, 2012: 10). Muchos grupos emplearon el afiche como dispositivo gráfico de acción callejera, constituyéndose en una herramienta de intervención política y, al mismo tiempo, en una forma de socialización del arte. La experimentación con distintas técnicas de grabado, las cuales excedían los límites de dicha disciplina, se conjugó con la ocupación del espacio público -la calle- y su uso como soporte artístico. Asimismo, se generaron vínculos con determinados movimientos sociales, a los cuales consideraban su "soporte social" (López, 2012: 23). En las propuestas predominaban la serigrafía, la fotocopia y el stencil que implicaban, en general, recursos y soportes muy económicos que podían multiplicarse y colectivizarse rápidamente. Miguel López, miembro de la Red de Conceptualismos del Sur, menciona la experiencia de grupos como GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co[6] -Argentina-, el Taller NN -Perú-, Ánjeles Negros (sic) y la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) -Chille- así como también el trabajo individual de artistas como Herbert Rodríguez y Juan Javier Salazar en Perú o las intervenciones gráficas de Ral Veroni y Juan Carlos Romero en Argentina, quienes plantean un modelo de acción donde respuesta gráfica y diversas formas de activismo se intersectan.

> Se trata de formas de ocupación estética —aunque claramente diferenciadas por el signo político al cual cada una responde—que redefinen de forma radical el papel de la imagen en el marco de nuevas insurgencias sociales, forzando a reconstituir una esfera pública a través del retorno deliberado de ideas, demandas y cuerpos beligerantes que entonces los discursos oficiales procuraban mantener apartados (López, 2012: 28).

Las acciones gráficas iban desde talleres ambulantes de producción montados en una plaza y la producción masiva de "afiches participativos" para que la multitud intervenga y complete hasta la intervención de superficies en la vía pública sobre las cuales estampar, como por ejemplo murales callejeros en base a fotocopias (xerografías) o la aplicación directa de serigrafías sobre el pavimento.

5 Ana Longoni y Fernando Davis, entre otros, forman parte de dicho equipo.

6 "Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común", sigla que encierra un chiste en base al doble sentido de colectivo como grupo y como transporte público de pasajeros. Este colectivo llevó a cabo hasta comienzos de los 90, una serie de intervenciones callejeras (gráficas, performáticas), en su mayor parte vinculadas a movilizaciones populares, por fuera del circuito artístico.

Juan Carlos Romero, cuando presentaba sus obras sobre los muros de los espacios de exhibición, trasladaba el modo de la acción del montaje callejero a la sala de exposición, resignificada en gesto performativo. Una instancia performativa que señala en cada ocasión un aquí y ahora singular que actualiza la propuesta al relocalizarla en nuevas coordenadas. En fotografías de *La desaparición* (2017) en el Parque de la Memoria podemos observar ciertas "huellas callejeras" [Figura 6]: rastros del pegamento, tinta corrida, arrugas en el papel, disposición de los afiches, que dan cuenta del modo en que las piezas fueron montadas.

Figura 6. Detalle de *La desaparición* (2017) de J.C Romero, en la Sala PAyS del Parque de la Memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fotografía de la autora.

El proceso de montaje de los afiches puede verse lateralmente en un documental institucional que realizó el Parque de la Memoria con motivo de la inauguración de la exposición de Anish Kapoor en la Sala PAyS, exhibida simultáneamente a *La desaparición* (Mayo-Agosto de 2017)[7]. Si bien aparece una pequeña parte del armado de esta última, en uno de los planos del video se muestra a dos personas pegando los afiches en una de las paredes de la sala yuxtaponiendo uno a otro como en la vía pública [Figura 7]. En este caso no es Romero quien realiza esta operación, pero en otras

7 El documental fue publicado en el canal de Youtube a mediados de enero del 2018. En el audiovisual se muestra el proceso de armado de la muestra de Kapoor que se conjuga con la coordinadora de Artes Visuales del Parque hablando sobre el artista y sus obras (las que estaban allí y otras), Anish Kapoor hablando en la inauguración así como también fragmentos de un diálogo entre el artista y el curador brasileño Marcello Dantas que se llevó a cabo en la Usina del arte en Mayo de 2017.

ocasiones el mismo artista ha llevado a cabo la acción gráfica en las calles o en las salas de exposición, a la cual consideraba parte fundamental de la producción de la obra. En este sentido Eduardo Grüner, en el texto de sala de *La desaparición* (2017), refiere a la obra de Romero como una "muestra–acción instalada", revelando así las estrategias de montaje y exhibición de los afiches. Por otro lado, Tejeda señala que el tiempo de exhibición es entendido como un tiempo de transformación y vida. Y esto resulta especialmente significativo en una producción vinculada al uso de materiales y soportes de naturaleza perecederos, como el papel afiche o papel obra de poco gramaje y bajo costo.

Figura 7. Montaje de *La desaparición* (2017) de J.C Romero, en la Sala PAyS del Parque de la Memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Imagen del documental institucional sobre el artista Anish Kapoor realizado en 2018 por el Parque de la Memoria con motivo de su exposición "Destierro" (2017).

Las coordenadas contingentes

Es sabido que la obra de arte contemporáneo tiende a ser fácilmente replicada debido a "su fabricación industrial o de otro tipo de elaboración que elimina la mano del artista como tradicional marca de la autoría" (Tejeda, 2006: 50). Por este motivo la lógica coleccionista de las instituciones museales así como otros agentes del campo artístico han problematizado la cuestión de los límites en torno a quién puede tomar decisiones sobre la obra, poniendo en evidencia que este derecho

compete al legítimo autor intelectual. La tensión entre la propiedad material y la propiedad intelectual de la obra -señala Tejeda- aumenta en forma exponencial tras la muerte del artista. Y esto parece aplicarse particularmente en los trabajos de componente espacial, como las instalaciones gráficas, en la medida que las estrategias constructivas vinculadas a la actualización del montaje expositivo ya no opera como un aditivo, sino como una parte fundamental de su estructura y proceso de producción.

> Cualquier cambio de situación, de unos elementos respecto a otros, su relación con el espacio, donde se sitúan las entradas, como es el sistema de iluminación, que color y textura tienen las paredes si las hay, si la sala es un espacio connotado arquitectónicamente, donde se han montado el resto de piezas de la exposición y que relación se establece entre ellas, puede perturbar su sentido (Tejeda, 2006: 71).

Para las instituciones en el medio de esa tensión, cuando se reconstruyen obras en cuya producción no participó materialmente el autor se pone en juego la idea de originalidad en su relación con el concepto de autoría, dando lugar a una crisis de la autoría en su sentido tradicional. La situación podría resolverse si "el autor, siempre y cuando lo considere oportuno, defina de forma precisa y detallada el estatus de cada una de sus piezas [...] para una adecuada conservación y exposición de su trabajo." (Ibídem: 62).

Esto nos recuerda a *La desaparición* (2017) expuesta en el Parque de la Memoria debido a que, como ya hemos mencionado, durante el proceso de producción de la obra Romero falleció. En este tiempo quienes estuvieron cercanas a él fueron María Esther Galera, su esposa, y la artista Ro Barragán[8]. En una entrevista realizada a esta última, nos contó que ellas se pusieron al frente del trabajo y tomaron la responsabilidad de llevarlo a cabo. A pedido de Romero y partiendo de un boceto que este le dio, Ro Barragán realizó la matriz de los afiches y llevó adelante el proceso de impresión. Luego de la muerte del artista, ella debió buscar en la imprenta los archivos de las mismas letras de los afiches que Juan Carlos ya había hecho con anterioridad para la instalación en la 7ma Bienal de La Habana del año 2000.

8 Licenciada y Profesora en Artes Plásticas (Universidad Nacional de La Plata); Máster en Diseño Gráfico y Multimedia realizado en EADE, Málaga, España; Magíster en Estética y Teoría del Arte (UNLP). Su tesis estuvo centrada en las prácticas del sticker como manifestación de arte urbano. Desarrolla actividades artísticas desde 1994, como pegatinas de stickers y de afiches en contexto de calle, y ha participado en exposiciones, colectivas e individuales, en las modalidades Pintura, Grabado, Objetos, Arte Digital, Instalaciones y Arte Interactivo. Es Titular del Taller de Grabado y Arte Impreso Complementario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En la actualidad, trabaja con impresiones tipográficas.

Teniendo en cuenta el relato de Ro Barragán, se podría decir que en el caso de la obra que nos ocupa la tensión está resuelta. El artista dejó bien en claro sus decisiones en torno a qué quería hacer, así como quiénes y de qué modo se encargarían del trabajo. En este sentido, Ro Barragán expresa que fue muy fuerte la actualización de la obra ya que

> desapareció él. [...] El hecho de *La desaparición* como la última obra que él programó para hacer y como que parece que fuera una broma de él también, viste, como otro guiño de él hacia los demás, porque tomó totalmente otro significado a partir de su muerte. Era como él estaba diciendo "yo desaparezco", "estoy desapareciendo", "desaparecí" y te dejo la muestra La desaparición (Ro Barragán, 2018).

En cada una de sus presentaciones, *La desaparición,* de Romero, trajo consigo la experiencia de las anteriores, insertándose en la trama que ha construido la serie. Esto se hace evidente en el relato de Ro Barragán, quien señala que para la producción de la obra en 2017 -aunque fue pensada por el propio Romero específicamente para el espacio de la Sala PAyS-, los afiches amarillos fueron realizados a partir del archivo de la instalación que ya había hecho con anterioridad en la 7ma Bienal de La Habana (2000).

Tejeda plantea que no es posible volver a generar la eficacia de la primera experiencia. En lugar de hablar en términos de eficacia, parece más oportuno plantear que las experiencias serán distintas. Y en los casos analizados este diagnóstico no se confirma, ya que persiste la eficacia del sentido. Este es el enorme mérito de un artista que atento a la complejidad de los dispositivos, retoma las resonancias que el contexto le ofrece en beneficio de la creación y recreación constante de los argumentos de la obra.

Especialmente en aquellas producciones que incluyen el montaje como parte del proceso de producción, las decisiones que se toman en este aspecto son fundamentales a la hora de construir su sentido. Las instalaciones gráficas de Romero que se encuentran dentro de una sala de exposición emulan la disposición de los afiches callejeros en la vía pública. En relación a esto, Ro Barragán plantea: "Para mí el afiche tiene mayor relevancia cuando está en el medio urbano, en la calle. El hecho de que esté dentro de una sala le otorga otra categoría de obra, no sé si es categoría la palabra, otro status, otra mirada ¿no? El espectador tiene otra mirada [...]" (Barragán, 2018). Y continúa al respecto de los afiches de la obra de Juan Carlos:

> No es como en otros lugares que [...] están más en forma de cuadro, enmarcados. Acá los afiches estaban pegados con engrudo al muro, reproduciendo lo que podría haber sido una

> instalación callejera. Y, bueno, estaban de alguna manera de una forma cercana al espectador, el hecho de que no haya vidrio, de que no haya distancia entre la obra y el público. (Ibídem)

Imaginemos por un momento los afiches de Romero enmarcados y detrás de un vidrio: perderían totalmente su sentido.

Consideraciones finales

En el presente trabajo transitamos, en un primer momento, por las sucesivas presentaciones que tuvo el conjunto de obras de Juan Carlos Romero tituladas *La desaparición*. Como hemos visto, cada una de ellas ha sido instalada en diferentes coordenadas atravesando soportes, dispositivos y materialidades diversas. Pero, en todos los casos se abordan las mismas problemáticas sociales: la exclusión, la marginalidad y la desaparición del cuerpo-trabajador. Además, en cada oportunidad se actualizan las estrategias de enunciación e intervención crítica que permiten establecer evidentes continuidades.

Para el análisis hemos tomado algunas categorías que aporta Isabel Tejeda, tales como la noción de artista "*post-estudio*". Este nuevo modelo de productor, que empezó a tener en cuenta el montaje in situ como parte indispensable de la fase de producción, podemos reconocerlo claramente en Romero. Por otra parte, es importante para pensar la obra de Romero lo que plantea la autora en relación al tiempo de exhibición, el cual puede entenderse como un tiempo de transformación y vida especialmente cuando los materiales y soportes son de naturaleza perecederos. En este sentido, el papel utilizado para fotocopias o el papel afiche se vuelven perecederos por el modo en que los emplea el artista, ya sea exponiéndolo a la intemperie como en la calera de Ringuelet o pegándolo en los muros de cualquier sala de exposición.

Siguiendo a Tejeda, también hemos visto que la obra de arte contemporáneo tiende a ser fácilmente replicada. Debido a ello, surge una tensión entre la propiedad material y la propiedad intelectual dando lugar a una compleja discusión en torno a las decisiones que se toman sobre las obras. Las producciones de Romero son fácilmente reproducibles por las técnicas gráficas que usa (impresión tipográfica, fotocopia), por lo que dicha tensión podría generarse, especialmente en la última versión de *La desaparición* (2017). Pero no sucede ya que el artista deja en claro las indicaciones sobre su obra y quién se encargará del trabajo. De este modo, Romero resuelve la tensión que plantea la autora.

Además, tomamos otros conceptos para explorar las obras de Romero. En relación a las operaciones de montaje que realiza, nos valemos de la noción de "acción gráfica", estudiada por la Red de Conceptualismos del Sur. Esta idea nos permite pensar que el gesto de pegar los afiches en la vía pública así como también el hecho de pegarlos en la pared de una sala de exhibición emulando la retórica callejera constituyen una acción fundamental para construir el sentido de la obra. En concordancia, señalamos ciertas "huellas callejeras" que aparecen en los afiches pegados en el muro de una sala de exposición y que dan cuenta del modo en que fueron montadas, evidenciando la acción. Identificamos como "huellas callejeras" los rastros del pegamento, la tinta corrida, las arrugas en el papel, la disposición y yuxtaposición de los afiches.

A modo de conclusión, es posible considerar que Romero construye a partir de los diferentes contextos una misma obra que encarna soportes heterogéneos. Como hemos podido observar, las evidentes continuidades que presentan el conjunto de obras tituladas *La desaparición*[9] no se alojan únicamente en las estrategias formales, como la repetición de las palabras inacabadas. También, y sobre todo, se hallan en el mismo concepto rector de la serie, es decir en la propia idea de "desaparición". De este modo, no podemos pensar que se trata de una suerte de continua re-exposición, sino en una serie que constituye a través del tiempo la obra en sí.

El caso de Romero no se inscribe exactamente en lo que plantea Isabel Tejeda, ya que la autora sostiene que en las re-exposiciones el contexto es una contingencia para poder dar cuenta de la obra. Mientras que en el caso que nos ocupa - por el contrario-, es el artista quien se propone revisar y reinterpretar las complejidades que cada contexto ofrece para señalar sistemáticamente el tema de la obra: la cuestión asimétrica del poder que se ejerce en diferentes contextos.

Referencias

7a Bienal de La Habana (Noviembre 2000 - Enero 2001). Report by Universes in Universe. Disponible en: http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/espanol.htm

Davis, F. (2009). Juan Carlos Romero. Cartografías del Cuerpo, asperezas de la palabra. [Catálogo de exposición] Espacio de Arte Fundación OSDE, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Gruner, E. (2017) "La desaparición". Texto de sala. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Parque de la Memoria.

Grupo Escombros (s/d). "El grupo. Curriculum año a año". Disponible en: http://www.grupoescombros.com.ar/curriculumlargo95.html

9 Dentro del conjunto también tenemos en cuenta *5 poesías pobres.*

Institucional / Parque de la Memoria (22 de Enero de 2018). "Anish Kapoor en el Parque de la Memoria" [archivo de video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H_cunoGZvSo

Longoni, A. y Davis, F. (2012) Perder la forma humana. Desgrabación de una clase en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) en el marco del seminario dictado en Junio y Julio de 2012. Disponible en:
http://ciacentro.org.ar/sites/default/files/perder_la_forma_humana_completo_corregido.pdf

Lopez, M. A. (2012) "Acción gráfica" en Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina [Catálogo]. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Red Conceptualismos del Sur

Ro Barragán, 10 de octubre de 2018 [entrevista]. La Plata, Argentina.

Romero, J.C.; Davis, F.; Longoni, A. (2010). *Romero*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.

Tejeda Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70.* Madrid: Trama editorial y Fundación Arte y Derecho.

---------- (2017). "La exposición temporal: traducir y mostrar". En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). N° 10 | Primer semestre 2017, pp. 190-196. URL:
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=276&vol=10

El cine como vehículo de conocimiento para fortalecer la sociedad rural. Experiencia española.

Alberto Gauna

FOREM, Formación y Empleo del Sindicato CCOO

cforem@hotmail.com

Resumen: Desde los primeros tiempos del cine, aquí en España, encontramos ejemplos de un género que hoy día se denomina "cine rural". Esta visión cinematográfica del mundo del interior o rural, ya sea en el campo documental o de ficción, ha aportado a lo largo de más de un siglo realizaciones muy diversas e interesantes que sirven para analizar diferentes realidades y su evolución. De hecho el drama rural es un género muy concreto en el que la historia está narrada en un contexto campesino con un código moral muy estricto, conflicto que los personajes deben resolver.

En España, para que este género logre consolidarse, hay que repensar un nuevo desarrollo rural verdadero en este cruce con el cine, lo que obliga a una relectura crítica de la teoría y el modelo de comportamiento, así como su concepción y gestión.

El objetivo de esta ponencia es demostrar la fuerza de un espacio con perfiles propios en la cinematografía española, pero no como la contracara de un "cine urbano" sino como un proceso de marcada identidad que permite afirmar que "hay que pensar en local y actuar en global". Para ello se toman ejemplos de algunas producciones y, fundamentalmente, la experiencia de Cinemascampo, festival que se realiza en Málaga, definido como un encuentro entre lo rural y lo audiovisual.

Palabras clave: cine; ruralismo; comunidades; festivales,

Pinta tu aldea y serás universal

León Tolstoi.

El cine rural es aquel cuya trama, personajes y entorno transcurren en lugares donde el hombre tiene un contacto muy próximo con la naturaleza y en el que el paisaje tiene una importante presencia. En él se plantean las relaciones entre los mundos rural y urbano, normalmente a través de sus personajes, que viven o provienen de un entorno campesino y es esta identidad la que marca la trama. De hecho el "drama rural" es un género muy concreto en el que la historia está narrada en un contexto campesino con un código moral muy estricto y donde sucede un conflicto con ese código moral que los personajes deben resolver.

Todas las aportaciones nos acercan a una diversidad de tratamiento audiovisual, en la que el mundo rural ejerce, en unos casos, de paisaje que enmarca la narración y, en otras, de preocupación por culturas en peligro de desaparición; pero en las que también pueden constituir elemento fundamental de la trama narrativa.

El cine rural incide en el campo y provoca en nuestra mente términos como paisaje, naturaleza, campesinos, tradición… que nos trasladan hasta universos poblados por lo ancestral y lo telúrico.

No hay que pensar que el cine documental rural empieza y termina con una visión etnográfica del mundo. Lejos de eso, está lleno de miradas que se mueven entre lo melancólico, lo idealizado y lo poético. Posiblemente éste sea el motivo de que muchas películas incidan en los procesos de desaparición de unas formas culturales que se van perdiendo, así como el abandono y el envejecimiento de la población, y un sinfín de detrimentos que aparecen vinculados a la idea del campo.

Si la ficción en esto se ha hecho fuerte, el documental no le va a la zaga, pues incluso cuando se pone al servicio de la denuncia o la llamada de atención, evidencia una flaqueza, y con ello dibuja un territorio no grato.

Sin embargo, no siempre fue así. Algunos de los pioneros del cine documental se acercaron al campo con una mirada curiosa, con ganas de aportar progreso. Estos primeros trabajos tenían un propósito informativo y educativo, vinieron de la mano de ingenieros agrónomos, de escuelas de sericultura, avicultura y apicultura, de cátedras ambulantes agropecuarias e incluso del propio Ministerio de Agricultura, que aportaron sus conocimientos en mejora de la cosecha, la ganadería y la repoblación forestal.

La mayoría de estos documentales se circunscriben al modo expositivo y no están exentos del carácter persuasivo que corresponde al periodo de la España Republicana (alrededor de 1933). La guerra civil acabó con aquellos proyectos de modernizar España y en los que el cinematógrafo era una pieza fundamental. La urgencia de la guerra hizo que lo propagandístico, con toda su retórica tomara el relevo. El peso de la historia reemplazó entonces al de la ciencia, y el espacio rural se convirtió en una metáfora que tenía que ver con la cruel escisión provocada por el conflicto bélico. La contraposición entre el conflicto bélico y el trabajo organizado de los campesinos se convirtió en un importante argumento narrativo, en este caso puesto al servicio de la causa republicana. El periodo franquista, por su parte, hizo de lo rural una seña de identidad, donde se encontraban algunas de las esencias de lo español. El cine se convirtió en un medio de propaganda que difundía los nuevos valores y anulaba todo lo anterior. Lo rural cobró una nueva dimensión, que borraba antiguas creencias, como construía un nuevo imaginario basado en el ideario de la nueva dictadura. Es el momento de las tradiciones populares de la España Rural, que el No-Do inmortalizaría en sus documentales cinematográficos.

Las dudas respecto al presente, una vez inaugurada la Transición Española, siguen abiertas. Esto ha dado lugar a una rica discusión sobre cómo esa falsa clausura del régimen dictatorial ha derivado en un caótico presente del que emana una mirada cargada de nostalgia, un afán de recuperación del pasado perdido, de contar las cosas de otra manera a cómo lo hicieron durante 40 años, ahora que todavía quedan personas que vivieron acontecimientos dignos de narrarse. Es una recuperación de voces perdidas, aunque la mayoría de las veces con las mismas miradas. Hemos llegado finalmente a la *transmodernidad,* donde lo rural empieza a tener desde lo "real" unos perfiles poco nítidos: de hecho, en un mismo cuerpo cinematográfico encontramos ahora el costumbrismo, el realismo, el regionalismo, el provincianismo, el drama y el melodrama, la españolada, el folclorismo, la recuperación de la memoria (a veces histórica), pero también el turismo e incluso la gastronomía rural.

La realidad que nos encontramos, después de varias décadas de desarrollo, de políticas y planes, es que los espacios rurales en España siguen en crisis.

Un vaciamiento demográfico, cultural y de autoestima que continúa.

Con la mejor de las intenciones se han puesto en marcha políticas que han desarrollado medidas de proteccionismo, orientadas desde la Unión Europea, ordenación de la propiedad rural y las explotaciones agrarias, formación, medidas de acompañamiento y otras. En estos últimos años estas medidas se dirigen muchas veces a medidas comunitarias, aunque por lo recursos manejados y por los resultados obtenidos, tendríamos que relativizar algunas imágenes que se difunden y que se distorsionan o idealizan las propias experiencias.

En consecuencia, repensar un nuevo desarrollo local para un verdadero desarrollo rural es el reto de estos tiempos de encrucijadas que obligan a una relectura crítica de las teorías, los modelos y los comportamientos, así como las escalas de concepción y de gestión de las políticas, hasta del convivir en los espacios rurales y en el mundo.

El mapa de la situación sociopolítica actual se refleja básicamente en la glorificación del capitalismo liberal como único modelo posible y deseable, el único que garantizaría la continuidad de la democracia.

Se hace creer a la ciudadanía que el rumbo de todo lo humano depende de unos parámetros económicos cuyos manejos están fuera del alcance de la mayoría de las personas, de modo que se les aboca a la pasividad y al individualismo. Por otra parte, un individualismo ilusorio, ya que apenas queda espacio para la iniciativa en la hiperburocratización y el corporativismo de la economía y de las políticas actuales.

Sobre el mundo rural se postula cada vez más que la cultura es una palanca importante para luchar contra las limitaciones estructurales que mediatizan las posibilidades de progreso del campo y que la intervención de los factores culturales pasa a ser un elemento fundamental del desarrollo de los medios rurales.

Para la reflexión sobre el desarrollo se impone la necesidad de recuperar la sabiduría colectiva y la inteligencia social.

Debemos, por tanto, privilegiar toda diversidad cultural, étnica, igual que la autonomía de los espacios en que cada persona se sienta protagonista. El desarrollo a escala humana sólo puede hacerse en una necesaria y permanente profundización de la democracia.

En este contexto creemos que el audiovisual, el cine y el documental pueden ser un puente muy interesante y , por qué no, necesario, para unir las dos orillas del desarrollo: la cultura y las personas.

CINEMASCAMPO

Este proyecto se cristalizó entre dos productoras de Málaga; "Perita creaciones" de Antonio Viñas en la Serranía de Ronda, Málaga concretamente en el pueblo de Benalauria, y M30M de Ana Sánchez León, de Málaga capital.

Esta propuesta de cine con acento rural, ve la luz en el año 2008, en la serranía de Ronda, Málaga, se estructura más allá de una muestra clásica de cine, introduce la participación local como eje de dinamización cultural.

CINEMASCAMPO concibe el audiovisual como una herramienta educadora, que mezcle nuestra propia historia y la realidad, la ruralidad como espacio de reflexión, intentando un diálogo entre la cultura antigua y la moderna.

Es un proyecto que rescata la memoria de los últimos años de patrimonio biocultural; ligado a valores que están en extinción con el superobjetivo de mantener los pueblos de la Serranía de Ronda más vivos y que entusiasme a la población local.

CINEMASCAMPO se estructura en sesiones, con metodología propia; (Sección Ojo de Luna; Cosecha; Surcos; Tierra Arada; Girasoles; Alforja y Vereda)

Su financiamiento es a través de los ayuntamientos locales, la diputación de Málaga y la participación de organismo locales de promoción de la comarca.

Intentan llegar a la población local con esta herramienta audiovisual haciendo muestras, docencia , galas y jornadas con publicaciones rodajes de obras audiovisuales, pensadas y realizadas en el marco rural.

En el año 2008 fue seleccionada por concurso "Senderos del Genal" producida por CINEMASCAMPO, con realización del que suscribe.

Su frecuencia es bi-anual, y ha logrado atraer al INCAA Argentina, y al instituto pre-colombino de Chile y a otras entidades que trabajan por un mundo rural vivo.

En los últimos años ha creado un canal de TV on line para todos sus archivos, a la vez que ha incorporado a nuevos pueblos al proyecto abarcando más cobertura a su destacado proyecto.

Muestra de Cine Rural de Dos Torres, Córdoba, España

Esta muestra de cine rural con diecisiete ediciones se desarrolla en la localidad de Dos Torres provincia de Córdoba, en la comarca de "Los Pedroches" al norte de esta provincia, límite con Extremadura.

Está estructurada en dos partes, una en primavera y otra en otoño; en la primera parte, el mundo académico de la Universidad de Córdoba desarrolla un master en cinematografía y un grado de cine y culturadonde el alumnado se nutre de esta muestra.

Los profesores analizan los proyectos de cada edición con la presencia de los cineastas o el equipo de la película elegida.

La segunda parte se celebra en otoño, es una programación más divulgativa, con un programa abierto a la sociedad, con proyecciones de películas y encuentros con realizadores/ras, también actores, actrices, o el equipo artístico de cada película, esta actividad está abierta a la población en su conjunto.

También hay un concurso de cortometrajes y una nueva iniciativa que es el maratón de cine instantáneo.

Esta muestra tiene un componente científico, divulgativo, participativo, con proyección social.

La financiación de esta muestra se hace a través del ayuntamiento de Dos Torres, la Diputación Provincial de Córdoba y la Universidad de Córdoba.

Como logro de esta muestra se destaca la convivencia entre el mundo académico y el mundo profesional, pretendiendo desde la "rural" hacer una honda reflexión, de los pro y contras de vivir en el interior de España.

Algunas películas consideradas cine rural, documentales y ficción.

Dentro del género documental encontramos a pioneros como Leandro Navarro, un científico que comenzó a trabajar en fotografía y luego se volcó al cine documental, casi toda su obra es con destino pedagógico, tiene una larga lista de películas de carácter científico técnicas, aportando soluciones a los problemas de las plagas en el extenso campo Español (entre los años 1915-1925); lamentablemente durante la guerra civil se destruyó la escuela de ingenieros agrónomos de Madrid ,perdiéndose el valioso material documental de este pionero del documental.

Dentro de los documentalista que vinieron a España durante la guerra civil está Joris Ivens que realiza una película en el año 1929; en este proyecto "Tierra de España" intervienen entre otros Ernest Hemingway, y Jean Renoir, locutando la versión francesa; estrenado definitivamente en España con la recuperación democrática 1977, concretamente en el festival de cine de Benalmádena.

Otro gran realizador español, Luis Buñuel, realiza un documental en 1932 "Las Hurdes, tierra sin pan" es una denuncia de la situación de la España profunda muy vanguardista para la época, a pesar que Buñuel usaría casi en la totalidad de su obra la ficción. "Las Hurdes" se estrenó en Nueva York en el año 1940, su pase en el Instituto de Ciencias y Arte de la Columbia University donde Buñuel afirma su postura respecto del proyecto "atraído por su intenso dramatismo, por su terrible poesía". Es evidente que la guerra civil truncó el modelo representativo buñuelescodevolviendo a Las Hurdes un carácter literario y periodístico.

El Ministerio de Agricultura creado en el año 1900 posee un valioso patrimonio documental, fotográfico, bibliográfico y audiovisual, con un notable esfuerzo de digitalización viene realizando

desde el año 2006 ha catalogado y difunde para poner en valor este fondo documental, la Biblioteca Virtual y la Mediateca digital.

Dentro del catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios estos documentales producidos desde el año 1908-1981, hay que resaltar la tarea de Francisco Gonzales de la Riva y Vidiela, Marques de Villa Alcazár, jefes del Servicio de Cinematografía del Ministerio; toda una obra de 70 documentales 1934-1966 ha sido editada en el 2011.

Uno de los documentales rurales más atrayentes de los últimos años es sin duda “”El grito del Sur. Casas Viejas” de Basilio Martín Patino, en verdad es un falso documental, que cumple con los objetivos y un alto nivel de impacto. Este falso documental fue producido por la cadena autonómica Canal Sur, en la década del 90.

En el apartado de ficción, hay que destacar al realizador Florian Rey, con su película “La Aldea Maldita” casi al final del ciclo del cine mudo nos entrega una cinta de ambiente rural duro y miserable, en al año 1930, cerrando como broche de oro el ciclo del cine mudo; con una vigorosa composición de impresionante realismo. Rey fue un pionero que le tocó vivir el estallido de la guerra civil en Paris, fue pareja de Imperio Argentina con la que realizó varias películas, intentó poner en valor algunos proyectos en México, Cuba y regresa a Berlín con una extensa filmografía, cerca de las cincuenta obras, antes de retirarse a vivir en Alicante dejando con “La Aldea Maldita” una obra maestra del cine rural.

José Antonio Nieves Conde realiza “Surcos” (1951). Conde es un realizador progresista dentro del movimiento falangista; en esta película se aborda el tema de la inmigración del campo a la ciudad, el desempleo, el mercado negro, la prostitución femenina, con voluntad neorrealista, con toques melodramáticos. Esta cinta impactó por su contenido. En el guión trabajó Gonzalo Torrente Ballester; atacada fuertemente por la iglesia, el director se vio obligado a cambiar el final que concluía de manera pesimista. Nieves Conde, reconocido como cinéfilo de depurada técnica y de saber servir a los guiones, con una obra de múltiples títulos, recibió en el 1996 la medalla de oro de la Academia.

Cada década ha dado realizaciones que abordan el cine-rural desde distintas ópticas, atravesados por la guerra civil, hasta nuestros días.

Los creadores siempre han tenido muy en cuenta la extensa geografía española y sus conflictos para de alguna manera reflejarlos, contando además con el soporte histórico y la literatura, desde el Cid Campeador hasta El Quijote.

Pueden citarse muchísimos realizadores que han tocado el tema de lo rural: José A. Bardem,"La venganza"; Víctor Erice, "El espíritu de la Colmena" y "Sur"; Julio Medem "Vacas", "Tierra"; Carlos Saura, "El séptimo día"; Pedro Almodóvar "La Flor de mi secreto"; Mario Camus, "Los Santos inocentes".

Una película rodada entre los años 1980/83 que es una ficción pero que muchos la toman como documental la realizó José Luis López del Rio, "Casas Viejas" que con una lenguaje muy propio relata los hechos históricos del levantamiento anarquista de Benalup de Sidonia (Casas Viejas) en plena época republicana, una acierto que le valió el premio de mejor realizador en San Sebastián.

También cabe citar a Luis García Berlanga con "Bienvenido Mr. Marshall" y José Luis Cuerda con "El bosque animado".

Lo cierto que tanto en documental como en ficción el tema de lo rural en el cine español es clave para comprender y comprendernos.

Toda la vida es cine y el cine es la mejor forma de volver a la vida

Orson Welles

Citas y bibliografía.

Antonio Viñas Perita Creaciones; CINEMASCAMPO, Benalauría, Ronda, Málaga
Ana Sánchez León, M30M,CINEMASCAMPO Málaga
Entrevista a Miguel Coleto Muestra cine Rural de Dos Torres, Córdoba
Alberto Gauna y Kurro Silva, sin difusión
Diccionario del cine Español, José Luis Borau
Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio (Semana autor de Benalmádena) Julio Diamante

La seducción de las imágenes

Facundo Giménez
UNMDP-CELEHIS-CONICET
facugimenez@gmail.com

Resumen: La siguiente ponencia tiene como objeto analizar los diversos abordajes teóricos con los que se ha planteado la relación entre imágenes y discurso verbal a lo largo de la historia. Nuestro texto recorrerá el abanico de una tradición tan antigua como compleja, que se inicia en la Antigüedad, continúa con los aportes de G. E. Lessing, y llega hasta nuestros días con el denominado "*Pictorialturn*" de la década del ochenta. Finalmente, nos centraremos en la noción de écfrasis -dispositivo verbal perteneciente a la tradición literaria- y en sus diversas apropiaciones hechas por autores como Leo Spitzer, James Hefferman, Thomas Mitchell y Claus Clüver durante la segunda mitad del siglo XX.

La seducción de las imágenes

Este texto hablará sobre las imágenes. Mejor dicho, esta ponencia se referirá a la relación de las palabras con las imágenes; esto es, hablará sobre ese particular tipo de habla referido a las imágenes. Es, por ello, que antes de empezar quisiera señalar un punto ciego, una zona, aquí por lo menos, no explorada por este trabajo, aquella que invoca una forma de referirse a las palabras por parte de las imágenes, es decir, cómo imaginan las imágenes las palabras. Este reparo, necesario creo yo, responde a la importancia de destacar que esta breve exposición fue pensada desde el punto de vista, paradójicamente, de las palabras, es decir, de la filología o de las letras. Esta aclaración es importante porque, en determinada forma, recorta ciertos objetos de estudio y permite comprender cómo las palabras logran participar del reparto de lo visible. En todo caso, me parece importante formular algunas preguntas que generalmente aparecen cuando nos acercamos a esta relación. La primera: ¿Es verdad que podemos describir satisfactoriamente las imágenes, es decir, podemos decirlas? ¿La literatura nos puede "hacer ver"? Y si no es así, ¿por qué intentamos constantemente representarlas? Por otra parte, ¿existe una dimensión visual de la lectura, en otras palabras,

podemos ver lo que leemos? ¿Cómo se formula nuestra aspiración de mirada? ¿Qué procedimientos fuerza la mirada? Este problema, el de la relación entre imágenes y palabras, es al mismo tiempo actual, porque vivimos en lo que Guy Debord (1964) llamó, con lucidez y clarividencia, una sociedad del espectáculo[1], y porque desde hace décadas observamos un notable giro pictorial(W. J. Mitchell 1992; W. J. T. Mitchell 2009), y al mismo tiempo antiquísimo, porque la relación entre la poesía y las imágenes ha inquietado a numerosos filósofos y pensadores desde la antigüedad.

En el título propuesto a esta exposición, he deslizado la existencia de una seducción de las imágenes. Cuando hablo de seducción, vagamente y casi en tono erótico, me refiero a ese acercamiento, esa suerte de lejano magnetismo que une, mejor o peormente, operaciones como las de mirar o las de leer, y que, al mismo tiempo, entrelaza cuerpos textuales y cuerpos visuales en acoplamientos a veces célebres; uniones y entrelazamientos que han sido entendidos a partir de una platónica afinidad, bajo la lógica de contratos conyugales y matrimonios reglados, o bajo el imperio escandaloso de un divorcio dramático, irreparable, de cuyo contacto solamente podemos extraer un minucioso reparto de bienes. Seducción, digo, porque se trata de una fina articulación, muchas veces, frustrada; porque nos somete a una lógica del rechazo y de la aceptación, y porque expone los cuerpos visuales o textuales a su diferencia, a la ilusión de su encuentro, a un equilibrio muchas veces tambaleante. Me refiero, además, al término "seducción", en el sentido que le otorgara Jean Baudrillard, es decir, el de "una repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos" que amenaza a todo discurso (Baudrillard 1981, 8). La seducción, por lo tanto, será entendida como una artificiosidad, sígnica y ritual, que chantajea la naturaleza de lo verbal y lo visible, y pone en riesgo su producción coherente de sentido: nos hace ver lo que pronunciamos y escribir lo que vemos.

La historia de la seducción se remonta a cierta zona común en la antigüedad greco-romana que se inclinó por el concepto de "Artes Hermanas", para referirse a la conexión entre la escritura poética y la pintura. La idea de esta fraternidad -o, mejor dicho, de esta sororidad- se rige por la capacidad, en principio, de ambas para representar la realidad, pero acaba deslizando la compatibilidad e intercambiabilidad de ambas artes. A partir de este marco epistémico común podemos entender la afirmación de Simónides de Ceos de que la poesía "es pintura que habla y la pintura, poesía muda"

1 El texto de Guy Debord indicaba que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes." (Debord 2007, 25)

o la afirmación horaciana *"ut picturapoesis" (como en la pintura así en la poesía* o *la poesía como la pintura*). Con respecto a esta última, presente en *La epístola a los Pisones*, además, podemos comprender la correspondencia entre ambas artes, a partir de una experiencia estética común: el goce experimentado por el espectador.

Esta afirmación, como dije, contribuyó a la creación de una suerte de lugar común, que no sería problematizado hasta el siglo XVIII, cuando GottholdEphraim Lessing publica *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766). El texto de Lessing intenta delimitar, como lo evidencia su título, el espacio de ambas artes y, consecuentemene, romper con esa mutua identificación que había prosperado tanto en la pintura y en la poesía como en los discursos teóricos y críticos referidos a ambas artes. Para ello, su tratado se centrará en el análisis del grupo escultórico que muestra a Laocoonte con sus hijos (fig. 1).

Laoconte(Circa 50 a. C.). Museos Vaticanos. (Fig. 1)

Esta obra se basa en un episodio del asedio de Troya, en que el sacerdote troyano Laocoonte, junto con sus dos hijos, es atacado por serpientes gigantes enviadas por los dioses. Ese espantoso martirio que soporta estoicamente el sacerdote es su castigo por haber intentado alertar a sus compatriotas sobre el regalo griego: un colosal caballo de madera. Lo que observa Lessing, en una pesquisa filológica del mito en Grecia, es que, si bien Homero no menciona esta historia, al parecer, fue posteriormente el tema de una tragedia de Sófocles, lamentablemente perdida, y que no son pocos

los autores que recrearon, de diversa forma, el episodio. La narración más célebre, sin embargo, pertenece a la literatura latina, más precisamente a la *Eneida* de Virgilio, en donde Laocoonte pronuncia una frase célebre: *Timeo Danaos et dona ferentes*("Desconfío de los dánaos(griegos) incluso cuando traen regalos")[2]. La confrontación del corpus textual con el registro escultórico es llamativamente diversa.

Lo que le va a llamar la atención a Lessing es la forma en que se representa el dolor físico en Laocoonte. En otras palabras: ¿Por qué en el grupo escultórico la expresión de dolor está contenida? ¿Es acaso la expresión -se pregunta, como quizá nosotros podríamos hacerlo ahora- de grandeza? Lessing cree que no y por ello, propone rebatir dicha conexión, a partir de algunos ejemplos pertenecientes a la épica y a la tragedia. Para el crítico, la expresión del dolor físico, en la percepción griega, no implicaba una merma en la comprensión de la grandeza del alma. El grito o el llanto, en efecto, ocupan un lugar importante en estos textos, por lo que las demostraciones físicas del dolor no eran observadas con patetismo o como una expresión bárbara. A partir de estas observaciones, por lo tanto, Lessing afirma que la elección del escultor de la obra analizada por no esculpir a un Laocoonte dolorido, gesticulante y gritando se debió a otras razones, ya que estas demostraciones físicas no implicaban, bajo ningún aspecto, un abandono de la representación de su grandeza. La conclusión que va a sacar en este punto está vinculada a las formas de representación de cada arte. Lessing observa entre el arte plástico y el texto literario, por lo tanto, una diferencia que vincula las dos formas de que poseen de captar la temporalidad, de lo que saca la siguiente conclusión:

> …el arte da al momento único una duración constante, no debe representar nada que se conciba como transitorio. Todos los fenómenos cuya naturaleza, según nuestro espíritu la concibe, es

2 La narración del episodio se encuentra en el libro II (vv. 199-233) de la *Eneida*: "Sobreviene en esto de pronto un nuevo y terrible accidente, que acaba de conturbar los desprevenidos ánimos. Laoconte, designado por la suerte para sacerdote de Neptuno, estaba inmolando en aquel solemne día un corpulento toro en los altares, cuando he aquí que desde la isla de Ténedos se precipitan en el mar dos serpientes (¡de recordarlo me horrorizo!), y extendiendo por las serenas aguas sus inmensas roscas, se dirigen juntas a la playa; sus erguidos pechos y sangrientas crestas sobresalen por cima de las ondas; el resto de su cuerpo se arrastra por el piélago, encrespando sus inmensos lomos, hácese en el espumoso mar un grande estruendo; ya eran llegadas a tierra; inyectados de sangre y fuego los encendidos ojos, esgrimían en las silbadoras fauces las vibrantes lenguas. Consternados con aquel espectáculo, echamos a huir; ellas, sin titubear, se lanzan juntas hacia Laoconte; primero se rodean a los cuerpos de sus dos hijos mancebos y atarazan a dentelladas sus miserables miembros; luego arrebatan al padre, que, armado de un dardo, acudía en su auxilio, y le amarran con grandes ligaduras, y aunque ceñidas ya con dos vueltas sus escamosas espaldas a la mitad de su cuerpo, y con otras dos a su cuello, todavía sobresalen por encima sus cabezas y sus erguidas cervices. Él pugna por desatar con ambas manos aquellos nudos, chorreando sangre y negro veneno las vendas de su frente, y eleva a los astros al mismo tiempo horrendos clamores, semejantes al mugido del toro cuando, herido, huye del ara y sacude del cuello la segur asestada con golpe no certero."(Virgilio 1992, 179-1890)

> producirse y desaparecer súbitamente, y no poder ser lo que son más que por un momento, todos estos fenómenos agradables o terribles, debido a la duración que les impone el arte, toman un aspecto antinatural, de suerte que cuanto más los contemplamos tanto más se debilita la impresión que nos producen y acabamos por no sentir más que repugnancia y fastidio por el objeto entero.(Lessing 2000, III-59)

La contención del grupo escultórico estaría dada, en principio, porque dicho arte no podría dar cuenta del momento de dolor físico (entendido como fenómeno transitorio) si no fuera como una sugerencia, que obligara a reconstruir en el espectador dicho estado a partir de lo que escultura solamente puede insinuar. A este ejemplo, además, Lessing le añade otro, sobre el que no nos detendremos, el del Escudo de Aquiles, presente en el canto XVIII de la *Iliada* de Homero. Las conclusiones de Lessing podrían resumirse, muy esquemática, en una diferencia entre espacio y tiempo. El espacio refiere a la pintura, a la escultura y a la imagen: en él se despliega la yuxtaposición, la simultaneidad, la duración constante, el juego de los cuerpos quietos, suspendidos en una virtualidad del pasado y otra del futuro, a partir de la cual el espectador debe recomponer una dinámica. Y el tiempo, ámbito de la poesía, avanza en una sucesión, despliega una duración completa, no simultánea, y logra recomponer lo que en la pintura es virtualidad. Es también el dominio de los sonidos, y no de la gestualidad. Pese a esta diferencia, a estos límites, Lessing reconoce una instancia en que las dos artes parecen encontrarse. Ese espacio, que reconoce como enteramente poético, no está dado por la descripción sino más bien por la capacidad del lenguaje poético de "hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos". Esa ilusión produce un olvido de la diferencia del medio, un cese en la conciencia de sus límites. Como si por un momento pudiéramos ver a través de las palabras:

> El poeta no sólo pretende hacerse inteligible, no basta con que sus concepciones estén expresadas de manera clara y precisa; esto sólo satisface al prosista; el poeta quiere hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos, y que, en el momento de la ilusión, cesemos de tener conciencia del medio de que se vale para obtener su resultado, a saber: de las palabras(Lessing 2000, XVII-158-59)

Esta ilusión ha traccionado uno de los géneros más antiguos de la poesía como lo es la écfrasis. Este término proviene de los vocablos griegos *ek* "afuera" y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar». Su primera aparición en escritos sobre retórica es atribuida a DionysiusofHalicarnassus y luego se convirtió en un ejercicio escolar de retórica. Las primeras teorizaciones sobre el concepto se

encuentran en Hermógenes de Tarso (siglo II) dentro de *EcphrasisProgymnasmata*, donde se lo define como la «descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos». Generalmente la crítica está de acuerdo en que la palabra écfrasis es definida de diversas formas y utilizada de forma diversa, y en que esa definición, por lo general, depende de la argumentación que los ensayos despliegan. La écfrasis es o era un dispositivo poético y retórico y un género literario, así como también, como lo han observado diversos teóricos, una nueva estrella en el firmamento de la historia del arte y de la poesía.

Es importante destacar que, además, en las últimas décadas, diversos autores se han acercado al problema de la relación entre imágenes y palabras a partir de esta noción, que ha sido reformulada en numerosas ocasiones. Leo Spitzer, en este sentido, es uno de los precursores en esta reformulación. Su ensayo sobre "Odeon a GrecianUrn" de John Keats, publicado en 1955, definía la écfrasis como "la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural" (Spitzer 1968, 72), ampliando la definición tradicional del término y habilitando el estudio de un nuevo fenómeno literario, diverso de la antigua écfrasis e inclusive de la mera descripción (Webb 2009, 16-17). A partir de entonces, la definición de écfrasis ha ampliado su campo de acción a partir de la noción de representación, como en los casos de James Hefferman(Hefferman 1991, 297) y de Thomas Mitchell (W. J. T. Mitchell 2009, 151-52), o, desde la perspectiva de Claus Clüver, han habilitando inclusive el ingreso de relaciones con objetos no necesariamente construidos a partir de ese parámetro(Claus Clüver 1997, 35-36), lo que incluiría objetos problemáticos como el arte abstracto, la arquitectura o la danza no narrativa. En todo caso, parece haber un acuerdo en que los textos de las écfrasis no son necesariamente literarios y en que los objetos de las écfrasis no son estrictamente obras de arte pictóricas.

El problema de la intermedialidad es otro de los aspectos importantes a tener en cuenta a la hora de abordar la relación entre imágenes y palabras. Peter Wagner define el término como "una subdivisión dentro del marco de la intertextualidad"(Wagner 1996, 2). Advierte, sin embargo, que lejos de proceder sin resistencia, esta relación intermedial presenta numerosos inconvenientes, en la medida en que, nos advierte, las imágenes no pueden ser "leídas" como textos. Es que, si bien uno se puede llegar a sentir tentado a pensar que pueden pensarse el uno en términos del otro, la intertexualidad que poseen las imágenes dista de ser igual a aquella presente en los textos. A diferencia de los textos, continúa, las imágenes poseen un cuerpo (*embodiment*) que acaba enfrentando materia e información, distancia que opondrá una resistencia al mero proceso

intertextual. Hablar de intermedialidad, entonces, es más bien hablar del conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse y la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra.

En este sentido, quienes proponen reemplazar el término écfrasis por intermedialidad sostienen que el primer término posee una marca de exterioridad y de anterioridad que el objeto descrito transfiere a las imágenes verbales. Así, tal como la écfrasis, "la intermedialidad habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica" (Mariniello 2009, 67), pero, a diferencia de ella, la intermedialidad se encuentra en la resistencia a los compartimientos y oposiciones entre las disciplinas, las artes y los campos del saber y constituye una crítica de la representación, concepto y práctica que sostiene la modernidad. Ello porque la problemática de la representación implica, en cuanto tal, la transparencia de la técnica y la tecnología: "Las representaciones discursivas del mundo presuponen una concepción del lenguaje en tanto construcción, separada de la existente" (Mariniello 2009, 69). La intermedialidad, en cambio, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia.

Es en este punto que quisiera retomar el título de esta exposición para indicar que la seducción de las imágenes opera en esa zona opaca, pero no para mostrarnos esa opacidad, o por lo menos, no para que esa opacidad rompa el juego, sino para que lo inicie: para que por un momento las palabras se confundan, adquieran un vuelo que, constitutivamente impropio, es puro fantaseo, pura aparición.

Referencias Bibliográficas

Baudrillard, Jean. 1981. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Claus Clüver. 1997. «Ekphrasisreconsidered. on verbal representationsof non-verbal texts». En *U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (Eds.), InterartPoetics: EssaysontheInterrelationsofthe Art and Media (pp. 19-33). Amsterdam-Atlanta: Rodopi.*, editado por B Lagerroth.

Debord, Guy. 2007. *La sociedad del espéctaculo*. Rosario: Kolectivo Editorial «Último Recurso».

Hefferman, James A W. 1991. *MuseumofWords. ThePoeticsofEkphrasisfromHomertoAshbery.* Chicago y Londres: TheUniversityof Chicago Press.

Lessing, GottholdEphraim. 2000. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducido por Enrique Palau. Barcelona: Folio.

Mariniello, Silvestra. 2009. «Cambiar la tabla de operación: El mediumintermedial». *Acta poética* 30 (2): 59–85.

Mitchell, William John Thomas. 2009. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Mitchell, William JT. 1992. «ThePictorialTurn». *Artforum* 7 (30).

Spitzer, Leo. 1968. «Spitzer, Leo. 1962. "The 'Odeon a GrecianUrn,' or Content vs Metagrammar," en». En *Essayson English and American Literature*, editado por Anna Hatcher, 67-9}. Princeton: Princeton UniversityPress.

Virgilio. 1992. *Eneida*. Traducido por Javier De Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

Wagner, Peter, ed. 1996. *Icons – Texts – Iconotexts. EssaysonEkphrasis and Intermediality.* Berlín, New York: Walter de Gruyter.

Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in AncientRhetoricalTheory and Practice*. Surrey: Ashgate Publishing, Ltd.

Artes Visuales; cuerpos elididos en las décadas 1960-1970 en Argentina.

María Marta Hovhannessian
María Alcira Serna
Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales.
gecupe6070@hotmail.com

Resumen: Esta ponencia se enmarca dentro del Proyecto PIACyT, *Géneros, cuerpos y prácticas performáticas en las Artes Visuales. En Argentina, 1960-1970*, en esta oportunidad nos proponemos reflexionar sobre la construcción política de los cuerpos en los años 60 y70 en las artes visuales. Cuerpos expresivos, influenciados por la vanguardia internacional y la moda del momento, desobedientes del status quo. Con el golpe militar del 66, se repliega y comenzará a aparecer a través de la nominación. En la segunda década trabajada, los 70, el cuerpo aparecerá dicotomizado por la violencia y por un breve periodo democrático conflictivo, expresándose en las calles. El nuevo golpe cívico-militar de 1976 obligará, nuevamente, al cuerpo a replegarse, sólo podrá manifestarse a través de la metáfora.

Esta ponencia se enmarca dentro del Proyecto PIACyT,*Géneros, cuerpos y prácticas performáticas en las Artes Visuales. En Argentina, 1960-1970*, en esta oportunidad nos proponemos reflexionar sobre la construcción política de los cuerpos en los años 60 y70 en las artes visuales.

El cuerpo de la primera década a trabajar, estuvo fuertemente influenciado por el arte conceptual y la vanguardia internacional centrada en los Estados Unidos, cuya política exterior determinó los gobiernos de facto en Latinoamérica. La relación de este contexto socioeconómico internacional con el ámbito regional y nacional, influyó marcadamente en los años 60 y se profundizó en la década posterior. De ello da cuenta la política desarrollada por EEUU durante la segunda posguerra, en la llamada Guerra Fría[1], hacia Latinoamérica tendió a fomentar en las elites económicas de estos

1Se inició al terminar la Segunda Guerra Mundial, 1945, entre EEUU y la URSS cuando ésta última se disuelve en 1991, tras la crisis económica que devino por la gran adquisición de armamento y la caída del Muro de Berlín en el año 1989.

países, desarrollo que abarcaba diferentes focos, entre otros podemos citar; técnicas económicas internacionales, lenguaje económico basado en la utilización del inglés a nivel internacional; centros de formación e investigación en materia económica como la Fundación Getulio Vargas en Brasil o la Conferencia Económica para América Latina (CEPAL) con sede en Chile, dependiente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

En argentina, esta política se pudo poner en práctica a partir de 1955 por el derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón por parte de los militares conocido como "Revolución Libertadora" que pone en el poder a Eduardo Lonardi. Las universidades nacionales, fueron el espacio fundamental para la pretendida transformación, tal como fue el caso de Ciencias Económicas dependiente de la UBA, que organizó un programa de becas externas conjuntamente con la Fundación Ford o la UNCUYO, cuyo programa de intercambio de docentes y alumnos abarcó la Universidad de Chicago.

La creación del Consejo Federal de Inversiones[2] (CFI), organismo de las provincias argentinas creado en 1959 y el Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE) ligado a la creciente influencia de la CEPAL en la Argentina, establecieron programas de investigación con agencias internacionales cuya experticia estaba dada por extranjeros, en su mayoría norteamericanos.

En, pues, que en ese contexto el cuerpo seríasoporte político de los jóvenes de entonces; los pelos largos y las polleras cortas, fueron manifestaciones desobedientes del statu quo. La corporalidad se convirtió, de esta manera, en un objeto estético rebelde unido a las vanguardias,marcando notorias diferencias con las anteriores generaciones, como así también entre ellos. Fue una "expresión de la "nueva ola" [que] encapsulaba sentidos de cambio en una cultura de masas crecientemente juvenilizada" (COSSE, FELITTI, MANZANO. 2010: 20). La "nueva ola" a la que se hace mención fue un termino tomado del inglés "new wave", que englobaba a un conjunto de músicos y cantantes que se avinieron a la influencia del rock and roll estadounidense y al modelo cultural del pop

2Fue creado en el año 1959 mediante un Pacto Federal. Su misión es promover el desarrollo armónico e integral del país en base a un esquema solidario y descentralizado. Utiliza dos grandes herramientas: la cooperación técnica y la asistencia financiera. La cooperación técnica se brinda al sector público a través de estudios, proyectos, planes y programas de diversa naturaleza que se llevan adelante en todos los Estados Miembros. Mediante la asistencia financiera, el CFI pone a disposición de las micro, pequeñas y medianas empresas, líneas de créditos para pre inversión, capital de trabajo, inversión y pre financiación de exportaciones. Ambas herramientas, se complementan y articulan con el fin de garantizar una eficiente y eficaz asignación de los recursos tanto humanos como económicos.http://cfi.org.ar/institución/

europeo. Esta moda que los latinoamericanos hicieron suya a través, por ejemplo, del Club del Clan[3] en Argentina o Los Shakers y Los iracundos en la Republica Oriental del Uruguay,se extendió hasta principios de los años 80 con las particularidades de cada situación geopolítica.

Al mismo tiempo, el conjunto de cuerpos manifestándose a través de la voz cantada, que fueron conformados desde una idea y cultura exótica no pueden dejar de pensarse sin la aparición en escena de "la píldora" que instaló una extensa oposición a los valores, creencias y conductas de la generación anterior al poner en tela de juicio la estructura familiar. Cuerpos que podían ejercer su potestad, cuerpos diferenciados de los otros, mirando hacia lo nuevo, expresándolo y retomando la idea de la vanguardia de los años '20: revolucionarios. Bajo esta apariencia estos cuerpos comienzan a expresar "la nueva ola" donde la corporalidad se convirtió, de esta manera, en un objeto estético rebelde unido a las vanguardias.

Por otro lado, la conflictividad obrera, las movilizaciones y las protestas populares cuestionaron las relaciones capitalistas de producción, el imperialismo y el sistema político de proscripción que dieron como resultado la dictadura de Onganía y la llamada Revolución Argentina.

De esta manera, con el golpe de Estado, autoproclamado Revolución Argentina (1966-1973), el militar Juan Carlos Onganía derrocó al gobierno democrático de Arturo Illia y a partir de allí el cuerpo se replegó y sólo aparecerá nombrado; se dice a la vez que se elide, quedando dentro de la esfera del arte conceptual.

Es por ello pertinente tomar dos ejemplos del mundo del arte. El *Instituto Di Tella* con sus *Experiencias* y *Tucumán Arde.*

Al *Instituto Di Tella* se le atribuyeron distintas visiones. Ubicado en la conocida "manzana loca[4]" fue concebido desde la idea de ser un espacio de circulación del arte de vanguardia, donde los artistas pudieran crear libremente sin presiones de ningún tipo, incluyendo las del mercado. Para los circuitos de legitimación cultural fue el lugar de lo snob, lugar que concentró el proceso de cambio

3El Club del Clan fue un programa musical de televisión argentino de la década de 1960, transmitido en varios países de América Latina, el cual reunió a un grupo de cantantes pop que cantaban en español
4Ubicada en las calles: Florida, Marcelo T. de Alvear, Paraguay, Maipú. Espacio de galerías, lugares de encuentro como: Florida Garden, Galería del Este, Bar o Bar, entre otros.

en el arte, constituyéndose así el propositivo "lo nuevo" y "lo joven" acogiendo a la vanguardia artística de esos años. La visión de Marta Traba, en cambio

> [El]"Di Tella y su principal impulsor Jorge Romero Brest son catalogados como impulsores de la vanguardia, que es entendida como un reflejo de las modas que imponen los centros imperialistas (Europa y EE.UU.) dando como resultado un "arte de entrega" basado en la estética del deterioro producto de la complacencia de un "área abierta" donde su centro se emplaza en Buenos Aires y Caracas. Allí el Di Tella es la expresión máxima de ese seguimiento subordinado de lo que imponen los centros del arte, que se expresa como una copia prolija producto de un mimetismo cultural, que busca la aceptación y pierde su carácter crítico y localista"(Traba, 1985: 76)

Sin embargo, se constituye en el imaginario social como un icono de la expresión vanguardista del Buenos Aires de los '60, estando vigente aún hoy esa idea. A partir de 1967, Jorge Romero Brest organiza lo que dio en llamar *Experiencias Visuales* que continuarán en 1968 y 1969. En sus propuestas continúan con el quiebre de los cánones artístico-visuales establecidos y transitando la búsqueda en cambiar el rol del espectador, de espectador-contemplador a experimentador.

A fines de 1967, un grupo de artistas de Rosario comienza a pensar en la realización de un Ciclo de Arte Experimental para cuestionar la situación del arte en ese momento[5]Pablo Suarez y R. Jacoby cuestionaron la ideología político-social del Di Tella bajo la consigna "Lo que cuenta es la vida", lo que produjo como resultado la exposición performática colectiva "*Tucumán Arde*",contándose con artistas de Rosario y Buenos Aires. Estos artistas se plantearán como objetivo "denunciar la crisis tucumana mediante el análisis del «Operativo Tucumán» impulsado por la dictadura argentina en 1966, que se anunciaba como una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria" (Longoni; Mestman.2008: 66).

Estas dos expresiones nos presentan una clara distinción de las expresiones de vanguardia del momento. Por un lado, el sentido de modernización de ambas propuestas, pero la conocida vanguardia llevado adelante en el Di Tella se presenta desde una visión del arte, si se quiere, elitista que consolida la mirada del circuito internacional dominante en el arte, fortaleciendo los circuitos de moda, control social, etc. El "Tucumán" expresa una diferencia no solo ideológica sino desde la

5Solicitan el aval del Di Tella quien se los otorga, así como también un apoyo financiero. Pero al conocer que el Instituto contaba con el aporte económico de empresas estadounidenses y multinacionales deciden no aceptarlo y devolver el dinero otorgado. En agosto de 1968 realizan el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, donde se establecieron las bases de actuación comunes y se llegó al acuerdo de presentar obra colectiva fuera de los circuitos artísticos habituales, surgiendo el *Tucumán Arde.*

forma y la búsqueda en la idea de la consolidación de un arte que hable de "lo nacional" para ese momento histórico relacionado con el contexto socio-político.

Por lo que podemos concluir de ese periodo, es que con el golpe de Estado de 1966 el cuerpo se replegó y sólo aparecerá nominado. Se elide, quedando dentro de la esfera del arte conceptual. Un cuerpo militante cuyo espacio de exposición fue la calle y en aprietos con la normatividad impuesta por la militarización de las conductas modélicas anteriores.

En la segunda década trabajada, los 70, el cuerpo aparecerá dicotomizado por un breve periodo democrático conflictivo y por la violencia. El contexto político continuó siendo de dictadura; a Juan Carlos Onganía destituido por la Junta de comandantes de las tres fuerzas armadas, le sucedió el general de brigada Roberto Marcelo Levingston quien estaba designado en Washington. Tras trescientos días de turbulentos sucesos (asesinatos de sindicalistas, de políticos, paros generales, etc.) la Junta le pidió la renuncia que se hizo efectiva el 21 de marzo de 1971. Le sucedió el comandante en jefe del ejercito Alejandro Agustín Lanusse hasta 1973 en que se llamó a elecciones reabriéndose los comités de los partidos políticos cerrados por Onganía y se creó el Gran Acuerdo Nacional que llevó a la presidencia al candidato peronista Héctor Cámpora en segunda vuelta. Cámpora ejerció la presidencia sólo 49 días, renunciando a su cargo para que se pudieran realizar las primeras elecciones sin proscripciones, donde la formula Perón-Perón ganó con el 62% de los votos. A la muerte del general Perón asumió la vicepresidenta Maria Estela Martínez de Perón que tras un pésimo y violento gobierno fue depuesta.

El nuevo golpe cívico- militar llamado Proceso de Reorganización Nacional, llevado a cabo por la Junta Militar liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla (ejercito) el almirante Emilio Eduardo Masera (marina) y el brigadier general Orlando Ramon Agosti (aeronáutica) obligará, nuevamente, al cuerpo a replegarse.

En este replegarse, la memoria colectiva actúa como soporte de lo reciente y a poco más de treinta años podemos acordar con Jean-Pierre Vernant, que

> …transcurrieron pero que no han pasado, que siguen estando muy presentes en los recuerdos y cuyos desafíos todavía son demasiado actuales en la vida colectiva como para tratarlos con el desapego y la distancia propias de lo que es totalmente pasado. (Vernant;2008;67)

Los cuerpos elididos fueron transformándose en metáfora mediante la publicidad, las propagandas, las revistas de moda femeninas "…fueron utilizadas para poner énfasis en el imaginario de valores femeninos tradicionales como La Familia, La Tradición y La Patria". (Figari, Hovhannessian, Sacchetti; 2011: 154).

De esta manera y a través del uso del cuerpo femenino se reforzaban los valores hegemónicos de orden para toda la sociedad.

La moda puede ser tomada como uno de los tantos espacios de la memoria, donde la metáfora de la militarización de los cuerpos pasó por, en el caso de las mujeres, usar botas de caña alta a la manera *coronel o general*, charreteras, presillas, en las chaquetas doble abotonadura al mejor estilo *marinero*.Las hombreras acentuaban los hombros de tal manera que el busto femenino quedaba solamente "sugerido". Los cuerpos en publico fueron prolijamente travestidos por la moda que nunca es inocente; "la función de la moda no es únicamente proponer un modelo para la copia real, sino también y sobre todo, difundir ampliamente la moda como un sentido". (Barthes; 1967:138)

Acordando con el precepto de que los medios de comunicación masivos cumplen en mantener la coherencia de producir consenso para garantizar la armonía del "cuerpo" social, las publicidades de la época mostraban un discurso de consumición imponiéndose un nuevo modelo de liberalismo económico donde los cuerpos eran consumidos más que consumidores.

Los períodos abordados han estado signado por tan fuertes condicionamientos sociales que las manifestaciones artísticas no pueden dejar de ser abordadas desde el contexto ya que éste ha determinado: que se puede hacer y cómo, "marcando el paso" y determinando los cuerpos. Los artistas ante esta situación no han podido más que replegarse-elidise. Es recién, con la apertura democrática, que los cuerpos volverán a escena.

Bibliografía:

AAVV. 1998. *Instituto Di Tella. Experiencias '68.* Buenos Aires, Fundación Proa.

ANDÚJAR y otras (comp) 2009.*De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en Argentina.* Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.

BARTHES, R. 1967.*El sistema de la moda y otros escritos.* Bs. As., Paidós.

COSSE, FELITTI, MANZANO (Edit). 2010. *Los 60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina.* Buenos Aires, Prometeo Libros.

FIGARI,

GIUNTA, A. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

LONGONI, A.-MESTMAN,M.2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

MASOTTA, Oscar. 2004. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta.* Buenos Aires: Editorial Edhasa.

NORA P. 1999. *Los lugares de la memoria.* Paris, Gallimard.

TRABA, Marta. (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, México, Galache 2005.

VERNANT, J-P. 2009.*Atravesar fronteras. Entre mito y política II,* Madrid, FCE.

Bordar un estereotipo. Desesperación del arte por la contemporaneidad política.

Julia Victoria Isidori
CONICET, UNTreF, UNRN

En los últimos cincuenta años el arte ha demostrado tener una relación cada vez más fluida con las coyunturas sociales inmediatas a los contextos de producción. Mientras que en siglos pasados las experiencias artísticas perseguían la relevancia "eterna" de sus discursos, hoy buscan habitar la agenda inmediata. Consecuentemente, las reflexiones cotidianas que tienen lugar en el seno de la política, modificándose día a día, impregnan de actualidad la producción del arte. Este, a su vez, se modifica alrededor de las narraciones sociales, cambiando incluso sus elementos intrínsecos, como la visualidad.

El eje de mi estudio actual es esta transformación que vienen afrontando algunos sectores del arte desde un ser tradicionalmente visual a una contemporaneidad en que la materia es opcional. Esta tarea implicó reseñar acciones de arte categorizadas como "políticas" que pueblan los espacios de arte con más texto, narración y diálogo que visualidad, materia, o plástica. En el marco de esa investigación y frente a la cuarta ola feminista que hizo eco en las gestiones artísticas de los últimos meses propongo estas reflexiones acerca de algunos modos de habitar y conformar el arte que hoy tiene ese discurso de resistencia.

El movimiento que en nuestro país tuvo un particular albor con la propuesta de legalización del aborto, interpeló al ámbito artístico desde la reivindicación de las mujeres como participantes de un género excluido en la historia del arte y desde las disidencias sexuales como directamente silenciadas. Como resultado, los espacios en que habían sido escenarios históricos de estas exclusiones y silencios comenzaron primero a dar lugar a quienes siempre habían representado el porcentaje mejor de artistas, para luego incluso abrir convocatorias exclusivas para elles.

La investigación presente se propone abordar la presencia en el último año del discurso de resistencia política alrededor del género en el arte contemporáneo. Con la intención de dar cuenta el punto de partida de estas inquietudes, se mencionarán algunas exposiciones de gran repercusión

mediática atravesadas por la reflexión sobre la temática, así como también soportes de crítica y divulgación que las recogieron a modo de reseña.

Este trabajo parte de la observación informal de la agenda de eventos de arte entre 2018 y 2019 alrededor de la temática de género y disidencias sexuales. Para sistematizar ese panorama reciente a los fines de esta ponencia, propongo en primer lugar un foco el reciente N° 66 de la revista ARTISHOCK, una edición chilena sobre arte contemporáneo de las más leídas en Iberoamérica. La elección de la misma responde tanto a su nivel de difusión como a su estructura de gran alcance geográfico gracias a la red de colaboradores que la componen, es decir, a su oferta de reflexión en torno a eventos de diferentes territorios. En segundo lugar, una experiencia museográfica que tuvo lugar en la sede neuquina del MNBA entre fines de 2018 y principios de este año: "Sala propia", una exposición curada por Kekena Corvalán.

De igual forma, las reflexiones que componen esta investigación no son más que primeras inquietudes alrededor del tema, que por proximidad cotidiana, inmediata, se ven a la vez confirmadas y puestas a prueba con cada experiencia. Es importante aclarar que tanto la revista como la muestra mencionada no representan un *corpus* de estudio, sino puntapiés para la investigación y, por último, que el presente es una aproximación a algunas escenas de arte contemporáneo desde una mirada cuantitativa. De las experiencias enumeradas no haremos análisis individuales ni atenderemos a sus propuestas artísticas particulares, sino que nos preguntaremos en general por su aparición como parte de un movimiento en gran porcentaje de soportes periodísticos. El análisis cualitativo tiene lugar sobre estas presencias, es decir, sobre el modo de habitar una escena de arte feminista, transfeminista o de género según los medios especializados.

Boom Global

"NastyWomen" y "Making a space" en Estados Unidos, "Radical Women" en Estados Unidos y Brasil, " Historia de dos pintoras", "A contratiempo" y "Aliadas" en España, "Feria Art Paris" en Francia, "Si tiene dudas, pregunte" en Mexico, S-P Arte en Brasil, "Para TodesTode" y "Sala Propia" en Argentina, sin mencionar al llamativo aumento global de exposiciones individuales de artistas mujeres, son tan sólo algunos pocos ejemplos de los últimos meses que dan cuenta del

fenómeno por el cual el arte contemporáneo incorpora a sus espacios el discurso feminista de forma creciente. Los ejemplos son prácticamente inagotables, porque a las exposiciones colectivas y personales se suman los programas educativos con que las instituciones proponen revisar su patrimonio desde una perspectiva de género. Si bien en cada geografía la cuarta ola feminista tuvo un albor particular alrededor de la agenda política pública del lugar, podemos observar una suerte de coincidencia globalizada de presencia del tema en territorios dispares, lo que hace del feminismo en el arte una característica de este tiempo.

En algunos casos encontramos la revisión de los propios contextos desde una mirada consciente de las desigualdades históricas, como propone el programa "Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias" que ofrece el Museo de Arte Reina Sofía a modo de autocrítica, o la exposición mencionada "Sala Propia" en que el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén pone en evidencia las estadísticas de inequidad en su propio patrimonio.

Pero también, y en mayor número, encontramos que las instituciones ofrecen sus salas a artistas y movimientos foráneos, inaugurando una suerte de nueva etnografía. Artículos como "Artistas mujeres, afrodescendientes y de Latinoamérica marcan pluralidad de la Feria SP-Arte 2019", que forma parte del N° 66 de la revista Artishock, da cuenta de cómo las prácticas feministas se suman a discursos de exotismo preexistentes.

En este planteo cobran sentido algunos de los lenguajes visuales que han devenido ícono del movimiento artístico feminista, en tanto representan etiquetas importadas de imaginarios acerca de lo que es ser mujer y latinoamericana que a fuerza de *identidad* se van petrificando como incuestionables. El bordado, el arte textil, y la visualidad asociada a las manualidades comenzaron ingresando en el campo artístico con dificultad, como lo señala Adrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018), convirtiéndose después en una elección deliberada como marca de lucha, para convertirse hoy en un estereotipo que poco tiene que ver con la identidad de quienes conforman la colectiva feminista.

Hacia el final del trabajo volveremos sobre el multiculturalismo como una de las ramas de pensamiento en que podría pensarse el habitar feminista de los circuitos de arte. Por lo pronto, señalamos ese habitar como un rasgo que excede territorialidades específicas.

Hashtag zombie

¿Qué clase de habitar tiene el movimiento feminista en este territorio global expandido? Intentaremos dar una respuesta que seguramente no será abarcadora de las numerosas particularidades de este fenómeno, porque para ella, partiremos de la observación de los casos mencionados hasta ahora, y de las experiencias artísticas que nos encuentran como espectadoras virtuales cotidianamente, que representan un ápice de la cantidad de experiencias de arte feminista del último tiempo.

En las etapas de circulación virtual las obras se insertan en diversas plataformas adoptando los elementos de cada interfaz. Sea porque los ejercicios artísticos relacionados con el transfeminismo significan una conquista del movimiento cada vez que se habita un espacio institucional, o sea porque sus autoras los ponen al servicio de la militancia *on-line,* las experiencias artísticas vinculadas al género son compartidas, retuiteadas, seguidas, y activadas junto a sus etiquetas. El *hashtag*es entonces un elemento de gran relevancia porque oficia de categorizador, tarea hasta ahora prácticamente exclusiva de la historia del arte que reune grupos de producciones por similitud discursiva.

#8M#feminismo#violenciadegenero#ABORTOlegalYA son algunas de las etiquetas más empleadas en la circulación virtual de experiencias estéticas. Pero ¿qué obtenemos de ellas: una descripción de obra, un manifiesto, una carta de intención, o el reconocimiento de la lucha social compartida por quien publica en medio de un circuito de divulgación artística?

Por su mecanismo, la característica no particular sino más bien abarcadora de un *hashtag* implica que aquello que se comparte bajo la etiqueta a la vez es y no es correspondiente. Lo es en tanto la propuesta estética revisa algún aspecto mencionado, pero no lo es en la medida que sus particularidades no están incluidas en las escazas palabras que contiene un *hashtag*. A su vez y no menos problemático es el hecho de que por el hábito de ser adquiridos, no redactados, condicionen una crítica posible estableciendo de antemano guías de lectura, construyan para les espectadores territorios en los que el sentido está ya construido por un colectivo. Esto implica que las obras

etiquetadas con el *hashtag* de aborto legal, además de cercarse a esa causa, no habilitan la reflexión al respecto, dando a les destinataries la obra *pre* interpretada.

Por su posibilidad de ser rastreadas, reunidas y reactualizadas constantemente, las etiquetas virtuales tienen la ventaja de mostrar presencia. En relación al habitar el presente del arte de las perspectivas transfeministas, el *hashtag* resulta elocuente, puesto que lo que anuncia es la presencia.

Al menos en las exposiciones nombradas y en la crítica de la revista también mencionada antes hay rasgos constantes, como por ejemplo la repetición rítmica de fórmulas discursivas que categorizan a las personas participantes desde su género. En el caso de las exhibiciones, es interesante ver cómo en los espacios publicitarios, la frase "artistas mujeres" parece ofrecerse como suficiente para describir las muestras. También en la crítica especializada estas dos palabras se reiteran. Por ejemplo, en las cinco páginas que ocupa la nota sobre la feria Art Paris, la denominación "artistas mujeres" aparece doce veces. A su vez, de diez artículos que componen el dossier 66 de esa revista, casi la mitad reseñan prácticas artísticas acentuando la identificación de sus autoras con géneros en lucha: mujeres y trans.

Digo la identificación de sus autoras porque no siempre es la obra la que plantea un enfoque transfeminista, sino la perspectiva crítica con que se la reseña. "Sala Propia", por ejemplo, reunió las obras de la exhibición con este criterio: que hayan sido producidas por mujeres. Un gran peligro de esta insistencia en las identidades de las personas artistas es asociar la lucha de género a la correspondencia genética, paradójicamente en detrimento de las conquistas públicas alrededor de la libertad para identificarse con un género no asociado al sexo biológico.

Así como en la industria cinematográfica de masas aún hoy hay actores limitades a representar papeles que evidencian su *racialidad*, estamos corriendo el riesgo de que las mujeres no podamos hacer más que de mujeres en las exhibiciones de arte. Si esta marca pasa de ser elegida a ser impuesta –por la crítica, por la museografía o por la historia del arte- ¿en qué medida no condiciona la producción desde una perspectiva de género, limitando a toda una población ya sea a producir desde esta temática o a resignarse a que su obra esté siempre precedida por una descripción biográfica?

Es decir, si pensamos en les integrantes de los géneros que participan de ese grupo hasta hace un tiempo excluido pero hoy con un lugar protagónico en el campo artístico –mujeres y trans-, vemos que a menudo la reflexión sobre su producción parte de esta asociación al género, aún cuando la producción no lo considere un eje transversal. En otras palabras: ¿qué posibilidades tienen quienes se identifican con un género hoy disidente de producir arte contemporáneo que no gire en torno a su sexualidad? Esto demuestra que el abanico de los tópicos abordables para el arte contemporáneo se muestran limitados para una gran población.

Es cierto - lo exponen "Sala Propia" y otras propuestas reseñadas en la revista - que no todes quienes participan de un acontecimiento de arte catalogado como feminista o transfeminista producen obra sexo-situada, pero también es cierto que su participación es justificada *a priori* por la identificación de género:

"El 14 de diciembre inauguraremos Sala Propia, la primera exposición del patrimonio de un Museo Nacional que rescate en su exhibición, exclusivamente, todas las obras de artistas mujeres que posee." (Espacio Leedor, Buenos Aires)

"Más de 100 artistas y comunicadoras mujeres, lesbianas, trans, travestis y no binaries se reúnen en el Conti desde diferentes puntos del país y experiencias creativas, militantes y educativas para poner en común e interpelarse desde sus prácticas." (El Conti, Derechos Humanos, Buenos Aires)

"Parte de Pacific Standard Time: LA/LA, esta exposición revalorizará las contribuciones de las artistas latinoamericanas y las artistas latinas y chicanas al arte contemporáneo." (Museo Hammer, Brooklyn)

"SP-Arte, su principal feria de arte, celebra entre el 3 y 7 de abril su 15° edición poniendo el acento en el arte creado por artistas mujeres, afrodescendientes y latinoamericanxs." (Artishock, Chile)

Hay un punto positivo de esta insistencia en nombrar. Lo que no se nombra no existe, y de hecho, así se negó a géneros no masculinos la participación en el arte y en el lenguaje durante siglos. Por un lado, entonces, la señalización de la minoría que paulatinamente se gana un lugar promueve su participación como categoría histórica. Por otro lado, el apego a las nomenclaturas termina por limitar aquello que se nombra a una identidad de la que no se puede escapar. Lo hemos visto con el arte latinoamericano, que ingresó en el circuito mundial con sus particularidades territoriales, y hoy,

en medio de una escena globalizada, sigue muchas veces preso de las marcas identitarias impuestas que tienen que ver con un tiempo pasado y fuerzas de poder todavía activas. En un sentido similar, la subjetividad transfeminista tiene un lugar posible en el escenario actual de arte, pero si siempre tiene que nombrarse antes de entrar, su lugar es limitado, condicionado, especulado y finito. El horizonte de proyección para un artista trans sigue siendo, entonces, inequitativo respecto a la identidad hegemónica.

En sus libros *Volverse público* (2014) y *Arte en flujo* (2016), Boris Groys introduce la plataforma de Google como el paradigma de circulación virtual de arte contemporáneo. Plantea que así como en el buscador, la aparición de palabras claves es más importante que su desarrollo para que las obras se identifiquen con un tema. Consecuentemente, una experiencia estética podría ser entendida como "latinoamericana", "política" o "vanguardista" independientemente de si estos conceptos estuvieran puestos en funcionamiento de forma efectiva; basta –según Groys- con que los términos asociados a esas categorías viajen junto a las obras en sus recorridos de divulgación virtual.

En el tema que nos compete el fenómeno anunciado por el autor es más que visible, en tanto conforme mujeres, trans y travestis ganan espacios de arte, menos se despliega el análisis de sus obras, aunque más se las caracteriza y asocia a conceptos estáticos. Entre las denominaciones reiteradas y el *hashtag*, la estética transfeminista se vuelve paulatinamente más sujeto y menos predicado.

Insisto: la posibilidad de nombrar no es poco valiosa: el hecho de que la fórmula "artistas mujeres" sea cada vez más familiar es evidencia de que la demanda de la inclusión está siendo saldada de alguna u otra manera. Por su parte, la vitalidad del arte en los circuitos virtuales asociado a consignas de la militancia también es provechoso para la creación de comunidad, la colectivización y la manifestación como acto político. De hecho, cuando una muestra individual resta el carácter colectivo tan característico de la marea feminista, igualmente el movimiento la recupera como una conquista etiquetándola con una consigna política en formato *instagram*. Lo que pretendemos mostrar en este apartado es la limitación de estos dos formatos para seguir más allá de la enunciación, y es lo que analizaremos en el subtítulo siguiente.

Nombrar o decir

Al inicio de este escrito se expuso la perspectiva de género como uno de los discursos presentes en el segmento de arte contemporáneo que ha desplazado a la visualidad como rasgo fundante para dar espacio a las narrativas de su contexto. En estos casos, se reconoce la textualidad como un elemento conformador de las obras. Pero en las exposiciones mencionadas acá o en los artículos que las reseñan vemos que el lugar del lenguaje no es el mismo que en otras experiencias artísticas políticas de minorías que no se asocian a la lucha de género. Mientras que en ellas -consideremos por ejemplo las narrativas latinoamericanas, las raciales o de marginación y violencia estatal- el discurso es de carácter informativo, en tanto acompaña las obras a la manera de descripciones, interpretaciones o conclusiones, las exposiciones con perspectiva de género están habitadas por un lenguaje nomenclador, taxonómico, que no las despliega sino que las clasifica.

Aun con las objeciones que pueden hacerse desde una postura crítica al multiculturalismo, cada nueva experiencia artística que vuelve sobre conceptos como “lo latinoamericano”, o “lo marginal”, es un nuevo predicado. En cambio, no muchas propuestas que parten de la cuestión feminista implican más que su mención en lo que concierne a la crítica y las dinpamicas de exhibición. La razón se presenta misteriosa, puesto que las experiencias propuestas desde una perspectiva política de militancia guardan una relación estrecha con lo discursivo, entonces es llamativo que esos discursos no tengan espacio en un tiempo en que las textualidades de sala y curatoriales son cada vez más frecuentes.

En este sentido es útil traer el concepto “política” de Rancière como el empuje de los límites de *lo posible*. Decir “feminista”, “aborto” y “patriarcado” ya es *posible* y hasta habitual en los espacios de ejercicio artístico en los últimos años. Entonces, político sería ir un poco más allá de ese “decir”, no contentarnos con la aparición de una palabra, sino dar espacio a la reflexión alrededor de cada tema que se menciona.

Problemas que se desprenden del predicado

Esta carencia de predicado revela el desfasaje que existe entre las discusiones propuestas por el transfeminismo y su repercusión en el campo artístico. En primer lugar, el hecho de que la temática

social repercuta y no se inaugure en una acción de arte ya da cuenta de una lógica causal. Pero lo que con mayor énfasis quisiera destacar es la desactualización en las instituciones de arte con respecto de los debates transfeministas.

Mientras que en la calle se debate la posición ante el trabajo sexual, la equidad salarial, la retribución histórica y la política del deseo, el mayor alcance a nivel institucional del arte es el reclamo de cupo, correspondiente a la primera ola feminista, y no a la cuarta que estamos atravesando. Las instituciones recuperan de la colectiva demandas anteriores y extremas, por ejemplo el femicidio y la violencia física de género como un problema de Estado. Curiosamente, dos temas que no representan un parteaguas al contar con el apoyo en el reclamo de la mayoría de la población. Otras cuestiones planteadas por el movimiento transfeminista que todavía despiertan discusiones –como el trabajo sexual, la retribución histórica, la inequidad salarial y los trabajos no remunerados- no son *hashtags* recuperados por las gestiones artísticas institucionales. Incluso cuando hace más de un año un libro de alcance prácticamente masivo -el ya mencionado *Feminismo y Arte latinoamericano* de Andrea Giunta- puso de manifiesto estos reclamos de manera explícita y cuantitativa, haciendo hincapié en su continua irresolución en el ámbito artístico, les agentes de museos, galerías y convocatorias –que evidentemente están al tanto- no los incorporan a sus programas.

La participación en espacios de circulación de arte es nada más extraordinario que la participación como ciudadanas. Su celebración, entonces, es similar a la celebración del derecho al voto. Cuando ésta es una conquista que la mayoría de las naciones obtuvieron hace alrededor de cincuenta años atrás, es extemporáneo plantear como gloriosamente extraordinaria la participación equitativa en los espacios públicos. Más aún si la visibilidad que se reconoce es estrictamente del género mujer.

Coda

Dar espacio en el terreno del lenguaje es una gran conquista. Nombrar lo excluido es a la vez señalar su exclusión –a veces con ella las responsabilidades-, investir de valor la figura marginada y asentar que su “inclusión” no es insubstancial para el campo que “la recibe”, que se ve obligado a redefinirse. A este respecto, en el momento en que el feminismo reconoció el carácter clasista de las

organizaciones fundacionales entre los años ‘60 y ’70, algunos grupos de mujeres manifestaron su necesidad de diferenciar categóricamente las identidades, y el término “mujer” fue acompañado de otras especificaciones de lo excluido: mujer-negra, mujer-indígena, mujer-pobre. Aún hoy el debate por el nombramiento del encuentro plurinacional es una discusión, lo que indica el aspecto necesario y el potencial político del lenguaje enunciativo.

Por otro lado, si la enunciación se mantiene como epítome de lucha, este estancamiento resulta inconveniente para el segmento excluido, que sigue estando excluido en la medida de su imposibilidad de unirse a la esfera de lo discutible como actor. Para que una población ejerza su derecho a ser partícipe activa del campo artístico es necesario dejar de hacer excepcional su mera inclusión.

Para finalizar, quisiera aclarar que la razón de adoptar en este trabajo una perspectiva con el foco puesto ante los agentes institucionales (de programación y divulgación) responde a que es en los lenguajes empleados por estos que se presentan los problemas mencionados en relación al discurso de género y sus desfases. La cuestión de la enunciación y la construcción de identidades a partir de fórmulas de escritura se desprenden del lenguaje verbal de la crítica; por su parte, la valoración de un resarcimiento de cupo como muestra de “adelanto político” se obtiene del análisis comparativo de programas de exposiciones, propio de la gestión.

El trabajo de les artistas visuales también es enunciativo, pero su lenguaje es otro, más o menos visual, más o menos conceptual y más o menos performático, entre otras posibilidades, pero todas ellas posibilidades predicativas. ¿Cómo interpelar, entonces, a la producción artística a “decir algo” si su tarea es por definición enunciativa? Evidentemente cada artista de les reseñades en textos como Artishock, o quienes conformaban las muestras mencionadas propone –experiencia artística mediante- un discurso más amplio y particular que su enunciación dentro de un género de minoría. Pero al pasar por el tamiz de las reseñas, los artículos o las consignas de convocatoria su discurso es habitualmente resumido a la subjetivación. Por eso lo aquí planteado son algunos peligros que se corren más fácilmente desde nuestra tarea intelectual, o gestora, por su dependencia cotidiana a un lenguaje menos ambiguo que el visual.

Celebro cada oportunidad para el transfeminismo, adentro, afuera, o en la frontera que señala como espacios diferentes a la calle y al arte contemporáneo. Pero creo que desde el cuestionamiento y la

autocrítica se puede diseñar qué clase de futuro, de participación queremos los géneros no hegemónicos en los espacios que estamos empezando a habitar de manera cada vez más equitativa.

Bibliografía:

AAVV (2019), "Artistas mujeres, afrodescendientes y de Latinoamérica marcan pluralidad de la Feria SP-Arte 2019", en Artishock, N°66 en http://artishockrevista.com/2019/03/27/sp-arte-2019/4/4/2019.

AAVV (2019), "Feria Art Paris se enfoca en artistas mujeres y en Latinoamérica", en Artishock, N°66. Formato electrónico: http://artishockrevista.com/2019/04/01/feria-art-paris-2019-artistas-mujeres-latinoamerica/ Fecha de consulta: 4/4/2019.

AAVV (2018), "ZaneleMuholi rescata historia de negros queer y trans de Sudáfrica", en ArtishockN° s/d. Formato electrónico:http://artishockrevista.com/2018/04/27/zanele-muholi-negros-queer-trans-sudafrica/Fecha de consulta: 8/4/2019.

San Martín, Florencia, "Ican'tbreathe": arte contemporáneo, feminismo, #BLACKLIVESMATTERS en ArtishockN° s/d. Formato electrónico:http://artishockrevista.com/2016/07/07/i-cant-breathe-arte-contemporaneo-feminismo-black-life-matters/Fecha de consulta: 8/4/19.

Butler, Judith (2018), *El género en disputa,* Buenos Aires, Paidós.

Federici, Silvia (2010), *Elcalibán y la bruja,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Fraser, Andrea (2012), "Como en casa en ninguna parte" en Whitney Biennial Catalogue, pp. 28-33. Formato electrónico:https://whitney.org/uploads/generic_file/file/804/_There_s_No_Place_Like_Home_.pdf Fecha de consulta: 3/3/19.

Giunta, Andrea (2018), *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Groys, Boris (2016) "Google. El lenguaje más allá de la gramática", cap. 11 en *Arte en flujo,* pp. 167-178, Buenos Aires, Caja Negra.

Groys, Boris (2014) "Google. El lenguaje más allá de la gramática", cap. 13 en *Volverse público,* pp. 193-203, Buenos Aires, Caja Negra.

Maffía, Diana (2006), "Desafíos actuales del feminismo", en Jornada de Géneros y educación popular 2006, organizada por Pañuelos en Rebeldía. Formato electrónico:http://dianamaffia.com.ar/archivos/Desaf%C3%ADos-actuales-del-feminismo.pdf
Fecha de consulta: 30/05/19.

Millán, Angélica, "5 exposiciones de mujeres artistas, ¿O solamente 5 exposiciones?" Formato electrónico:http://thefineart.es/blog/post/5-exposiciones-de-mujeres-artistas-o-solamente-5-exposiciones Fecha de consulta: 20/05/19.

Richard, Nelly (2014), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte,* Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.

Servicios audiovisuales en el centro-sudeste bonaerense. Actores sociales entramados entre la normatividad y la informalidad

María Eugenia Iturralde
CONICET – TECC/FA/UNICEN
eugeniaiturralde@gmail.com

1. Introducción

La aplicación de políticas de comunicación para el sector audiovisual en ciudades medias muestra particularidades que merecen ser analizadas. En los últimos años efectuamos una serie de indagaciones en Azul, Tandil y Olavarría que presentan la existencia de un plano formal de aplicación normativa-legal que convivió con una serie de informalidades sostenidas por las tramas de poder local.

La propuesta es pensar a las políticas de comunicación como políticas públicas, analizando los planos de interacción de los actores sociales intervinientes en el desarrollo de los servicios audiovisuales en el centro-sudeste bonaerense, desde 1922 -momento en que sale al aire la emisora radial del diario *Nueva Era* de Tandil- hasta 2015. Y entendiendo al Estado nacional como un actor fundamental, por ser la única entidad que administra el uso del espectro radioeléctrico y puede otorgar autorizaciones y licencias para operar estos servicios.

El objetivo central es analizar los permisos otorgados por el Poder Ejecutivo Nacional (PEN) para operar en estas ciudades, teniendo en cuenta quiénes ejercen o ejercieron su titularidad, a qué tipo de prestadores –públicos o privados con/sin fines de lucro- fueron entregados, y cómo se inscriben o inscribieron en las tramas de poder de las ciudades intermedias. Para desarrollar este trabajo consultamos el Boletín Oficial de la República Argentina, resoluciones de los entes de aplicación de normativas audiovisuales, entrevistas abiertas y publicaciones de medios de comunicación.

2. Políticas de Comunicación

Investigaciones recientes (Califano, 2015; Hernández Prieto y Pérez Alaejos, 2017; Marino, 2017ª; Bizberge, 2015) que analizan políticas de comunicación, lo hacen retomando la propuesta teórica metodológica contenida en textos provenientes de la Ciencia Política sobre políticas públicas (Oszlak y O´Donnell, 1995; Oszlak, 2003; 2007). Siguiendo ese camino nos proponemos analizar los permisos otorgados por el PEN para operar medios de comunicación audiovisuales en Azul, Olavarría y Tandil.

La necesidad de modificar la realidad circundante da lugar a la conformación de una agenda social problemática, en la que se ven involucrados tres tipos de actores: instituciones estatales, proveedores del mercado y organizaciones de la sociedad civil. Cuando un asunto es problematizado se transforma en una cuestión social, que puede ser tomada por el Estado o por la sociedad civil (Oszlak y O'Donnell, 1995). Si las agencias del Estado dan lugar a esa cuestión, ingresa a la agenda gubernamental y las autoridades buscarán una resolución (Ingaramo, 2013).

Cuando el Estado busca resolver una cuestión social suele sancionar leyes. En Argentina se dictaron cinco normativas integrales sobre medios audiovisuales. En 1953 el Senado de la Nación aprobó la ley N° 14.241, la primera en regular los servicios de radiodifusión. Esta normativa surgió del PEN a cargo de Juan Domingo Perón. En 1955 un grupo de militares derribó a Perón, y en 1957 –bajo el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu- se dictó el decreto-ley de radiodifusión N° 15.460. En 1967 otra dictadura, al mando de Juan Carlos Onganía, sancionó el decreto-ley de radiodifusión N° 17.282. En 1980, durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, se aprobó el decreto-ley N° 22.285. Esta normativa tuvo vigencia hasta el año 2009, momento en que el Congreso de la Nación sancionó -bajo un régimen democrático- la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26.522.

En cuestiones de comunicación suelen involucrarse entidades gubernamentales, no gubernamentales y privadas, organismos supranacionales, procesos de integración regional, activistas, consumidores, entre otros. Exeni (2010) propone -desde el análisis de las políticas públicas para la comunicación-, primero, definir el papel del Estado; segundo, identificar con precisión actores sociales, políticos e institucionales y definir para cada uno de ellos -en función de su nivel de relación con las políticas de comunicación-, diferentes grados de participación; y, tercero, resolver por la vía de la diferenciación y complementación la conflictiva relación entre el sector público y el sector privado.

Por su parte, Califano (2015) señala que el análisis de las políticas de comunicación puede iniciarse identificando la cuestión problematizada en el área, cómo se inscribe en la agenda institucional del Estado, y qué actores están involucrados. El proceso tiene que incluir el estudio del marco establecido por las dinámicas institucionales, sociales, económicas y tecnológicas, junto con interacciones, posicionamientos, y formas de movilización y agregación de los actores identificados previamente, y los mecanismos informales y formales que estos emplean para influir en las decisiones estatales.

3. Políticas de Comunicación del sector audiovisual en el centro-sudeste bonaerense

El análisis abarca un período de tiempo muy extenso, es por eso que lo dividimos en tres etapas. La primera inicia con la instalación de las primeras emisoras radiales y finaliza con la sanción de la Ley N° 22.285, la segunda va de 1980 al 1999, y la última toma los primeros 15 años del siglo XXI.

3.1. Antes del decreto-ley N° 22.285

El 27 de agosto de 1920, "Los locos de la azotea" realizaron -desde el techo del Teatro Coliseo de la ciudad de Buenos Aires- la primera transmisión de radio en Argentina. En los años iniciales el Estado nacional no dictó leyes específicas para las emisoras, se aplicó la normativa existente para operar los servicios privados de los radioaficionados y el servicio de telégrafos[1] (Agusti y Mastrini, 2006). Para 1924 funcionaban cinco radios en Capital Federal, y frente a esa situación el PEN firmó un Decreto el 27 de marzo, que se constituyó en la primera normativa específica que refería a las emisoras como "broadcasting". Desde ese momento los permisos y habilitaciones fueron entregados por el Ministerio de Marina y el Ministerio del Interior. El 21 de noviembre de 1928 se firma un Decreto que establece la fiscalización de las radios en la órbita de una única entidad, el Ministerio del Interior -por medio de la Dirección General de Correos y Telégrafos (Elíades, 2003).

1 La Ley N° 750 ½ de 1875 que regulaba el servicio de Telégrafos Nacionales y la Ley N° 9.127 de 1913 que estableció el monopolio estatal del Servicio Telegráfico. Hasta 1922 los radiodifusores obtuvieron sus permisos en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (Agusti y Mastrini, 2006).

En este contexto surge la primera emisora en el centro-sudeste bonaerense. En 1922, el diario *Nueva Era* dirigido por José Antonio Cabral suma una emisora radial informativa. Años después fue oficialmente reconocida, en 1924 el capitán de navío Luis F. Orlandini -jefe del Servicio de Comunicaciones Navales- envió a Cabral la licencia N° 90 correspondiente a la estación radioeléctrica transmisora de su propiedad. La estación no tenía fines comerciales, emitía boletines agrícola-ganaderos y la cotización de los cereales para informar a los productores rurales (*Nueva Era*, 1969).

El modo de sostenimiento económico de las emisoras dependía de la capacidad financiera de los promotores, pero en 1922 Radio Cultura sentó un precedente en la radiodifusión argentina, al lograr un permiso municipal que habilitó la emisión de publicidades. En la Capital el sector se mostraba dinámico, se abrían estaciones, se desvanecían y resurgían.

El vínculo entre la gráfica y la radiodifusión se fue multiplicando. En noviembre de 1925 se creó LOZ La Nación, que al igual que la primera emisora tandilense pertenecía a un medio gráfico. Poco tiempo después, LOR Radio Argentina y el diario *Crítica* firmaron un convenio. El medio gráfico se hizo cargo de la radio y salió al aire durante un año y medio (Agusti y Mastrini, 2006).

El maridaje entre la gráfica y la radiodifusión llegó a Azul en diciembre de 1926, cuando se anunció la llegada de una broadcasting. El proyecto surgió, por iniciativa privada, con un contrato celebrado entre el *Diario del Pueblo* de Azul y la Broadcasting R.E.4. En 1927 -por resolución del Ministerio del Interior- se autorizó a H. E. Bassi Moreno a operar la estación radioeléctrica de broadcasting; para la puesta a punto de los aparatos se contó con el asesoramiento del director técnico de "L.O.Z La Nación". Broadcasting Diario Del Pueblo salió al aire el 9 de julio, emitió durante tres meses y el 18 de enero de 1928 venció el contrato que unía al diario y la broadcasting.

Durante el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen, en 1929, se sancionó un Decreto para reglamentar el funcionamiento de las estaciones radioeléctricas, en el que se las dividía en cuatro categorías: móviles, de radiodifusión, experimental privada y de aficionados. El artículo N° 1 establecía que ninguna estación de radio podía establecerse sin previa autorización de la autoridad competente (Agusti y Mastrini, 2006).

Mientras en Azul se apagaba la Broadcasting del *Diario del Pueblo*, en Tandil la emisora de *Nueva Era* continuaba al aire. En 1931, mediante una resolución del 21 de julio, la estación dirigida por Cabral consiguió la autorización de la Dirección General de Correos y Telégrafos para emitir bajo la categoría de experimental privada. Esta normativa quedó sin efecto 10 días después, porque el comisionado municipal informó a la Dirección correspondiente que la estación radioeléctrica en su uso desvirtuaba los motivos por los cuales se le otorgó la licencia. El diario y la estación emisora fueron clausurados.

En tanto en Tandil la intervención del comisionado Juan Buzón llevaba al cierre de una emisora, en Azul –desde una institución estatal- se gestaba la segunda experiencia radial local: la Broadcasting Escolar. El 27 de noviembre de 1931 -por iniciativa del Consejero Escolar Dante Bernaudo- salió al aire este proyecto sostenido por el Consejo Escolar de Azul. El lanzamiento oficial contó con la visita de Vilgré Lamadrid, director general de escuelas de la provincia de Buenos Aires. La emisora azuleña –a cargo de una entidad pública- tuvo como antecedente en Capital a la LOS Broadcasting Municipal, primera emisora estatal creada en 1927. La Broadcasting Escolar emitió durante un corto período de tiempo.

Si bien en los inicios, la gráfica veía al servicio de radiodifusión con malos ojos y buscó que fuera declarado servicio público, durante la década de 1930 la radio ingresa en un período de madurez que se afianzó con el proceso de industrialización que trajo aparejada la ampliación del mercado publicitario (Brenca y Lacroix, 1985).

En 1932, el fin del primer gobierno de facto[2] marcó un nuevo inicio para la estación radial del diario *Nueva Era*. El 27 de febrero la emisora dirigida por Cabral salió nuevamente al aire desde Tandil. Dos años después llegó una nueva clausura -sin normativa que respaldara la decisión- que incluyó el traslado de lámparas y bobinas del equipo transmisor a la oficina de correo local. Ante esta situación, Cabral inicia acciones legales contra el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Federico Martínez de Hoz. Si bien desde *Nueva Era* insistieron durante décadas para regresar al aire, nunca les fue otorgada otra autorización. La estación emitió hasta el 25 de febrero de 1934 (*Nueva Era*, 1969). José Antonio Cabral era militante de la UCR, las clausuras a sus medios de

2 El artículo 22 de la Constitución Nacional establece como régimen de gobierno la democracia indirecta o democracia representativa, sostenida por dos instrumentos: los partidos políticos y las elecciones periódicas. Pero entre los años 1930 y 1983 existieron cinco gobiernos de facto de características variadas: 1930-1932, 1943-1946, 1955-1958, 1966-1973, y 1976-1983.

comunicación respondieron a motivaciones políticas. Es necesario señalar que en 1933 se sancionó el Decreto N° 21.004 para regular la radio, que además de instaurar normas técnicas estableció controles en el contenido de los mensajes (Elíades, 2003).

La radio se expandió rápidamente en ciudad de Buenos Aires porque la Capital tenía un mercado publicitario mayor y más maduro que el resto del país, el desarrollo del medio quedó atado a la iniciativa privada. Las emisoras de las ciudades medias no podían competir con sus pares porteñas, lo que llevó a las primeras a realizar acuerdos con las segundas. Entre 1937 y 1941 se consolidó el sistema de redes de transmisión. Primero se conformaron LR1 Radio el Mundo y LR3 Radio Belgrano, por último, el Estado autorizó la constitución de la red de LR4 Radio Splendid (Agusti y Mastrini, 2006). Un informe efectuado por el Estado nacional[3], presentado en 1939, señala que existían 42 emisoras en el territorio nacional -21 de las mismas instaladas en ciudad de Buenos Aires. La transmisión en cadena propiciaba la desigualdad porque aumentaba las ganancias económicas de las radios de Capital y establecía unidireccionalidad de la comunicación[4] (Korth, 2006).

Durante el gobierno de facto del General Edelmiro Farrell se entregó la primera licencia para operar una señal televisiva, y se estableció un riguroso régimen regulatorio mediante el "Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión" [5].

María Sol Agusti y Guillermo Mastrini señalan los primeros 26 años de la radiodifusión argentina como el período inicial, al que dividen en dos etapas. La primera va de 1920 a 1930, la describen como un momento amateur en el que el Estado no intervino de manera significativa. La segunda etapa desarrollada de 1930 a 1946, período en el que se consolidó el modelo comercial, la radio se profesionalizó, el Estado dictó regulaciones adoptando una función fiscalizadora (que incluyó el control de contenidos), y la producción se concentró en Capital Federal.

Durante la primera y la segunda presidencia de Juan Domingo Perón -1946 a 1955- se sostuvo la concentración mediática en términos políticos, geográficos y económicos. El gobierno, frente a un contexto mediático adverso, adquirió medios de comunicación gráficos y radiales. La red LR3

3 Decreto N° 7.695.
4 Aníbal Ford (1987) sostiene que existe unidireccionalidad de la comunicación, porque en ciudad de Buenos Aires se producen gran parte de los contenidos mediáticos que circulan por todo el país generando sobre-información respecto de lo que sucede en la Capital y desinformación sobre las realidades del resto del país.
5 Decreto N° 13.474, sancionado el 14 de mayo de 1946.

Radio Belgrano en 1947 y posteriormente otros, pasaron a manos del Estado nacional. Otra estrategia de control, sostenida por el oficialismo, fue propiciar la adquisición de medios por prestadores afines al gobierno (Arribá, 2006).

El nuevo rol del Estado nacional, como prestador de servicios de radiodifusión, marcó el inicio de la televisión en Argentina. Por iniciativa presidencial, el 17 de octubre de 1951 fue transmitido el acto político del Día de la Lealtad desde Plaza de Mayo, que pudo ser visto en aproximadamente 25000 aparatos traídos de Estados Unidos. La televisión surgió por iniciativa pública, de la mano de LR 3 TV Radio Belgrano de Buenos Aires – tiempo después reconocido como Canal 7 (Arribá, 2006).

Después de las dos experiencias azuleñas iniciales, que no lograron sostenerse en el tiempo, por iniciativa estatal el 25 de octubre de 1952 se inauguró LU 10 Radio Azul como filial de Radio Belgrano de Capital. En ese mismo año, el olavarriense Aldo Forletti afirmó que captaba ondas de televisión emitidas desde Buenos Aires, y el diario *El Popular* (1999)certificó la transmisión un día en que las condiciones atmosféricas la hicieron posible. En Azul, el 16 de noviembre dos técnicos lograron captar imágenes de LR 3 TV Radio Belgrano desde la terraza del Gran Hotel Azul (*El Ciudadano*, 17 de noviembre de 1952).

En 1953 el Senado de la Nación aprobó la Ley N° 14.241, la primera en regular estos servicios. La norma dio lugar a la apertura de licitación pública para la instalación, funcionamiento y explotación de tres redes de radiodifusión, que incluían nuevas señales televisivas -además de TV Radio Belgrano. Las redes se denominaron “A”, “B” y “C”. La Red “B” tenía como cabecera a Radio Belgrano, estaba compuesta por cinco estaciones radiales de la Capital, diecinueve estaciones del resto del país (entre las que se contaba LU10 Radio Azul) y LR3 TV. Cuatro meses después la Red “B” fue adjudicada a A.P.T Promotores Asociados de Teleradiodifusión S.A, personería gerenciada por Jorge Antonio -amigo de Perón (Arribá, 2006).

El control directo e indirecto de los medios de comunicación por parte del oficialismo no fue suficiente para el sostenimiento del régimen de gobierno. En 1955 las Fuerzas Armadas derrocaron a Perón, anularon las adjudicaciones de licencias y en 1957 derogaron la Ley N° 14.241.

Durante el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu se sancionó el decreto-ley de radiodifusión N° 15.460 de 1957. Se privatizaron los medios, al mismo tiempo que se prohibió la

participación de capital extranjero en la prestación de servicios y se impidió el control oligopólico de los medios. Persiguiendo ese objetivo se fijó una cantidad máxima de emisoras por titular y se avanzó en la descentralización de las cadenas. En diciembre de 1957 se licitaron tres canales de televisión en ciudad de Buenos Aires, y siete señales en el resto del país. El mismo proceso atravesaron un centenar de radios que eran administradas por el Estado, entre ellas LU 10 Radio Azul (Mastrini, 2006). Donato AdelquiSantomauro obtuvo la licencia.

En Tandil se adjudicó la licencia de Canal 3 a Teledifusora Tandilense S.C.C -entre sus integrantes estaba el director del diario *Nueva Era*, José Antonio Cabral (h). En Olavarría se otorgó la licencia de Canal 12 a Argentel Olavarría TV, bajo la titularidad de Marcelo Barbieri[6] (comandante retirado), Dominga Petrona Santagata de Barbieri y Lucía María Antonia Santagata. En una entrevista efectuada por Arabito en junio de 1991, Reynaldo Warman revela detalles sobre la adquisición de equipos de TV:"Una de las primeras tratativas para traer la televisión a Olavarría la realiza el Sr. Ripoli a comienzos de la década de los ´60. Él se contacta con el Comandante Gral. de Gendarmería Marcelo Barbieri, relacionado con Olavarría por lazos personales. A través de esto se gestiona para lograr un canal propio para Olavarría." (Arabito, 1994: 78)

Las autorizaciones para que operen los canales en Tandil y Olavarría se otorgaron durante la presidencia de José María Guido –quien accedió al cargo por ser presidente del Senado al momento de producirse el golpe militar que derrocó y detuvo a Arturo Frondizi-, y fueron anuladas durante la presidencia de Arturo Illia.

La televisión por cable se desarrolló inicialmente en ausencia casi total de regulación, los pioneros pedían permisos municipales que habilitaban el uso del espacio aéreo para el tendido de la red de alimentación y distribución de señales. A inicios de la década de 1960 se registran las primeras experiencias en ciudades con características similares: prósperas, con problemas para captar las señales de aire y con una población con capacidad económica para afrontar un abono mensual (Bulla, 2006). Otros modos de acceder al servicio televisivo los posibilitaban las antenas comunitarias y los circuitos cerrados de televisión.

Las pruebas de transmisión del primer canal televisivo de Olavarría se efectuaron en 1962. Reynaldo Warman realizó entrevistas a diversas personalidades que fueron emitidas por televisores

6 El Comandante Marcelo Barbieri prestó saberes técnicos en la puesta al aire del primer canal televisivo de aire en Córdoba, y en la colocación de más de 20 repetidoras en toda la provincia.

colocados en vidrieras comerciales de la zona céntrica. Pero el ejecutivo municipal le negó el permiso a Warman, aduciendo que pretendía un canal de aire para Olavarría (Warman, 2014).

El 27 de septiembre del año 1964, se realizó la primera transmisión experimental por circuito cerrado de televisión en Azul. La emisión de Sono Imagen Televisión Azul contó con la lectura de un boletín informativo de Radio Azul. Finalmente, "Canal 3 TV Azul" salió al aire en diciembre. En los diarios se registra su existencia hasta marzo del año 1968.

Estos sistemas se multiplicaron en el territorio nacional, generalmente impulsados por los vendedores de televisores. La venta de cada aparato dejaba un buen margen de ganancia, por lo que en el primer año el negocio era redituable, en el segundo y el tercero tenía que sostenerse con el abono y la publicidad, y en el cuarto se estabilizaba sin crecimiento. En 1967, el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía impulsó un Plan Nacional de Radiodifusión y Televisión, con el objetivo de lograr la instalación de emisoras repetidoras en localidades que no contaban con señales operativas. De las 23 repetidoras de televisión que se adjudicaron en diferentes puntos geográficos, en 11 localidades ya existían circuitos cerrados que se vieron afectados de manera desfavorable (Bulla, 2006). En Azul, Olavarría y Tandil, los primeros proyectos televisivos no lograron sostenerse, la consolidación de los canales locales y los servicios de cable tendría que esperar algunos años más.

Para ese entonces, si bien Forletti logró sintonizar tempranamente la señal televisiva, en Olavarría era imposible acceder a Canal 7 en buena calidad y por un período sostenido de tiempo. En 1969 se evaluó la posibilidad de colocar una antena repetidora de Canal 7 en el Cerro Fortabat, para recibir señal desde Chivilcoy. Quien estuvo a cargo de las gestiones fue el Coronel Luis Máximo Prémoli, Secretario de Difusión y Turismo durante la dictadura de Onganía. No se avanzó en ese sentido, pero ese mismo año se anunció un importante beneficio para la ciudad, el Estado habilitaría la colocación de una radio que terminaría con la dependencia de Radio Azul.

El Plan Nacional de Radiodifusión y Televisión se efectivizó con la firma del Decreto N° 3.737 de 1967. Bajo esa normativa se llamó a concurso para la instalación de un canal de televisión en Olavarría. En la entrevista concedida a Arabito, Reynaldo Warman se refiere a la señal televisiva y sostiene que: "…todos creían que la señora Fortabat se presentaría, pero el análisis de mercado encargado a una consultora no lo aconsejó, por lo que el concurso resultó desierto" (Arabito, 1994: 74).

De acuerdo al Plan Nacional también se llamó a concurso para la instalación de una AM en Tandil. Se presentaron varias propuestas, una de ellas a cargo de Editorial Nueva Era S.C.A. y Difusora Mini S.C.A. Pero nuevamente se le negó el aire al diario *Nueva Era*, porque en 1968 se autorizó a explotar la licencia de LU 22 a Radiodifusora Tandil S.R.L -Integrada por Osvaldo Edmundo Repetto (teniente coronel), Homero Alfredo Fortunato, Oscar José Romano (comodoro), Juan Carlos Derosa, Oscar Saliani y Alcides Santos Fortunato.

El año 1970 trajo novedades, se regularizaron y multiplicaron las opciones en la amplitud modulada regional. El 1 de enero salió al aire AM Radio Tandil, el Ente de Radiodifusión y Televisión entregó la licencia para operar LU 10 a Santomauro, y el 12 de diciembre salió al aire Radio Olavarría -como filial de Radio Splendid. La Municipalidad de Olavarría, mediante convenios, aportó capitales para la llegada de la AM.

La gestión municipal de Olavarría, además de hacer posible la instalación de la AM, intervino para posibilitar la captación de señales televisivas. En agosto de 1971 el diario *Tribuna* informó sobre una reunión entre el intendente Enrique Alfieri y Darío Castel, director de Canal 7, en la que se firmó un convenio por medio del cual la Municipalidad se comprometió a ejecutar los trabajos necesarios para la instalación de una repetidora de la señal televisiva capitalina. El documento también establecía que el gobierno local cubriría los gastos, con el compromiso de devolución del dinero por parte del canal. Para 1973 estaban instaladas las torres -en San Miguel del Monte, Las Flores, Cacharí y Sierras Bayas- que permitieron hacer transmisiones experimentales de Canal 7, sintonizadas en el Canal 45 de Olavarría -mediante un aparato conocido como AMPO[7]. La comunidad azuleña se vio sustancialmente beneficiada por la colocación de las antenas, sin embargo, la población olavarriense seguían sin ver televisión. En 1978 el intendente Portarrieu hizo un convenio con Canal 8 de Mar del Plata, intervenido en ese momento por la Marina, y comenzó a emitir desde la señal de Canal 45 al ser reorientadas las antenas compradas -años antes- para tomar Canal 7. Todos los esfuerzos fueron en vano, la televisión de aire no llegaba a Olavarría.

En 1979 una novedad irrumpió en la zona, el 15 de septiembre de 1979 LU 22 de Tandil incorporó la primera radio en frecuencia modulada[8].

7 AMPO S.A fue la empresa que proveyó e instaló las antenas repetidoras de Canal 7.
8 Años después de su salida al aire fue denominada Nueva Estación Galáctica FM.

3.2. El decreto-ley N° 22.285

Argentina atravesó la más sangrienta dictadura cívico-militar de su historia en el período comprendido entre los años 1976 y 1983. En este contexto fue sancionado el decreto-ley de radiodifusión N° 22.285, marco normativo diseñado por funcionarios del PEN que contaron con el asesoramiento de las organizaciones patronales de la radiodifusión, por eso su contenido contempla el control ideológico de interés del Estado y el fin de lucro perseguido por el empresariado (Postolski y Marino, 2006).

El control se expresaba en los requisitos para acceder a las licencias de radiodifusión, que podían ser otorgadas a personas físicas o jurídicas con fines de lucro, las actividades de radiodifusión sin fines de lucro eran consideradas fuera de la ley. El texto expresaba que el objeto social de los entes tenía que ser exclusivamente la prestación y explotación de servicios de radiodifusión, las empresas sólo podían contar con 20 personas físicas como socias, el ingreso de capital extranjero estaba prohibido, las empresas de medios gráficos no podían acceder a licencias y se prohibía la emisión en red. Las estaciones que no estaban legalmente autorizadas eran consideradas clandestinas; y ante la identificación de las mismas correspondía el decomiso o incautación total o parcial de los bienes que les estuvieren afectados.

En 1981 se aprobó el Plan Nacional de Radiodifusión, conocido como PLANARA, cuyo Documento Técnico Básico estableció las frecuencias disponibles, y fijó tres etapas para privatizar las estaciones. La norma autorizaba a los titulares de servicios de radiodifusión sonora con modulación de amplitud a optar por la instalación, en la misma localización, de una estación de modulación de frecuencia.

Ejemplo de la conjunción de los intereses empresariales y los del gobierno de facto, fue la privatización de LU 32. En 1982 la Secretaría de Información Pública adjudicó la licencia de Radio Olavarría a Albaram S.A, integrada por María Amalia Sara Lacroze de Fortabat (en ese entonces directora de la cementera Loma Negra), el coronel Luis Máximo Prémoli (funcionario durante la dictadura de Juan Carlos Onganía), Eugenio Carlos José Aramburu (hijo del general Aramburu, presidente de facto de 1955 a 1958) y Alberto Eloy Sarce. Los dos últimos integraban por esos días, directorios de sociedades comerciales vinculadas a los capitales de la familia Fortabat.

La puesta en marcha del PLANARA dio sustento legal al desarrollo del servicio de televisión por suscripción en el centro bonaerense. En 1981 T.V 2 Cablevisión Color de Azul comenzó a transmitir su señal de ajuste, *El Tiempo* señala como director del emprendimiento a Alfredo Pecheu, y menciona como integrantes del directorio a Luis Eduardo Davis, Amelia Lardapide de Pecheu, Adolfo Vives, Antonio Portales, José Ramón Alitta y Héctor Arnaldo Canosa (*El Tiempo*, 14 de octubre de 1981). El 7 de junio de 1982 es la fecha en la que se da inicio a las transmisiones regulares[9].

En 1981 se comenzó a gestar en Olavarría la llegada de la televisión por suscripción. La Municipalidad realizó un concurso interno al que se presentaron 6 empresas con intención de obtener una licencia para operar un servicio de Cable, que finalmente se adjudicó a Teledifusora Olavarría S.A. El permiso lleva la firma del intendente Portarrieu, el mismo que 20 años antes le negó la autorización a Warman para operar un servicio idéntico. El Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) aprobó el trámite con la Resolución N° 171 de 1983. Formalmente la sociedad comercial estaba compuesta por Joaquín Singla, Andrés Singla, Arturo Vercesi, Francisco Amoroso, Enzo Soccini y Reynaldo Warman. El último fue el director del canal durante 15 años, y en un libro revela que Julio Pagano –director de diario *El Popular*- era el titular del canal pero legalmente no podía figurar porque era dueño de un medio gráfico[10] (Warman, 2014). Canal 5 de Olavarría comenzó a emitir en 1983, y formalmente sus transmisiones regulares datan de marzo de 1984[11]. El servicio de cable no amplió la oferta televisiva, sino que hizo posible ver televisión porque hasta ese momento los intentos de recepción de señales de canal aire no habían dado resultados positivos.

Durante la Presidencia de Raúl Alfonsín, el COMFER fue intervenido y se nombró un delegado normalizador. Hasta ese momento el Directorio del organismo estaba integrado, entre otros, por representantes de las Fuerzas Armadas Argentinas. Se suspendió la aplicación del PLANARA y la convocatoria a sustanciar concursos públicos, hasta la sanción de una nueva ley de radiodifusión.

El 21 de diciembre de 1984 comenzó a emitir en Olavarría la frecuencia modulada de LU 32, y el 25 de octubre de 1987 inició actividades la FM de LU 10 en Azul. Recordemos que el marco

9 Fecha extraída de la planilla (Anexo I) de la carpeta de acceso público de la operadora de cable de Azul, Cablevisión S.A, publicada en https://www.cablevisionfibertel.com.ar, consultada en 2015.
10 Prohibido por el Artículo 45 inciso e del decreto-ley 22.285.
11 Fecha extraída de la planilla (Anexo I) de la carpeta de acceso público de la operadora de cable de Olavarría, Cablevisión S.A, publicada en https://www.cablevisionfibertel.com.ar, consultada en 2015.

jurídico vigente en ese momento, autorizaba a los titulares de servicios de radiodifusión en AM a optar por la instalación de una estación de FM.

En 1985 se lanza la televisión por cable en Tandil, la firma Cerrovisión S.A.[12] obtuvo permiso del COMFER para emitir. Luego del período de prueba inició sus transmisiones regulares el 15 de enero de 1986[13], conteniendo en la grilla la señal local de Canal 2.

En los años 1986 y 1988 se modificó la composición accionaria deRadiodifusora Tandil S.R.L. En primer lugar, ingresó Alejandro Homero Fortunato; en segundo término, se desvincularon Repetto, Romano, Derosa y Salian; y finalmente se incorporan nuevos socios[14]. La emisora quedó bajo la dirección de Juan Vicente Martínez Belza.

La década de 1980 se despidió dando lugar a un fenómeno que años después se desplegaría con gran potencia, la proliferación de radios en frecuencia modulada. Sin mediar permisos estatales para emitir, en el centro-sudeste bonaerense se encendían los transmisores de las FM. Cuando el mandato de Alfonsín estaba finalizando, un decreto autorizó a Universidades Nacionales a instalar y operar servicios de radiodifusión sonora con modulación de frecuencia. El artículo 15 establece que la UNICEN tiene permiso legal para instalar y operar 3 servicios de radiodifusión, en Azul, Olavarría y Tandil. Paradójicamente, mientras titulares sin habilitación emitían, la casa de altos estudios que contaba con la autorización, lanzó su emisora 20 años después.

En julio de 1989 asume su primera presidencia Carlos Menem y en pocos meses el gobierno demuestra un claro perfil neoliberal. Las medidas restrictivas para otorgar licencias, impuestas por el último gobierno de facto, quedaron sin vigencia. La radiodifusión se abría más al mercado, excluyendo a capitales extranjeros.

"'Desregulación, privatización, desmonopolización' fueron los principios consagrados por ley para todas las políticas públicas, y por ello las industrias culturales y las telecomunicaciones no fueron consideradas como excepción." (Rossi, 2006: 236).

12 Integrada por Julio Baqueriza, Raúl Arana, Edgardo Carra, Alberto Iribarne, Julio Ochandorena, Luis Magnasco, Jesús Rocha, Alberto Barreira, Juan Carlos Pugliese (h), Juan Manuel Schang, Roberto Cardinale y otros.
13 Fecha extraída de la planilla (Anexo I) de la carpeta de acceso público de la operadora de cable de Tandil, Cablevisión S.A, publicada en https://www.cablevisionfibertel.com.ar, consultada en 2015.
14 La renovación de la licencia se produjo con la siguiente composición de la sociedad: Juan Vicente Martínez Belza, José Julio Nachinowichz, Miguel Ángel Martínez, Alberto Ramón Martínez, Graciela Beatriz Grasso de Meli, Carlos Enrique Bader, José Manue Peña, Marcelo Daniel Carrillo, Enrique Eduardo Aracil, Jorge Víctor Pellitero, Héctor Antonio Concetti, Obdulio Pablo Lora, Alejandro Homero Fortunato y Alcides Carlos Fortunato.

El texto original del decreto-ley N° 22.285 no daba lugar a la participación de la Iglesia Católica Argentina en la radiodifusión, pero en 1990 el COMFER la autorizó; a diferencia de los medios sin fines de lucro que continuaron sin poder operar legalmente servicios de radiodifusión. Durante el segundo gobierno de Menem la Iglesia Católica, como persona jurídica de carácter público, se constituyó en el principal grupo de medios de comunicación por la cantidad de emisoras bajo su órbita en la totalidad del territorio nacional (Albornoz y Hernández, 2006). En 1993 se autorizó al Obispado de Azul a instalar y operar un servicio de radiodifusión sonoro en la frecuencia 99.5 de Tandil, y por iniciativa del párroco Raúl Troncoso salió al aire FM Radio de la Sierra.

"En términos generales la mayoría de los decretos y resoluciones que se implementaron en relación a la política de medios después de 1984 beneficiaron la concentración, el negociado y la manipulación de los medios masivos de comunicación en favor de empresas privadas, en detrimento de lo que pudo haber sido una comunicación con sentido comunitario." (Com, 2006: 207).

La concentración es un proceso por el cual un número cada vez menor de capitalistas controla un mayor volumen de medios de producción y fuerza de trabajo, generando aumento en el tamaño de sus empresas, más producción de mercancías y crecimiento de las tasas de rentabilidad. Esto implica que pocas manos controlan los medios de producción con los que cuenta una sociedad, posicionándose de manera ventajosa porque, además, imponen barreras para el ingreso de nuevos competidores al mercado (Loreti y Lozano, 2014). Un ejemplo claro de concentración en medios de comunicación es la conformación de multimedios a inicios de la década de 1990, generalmente constituidos por una empresa propietaria de un medio gráfico, que accedió a la explotación de una radio AM con su FM complementaria, un circuito cerrado de televisión por cable o codificado, que eventualmente, sumaba la participación en agencias de noticias o proveedoras de papel (Loreti, 1995).

En Olavarría se observan procesos que afirman lo que señala Loreti. Por un lado, después de la eliminación del inciso e del artículo 45 se explicitó el vínculo entre El Popular S.A. y Teledifusora Olavarría S.A (Warman, 2014); por otro, en 1993 Amalia Lacroze de Fortabat (accionista de LU 32 y su FM) adquiere el 51 % de las acciones del diario *La Prensa*, Radio el Mundo y FM Horizonte.

Otra medida favorable para los multimedios fue la flexibilización de la prohibición para constituir redes de transmisión permanentes, porque aprobó la integración de licenciatarios a una red de

programación. En 1993, la FM de Radio Olavarría comenzó a transmitir la programación de FM Horizonte en red.

Las emisoras radiales en frecuencia modulada no dejaron de multiplicarse en la década de 1990. A inicios del decenio se entregaron Permisos Precarios Provisorios (PPP), y en los años posteriores de dictaron decretos del PEN, y Resoluciones del COMFER y la Secretaría de Comunicaciones, con el objetivo de normalizar el funcionamiento del espectro radioeléctrico (Albornoz y Hernández, 2006).

En las ciudades analizadas se entregaron PPP. En el caso de Olavarría en 1992, seis emisoras fueron intimadas por el COMFER. En 1993 se realizaron inspecciones a las emisoras y en abril de 1994 *El Popular* publicó una investigación especial en la que brindó detalles sobre la situación de las emisoras. El 12 de mayo de ese año, la Policía Federal -en presencia de una delegación de la Comisión Nacional de Telecomunicaciones- allanó varias radios, a las que también se le incautaron equipos.

La llegada de las FM incomodó a los históricos sectores vinculados a los medios locales. Años antes los medios operativos en la región instauraban redes colaborativas con corresponsalías. Al parecer, en Olavarría la irrupción de nuevos actores sin vinculación al apellido Fortabat o a los accionistas de *El Popular*, desató una feroz competencia con denuncias por ilegalidad ante los organismos públicos.

Promediando la década de 1990, a la concentración de la propiedad se le sumó otro fenómeno, una importante cantidad de infraestructura, medios, productos y mensajes empezaron a ser propiedad o estar bajo control de agentes transnacionales. Durante la segunda presidencia de Carlos Menem (1995-1999) aumentó la presencia de capitales extranjeros que adquirieron las principales empresas de radiodifusión del país (Albornoz y Hernández, 2006).

A principios de la década de 1990 existían en Argentina 1.100 operadores de cable. El Estado no estableció zonas de exclusividad para las distribuidoras, por ese motivo la competencia y las ofertas se multiplicaron. Pero al finalizar el siglo disminuyó muchísimo el número, grandes operadoras las absorbieron frente a la expectativa que generaba la convergencia de las redes de televisión con futuros servicios de telecomunicación.

Para el año 1990 estaban en actividad, en las ciudades analizadas, Azul TV Canal 2 S.A., Teledifusora Olavarría S.A., Cerrovisión S.A., y Video Cable Chillar[15]. El 28 de febrero de 1991 inició sus actividades en Sierras Bayas un sistema codificado de televisión denominado SIBATECO S.A. En febrero de 1993 el Consejo Deliberante de Olavarría aprobó la solicitud, efectuada por Daniel Foti, para usar el espacio aéreo con el objetivo de operar un servicio de televisión por cable. La iniciativa no prosperó, Foti no hizo las presentaciones correspondientes en el COMFER porque fue acusado y detenido por efectuar actividades comerciales ilegales. Tandil sí logró ampliar la oferta de cable, en octubre comenzó a operar Megadifusora Tandil S.R.L. En 1994 se entregaron permisos a Telesierra S.R.L (para operar en María Ignacia Vela), Video Cable Tandil S.A y TV Tandil S.A.

En 1994 se registran actividades que contaron con la participación de los titulares de cables -algunas impulsadas por la Asociación Bonaerense de Televisión por Cable (ABT)-, con el objetivo de desarrollar estrategias de unidad para optimizar las ganancias de las operadoras. Los intentos para que las firmas adoptaran medidas conjuntas, no prosperaron. Era difícil dejar a un lado la dinámica individual para inscribirse en acciones compartidas, esto sumado a, un marco jurídico beneficioso para los actores internacionales, y las permanentes demandas tecnológicas que requerían una gran inversión monetaria (Marino, 2017b).

Frente a esta situación, la venta de las cableoperadoras locales se presentó como una opción. Julio Baqueriza -accionista del cable de Tandil, Cerrovisión S.A- y Julio Gutiérrez -accionista de una empresa de cable de Necochea-, no fueron seducidos por las ofertas de las cableoperadoras VCC y Cablevisión, entonces evaluaron otras alternativas. Buscando inversiones en Estados Unidos, conocieron al abogado estadounidense Paul Salvodelli –vinculado a Hicks, Muse, Tate &Furst[16] (HMT&F)- y formaron BGS Group. En noviembre de 1996, bajo la firma Mandeville Cable PartnersArgentina, fusionaron 67 compañías de cable –entre las que se encontraban Teledifusora Olavarría, SIBATECO, Cerrovisión y Azul TV Canal 2. Meses después Mandeville fue adquirida por Cablevisión S.A (*La Nación*, 28 de mayo de1998).

La frecuencia modulada no paraba de poblarse, para el año 2000 existían 679 emisoras en FM legales, 195 bajo la administración del Estado en diversos niveles y el resto en manos de operadores

15 Obtuvo el permiso para transmitir mediante la Resolución del COMFER N° 795 del año 1986.
16Firma de capital privado registrada en Estados Unidos.

privados. Durante las dos presidencias de Carlos Menem se autorizó a diversos agentes a prestar servicios radiofónicos: Ejército, Instituto Superior del Ejército, escuelas Rurales de Frontera, Policía Federal, Policía de provincias y Gendarmería Nacional. Entre octubre y diciembre de 1999 el COMFER, luego de efectuar planes técnicos, entregó 439 licencias de FM. Entre los adjudicatarios figuran conglomerados como el Grupo Clarín y el Grupo UNO (Albornoz y Hernández, 2006). De acuerdo al procedimiento administrativo iniciado por el organismo en 1999, en los años siguientes se entregaron licencias en el centro–sudeste bonaerense, tres en Azul, una en Chillar (Partido de Azul), en Olavarría fueron cinco y en Tandil nueve, para instalar, operar, y explotar emisoras FM. En Tandil también se otorgó permiso a Editorial La Capital S.A. para emplazar una emisora AM. Mediante un expediente iniciado ese año, en 2005 Radiodifusora Tandil S.R.L accedió a la licencia para operar FM Galáctica –operativa desde 1979.

Antes de finalizar su segundo mandato presidencial -en 1999- Carlos Menem firmó un decreto que adecuó el plexo normativo de la radiodifusión a los intereses de los grandes grupos económicos, formalizando la situación de concentración y extranjerización que el mercado impuso durante los 10 años anteriores.

3.4. Nuevos actores para un nuevo siglo

Al asumir la Presidencia Fernando De la Rúa, la Secretaría de Cultura y Comunicación suspendió todas las resoluciones por las cuales se adjudicaron licencias para la instalación, funcionamiento y explotación de radios en 1999. El COMFER efectuó un proceso de revisión de las adjudicaciones que terminó en septiembre de 2000, y del que resultaron confirmadas 157 licencias. La suspensión al permiso otorgado a Editorial Capital para operar una AM en Tandil, no fue levantada.

Las políticas de comunicación durante la presidencia de Fernando De la Rúa oscilaron entre las propuestas emanadas del COMFER que intentaban establecer avances en materia de radiodifusión y las presiones desde otros estamentos de poder para mantener el statu quo (García Leiva, 2006). El COMFER desarrolló acciones tendientes a ordenar el espectro y la fiscalización de contenidos, en Tandil adjudicó una autorización a la Iglesia Católica para operar una AM.

En 2001 se tomaron medidas con la finalidad de facilitar la normalización del espectro radioeléctrico para el funcionamiento de emisoras de frecuencia modulada, por medio de mecanismos de concurso público y adjudicación directa en un contexto de transparencia. En ese sentido, el COMFER autorizó el llamado a concurso público para la adjudicación de licencias para la instalación, funcionamiento y explotación de 100 estaciones de radiodifusión sonora por modulación de frecuencia, entre las que se encontraron la 94.1 de Azul, la 98.9 de Olavarría y la 100.1 de Tandil. Esos permisos no fueron entregados, en diciembre De la Rúa terminó abruptamente su mandato.

Durante la presidencia de Néstor Kirchner -en 2003- el COMFER convocó a un Censo Único de Organizaciones Colectivas Privadas que no fueran sociedades comerciales, para que se inscribieran las personas jurídicas con intención de prestar servicios de radiodifusión. Ese año el organismo también llamó a concurso público para adjudicar licencias de FM. Este procedimiento llevó a la adjudicación de permisos en las ciudades analizadas, una en Sierras Bayas (Partido de Olavarría), y dos en Tandil.

La sanción de la Ley N° 26.053 de 2005, dio lugar a la apertura de un nuevo censo, en este caso para Emisoras Operativas Bajo Titularidad de Personas Jurídicas no Comerciales, en el que se inscribieron las que se encontraran operando servicios de radiodifusión sonora por modulación de amplitud y de frecuencia. Finalmente, en mayo de 2006 el COMFER reconoció la titularidad de licencias a 126 emisoras diferentes a las sociedades comerciales. De esas radios, diecinueve se localizan en la provincia de Buenos Aires y una en Olavarría, es FM 103.5 “Radio Visión” bajo la titularidad de la iglesia Cosecha Mundial.

La nueva situación legal de las emisoras sin fines de lucro llevó a los prestadores de 11 emisoras de Tandil a reunirse -convocados por un Concejal- para tramitar las licencias. Este proceso no logró sostener acciones conjuntas, pero FM Mágica 90.3 -constituida como asociación civil- obtuvo la licencia con un trámite iniciado en 2006.

En el primer decenio del siglo XXI se registran novedades en la amplitud modulada. El 3 de enero de 2005 LU 10 dejó de salir al aire, en ese momento se inició un acampe en la puerta de la radio, que culminó cuatro meses después con la reapertura de la emisora. Radio Azul quedó bajo la gestión de sus trabajadores, que conformaron la sociedad anónima Azul Gestión de Medios al verse

imposibilitados legalmente para conformar una cooperativa. El 25 de mayo de 2006 salió al aire en Tandil AM Radio de la Sierra, en uso de la autorización que le otorgaron al Obispado de Azul en el año 2001. De ese modo se despejó la frecuencia que usaba en FM, y en su lugar re transmiten la señal de Radio María, emisora cordobesa. En 2006 se transfirieron todas las acciones de Radio Olavarría a Amalia Lacroze de Fortabat, y un año después la firma Albaram S.A. pasa a manos de Daniel Panarace -gerente general de la emisora desde junio de 1993- y de Mabel Martínez de Panarace; la operación se efectivizó en 2011. El 11 de febrero de 2008 comenzó a emitir AM La Voz de Tandil, bajo la administración de Editorial La Capital S.A, en uso de la licencia que obtuvieron en 1999 y que el gobierno de De la Rúa suspendió al iniciar la gestión.

En el año 2006 se estableció un nuevo llamado a concurso. En los años siguientes se adjudicaron cuatro licencias en Olavarría, tres en Azul, una en Cacharí (partido de Azul) y ocho en Tandil, para operar servicios en frecuencia modulada.

El Estado argentino, durante el gobierno de Kirchner, amplió y mejoró la oferta de medios audiovisuales públicos. Al inicio del mandato presidencial, Canal 7 cubría el 35% del territorio nacional y llegaba al 50% de la población, cuando el acceso tenía que ser pleno (Mastrini y Marino, 2008). En este período se lanzó la televisora multiestatal sudamericana Telesur y se creó el canal Encuentro.

En 2007 asumió Cristina Fernández, que gobernó durante dos mandatos. En 2008 se desató un enfrentamiento entre el oficialismo y el Grupo Clarín que se sostuvo hasta el final de la presidencia de Fernández. En 2009 se sancionó la Ley N° 26.522, que estableció la reserva del espectro radioeléctrico dividido en partes iguales para los prestadores de gestión estatal, los privados con fines de lucro y los privados sin fines de lucro. La normativa también reconoce a las cooperativas como personas jurídicas que pueden operar servicios audiovisuales.

El servicio de televisión muestra la existencia de nuevos actores. Dentro de las señales de pago siguieron vigentes las de Cablevisión y en 2008 empezó a funcionar TV Tandil S.A. Por otro lado, dos cooperativas comenzaron a operar servicios de cable y una obtuvo una licencia. En 2007, Telesierra S.A. transfirió el sistema de cable que operaba a la Cooperativa de Provisión de Agua Potable y otros Servicios de María Ignacia Vela (Partido de Tandil), la transacción se oficializó en el

año 2012[17]. En noviembre de 2013, la firma Video Cable Chillar pasó a manos de la Cooperativa Limitada de Agua Potable y otros Servicios Públicos de Chillar -el trámite fue efectivo en 2015. En 2014 se otorgó una licencia a la Cooperativa Eléctrica de Azul, que no se encuentra operativa. La oferta de televisión gratuita por aire se amplió, además de la Televisión Pública (Canal 7 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y los canales marplatenses, en Olavarría se pudo sintonizar -durante algún tiempo- Canal 10, y en Azul, desde 2014, está al aire Canal 5 que posee una autorización precaria. Una opción sin costo impulsada por el PEN es la Televisión Digital Abierta, instalada desde 2012 en Azul y Olavarría, y en Tandil a partir de 2015. En Tandil, en 2015, se entregaron autorizaciones para señales de televisión digital a la Universidad Nacional del Centro (UNICEN), el gobierno provincial de Buenos Aires y la Iglesia Católica.

Respecto a las emisoras radiales también se registraron novedades. En 2011 se entregaron autorizaciones a los municipios de las ciudades analizadas, si bien las emisoras FM no se encuentran al aire los gobiernos locales tienen su espacio reservado en el espectro. En 2013 dos emisoras en frecuencia modulada con fines de lucro de Tandil obtuvieron licencias: 98.1 y 101.7. En 2014 se otorgó una autorización al Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 2 de Azul. En 2015 LU 22 Radio Tandil cambió de dueños, después de la muerte de su director -Juan Vicente Martínez Belza- los trabajadores vivieron tiempos de incertidumbre frente al traspaso de la emisora a la firma StadiumEnterprises S.A.

4. Conclusiones

En este trabajo nos propusimos analizar las políticas de comunicación, observando los planos de interacción de los actores sociales intervinientes en el desarrollo de los servicios audiovisuales en ciudades del centro-sudeste bonaerense, desde la década de 1920 hasta el año 2015. De acuerdo a los fines de la ponencia, dividimos el período de análisis en tres etapas: la primera inicia con la instalación de las primeras emisoras radiales y finaliza con la sanción de la Ley N° 22.285, la segunda va de 1980 al 1999, y la última toma los primeros 15 años del siglo XXI.

Al indagar en la etapa inicial observamos que las primeras emisoras de radio del centro-sudeste bonaerense, presentaron dificultades para consolidarse. La primera sufrió la censura producto de los

17 Resolución N° 141 de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA).

golpes militares, y la segunda no logró los objetivos de rentabilidad esperados por sus impulsores. La Broadcasting Escolar, iniciativa local de una institución estatal, tuvo una existencia fugaz. En Azul y Olavarría la instalación de filiales de radios estatales capitalinas, Belgrano y Splendid, consolidó los proyectos radiofónicos, para que tiempo después las emisoras se privatizaran. AM Radio Tandil siempre operó bajo titularidad privada.

La recepción de la televisión por aire -si bien fue temprana- no fue buena. En la década de 1980, el cable trajo calidad de imagen y sonido, y variedad de propuestas. Años antes existieron proyectos para instalar señales de televisión en el centro-sudeste, pero no avanzaron por limitantes estatales -nacionales y municipales. En Azul, la primera operadora –surgida de la iniciativa privada- funcionó algunos años en la década de 1960 y cerró.

Las primeras experiencias de medios de comunicación en las ciudades intermedias muestran gran inestabilidad. Por un lado, tenemos un contexto político nacional marcado por una sucesión de golpes militares que hicieron muy difícil –entre otras cosas- consolidar el desarrollo de los medios y por otro, una rentabilidad que no lograba satisfacer al sector privado.

Hasta la década de 1980 las iniciativas audiovisuales se apegaron a las normas, algunas experiencias se pusieron en marcha, pero se apagaron cuando el Estado les negó los permisos, o esperaron rigurosamente la obtención de licencias para salir al aire. Pero esa normatividad está marcada por las tramas del poder (Silva y Gravano, 2017), principalmente ancladas en instituciones y actores locales, que muestran una "legalidad" determinada por la informalidad: permisos que se extinguen por decisión del comisionado municipal, licencias adjudicadas a personas jurídicas integradas por nombres vinculados a las fuerzas armadas, antenas que se colocaron o se reorientaron, y concursos que se abrieron mediante pedidos efectuados a personas cercanas a los centros de toma de decisiones. El control de la intervención en el espacio público mediático, se ejercía desde la gestación misma de los proyectos.

Durante la segunda etapa se autorizó el inicio de actividades a empresas de televisión por cable en Azul y Olavarría -integradas por inversores locales. En el caso de El Popular S.A. operó Teledifusora Olavarría de manera encubierta e ilegal. Diario *El Popular*, que incumplió el decreto-ley de radiodifusión por casi una década, años después -entre 1992 y 1994- detallaba desde sus páginas en qué situación de adecuación normativa emitían las radios FM.

Luego de la restitución democrática de 1983, el dial se pobló de emisoras en frecuencia modulada. Para ese momento las únicas autorizadas para salir en FM eran las complementarias de las AM. En 1989 se abrió un registro para conocer el número de emisoras que se encontraban al aire. Quienes se inscribieron accedieron a un permiso precario y provisional.

En Olavarría en el año 1994 se decomisaron equipos de cuatro emisoras. En las ciudades analizadas, las FM que poseían licencias y reconocimientos regularizaron su situación mediante las convocatorias abiertas en 1999, 2003 y 2006. De estos datos se desprende que, durante diez años no existieron posibilidades de operar radios FM de manera legal en las ciudades intermedias.

Los aportes tomados de la Ciencia Política señalan que la agenda social es atendida por tres tipos de actores: las instituciones estatales, los proveedores del mercado y las organizaciones de la sociedad civil. Hasta el año 2004, observamos una gran presencia del sector privado en relación a los medios audiovisuales de Azul, Olavarría y Tandil, y la existencia de medios públicos administrados por la Iglesia Católica.

Hasta el año 2005 el Estado no reconoció a los prestadores sin fines de lucro como titulares de licencias. En 2006 se iniciaron trámites que tiempo después legitimaron en Olavarría a la iglesia Cosecha Mundial y en Tandil a la Asociación Civil Mágica Norte, como prestadores sin fines de lucro. La sanción de la Ley N° 26.053 legitimó la existencia de medios de comunicación sin perfil comercial, sin embargo, las cooperativas recién pudieron acceder a licencias con la sanción de la LSCA. En María Ignacia Vela y en Chillar, dos personas jurídicas bajo esa constitución prestan servicios de televisión por suscripción, y una en Azul accedió a una licencia.

Del 2000 en adelante surgieron diferentes medios audiovisuales de gestión estatal. Primeramente, dentro de la órbita de la Iglesia Católica y después desde diversas instituciones. En el período que va del año 2009 al 2015, la UNICEN constituyó y fortaleció su Área de Medios. En Tandil cuenta con una productora audiovisual y una licencia para par operar una señal de televisión digital, y en Olavarría con una emisora FM. En Azul un instituto superior puso al aire una radio.

El análisis de las políticas de comunicación en ciudades intermedias nos lleva a afirmar que históricamente se benefició al sector privado, que el Estado mostró más acción que omisión, y que gran parte de sus acciones estuvieron sostenidas desde la informalidad, desde los vínculos que se

tejen en las tramas del poder local. Cuando decimos que el Estado intervino, es necesario señalar que lo hizo desde el control, no como prestador de servicio. Durante el año 2008 se presentan una serie de disrupciones. El gobierno nacional introduce en la agenda gubernamental la discusión sobre la regulación de los medios audiovisuales, retomando procesos participativos impulsados años antes desde la sociedad civil. La comunicación fue problematizada y posicionada como cuestión social, y su resolución llevó a la sanción de la LSCA y a la aplicación de políticas públicas para el sector que facilitaron la irrupción de cooperativas, instituciones educativas públicas y medios sin fines de lucro en el espacio público mediatizado.

5. *Referencias*

Agusti, M. S. y Mastrni, G. (2006). Radio, economía y política entre 1920 y 1945: de los pioneros a las cadena. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 29-51. Buenos Aires: La Crujía.

Albornoz, L., y Hernández, P. (2006). La radiodifusión en Argentina entre 1995 y 1999: concentración, desnacionalización y ausencia de control público. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de la comunicación (1920-2004)*, 257-286. Buenos Aires: La Crujía.

Arabito, J. (1994) Un horizonte de antenas. El caso de la televisión en Olavarría. Tesis de Grado. Olavarría: Facultad de Ciencias Sociales – UNICEN.

Arribá, S. (2006). El Peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955). En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 71-100. Buenos Aires: La Crujía.

Bizberge, A. (2015). La regulación sobre medios audiovisuales en el siglo XXI en Argentina y Brasil. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 13-38. Recuperado de https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1870730015000022, última consulta: 28/02/2019.

Brenca, R. M. y Lacroix, M. L. (1985). Radio y poder en la Argentina 1920-1953. Notas para la historia de la radio en la Argentina. *Cuadernos de Periodismo N° 1*. Lomas de Zamora: UNLZ.

Bulla, G (2006). Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 113-134. Buenos Aires: La Crujía.

Califano, B. (2015). Perspectivas conceptuales para el análisis del Estado y las políticas de comunicación. *Austral Comunicación, 4* (2), 251-286. Recuperado de http://www.austral.edu.ar/ojs/index.php/australcomunicacion/article/view/135, última consulta: 28/02/2019.

Com, S. (2006). Alfonsinismo, contexto sociopolítico y medios de comunicación . En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 185-210. Buenos Aires: La Crujía.

Elíades, A. (2003). Historia legal de la radio y la televisión en la Argentina. *Oficios Terrestres*, *13*, 32-56. La Plata: FPyCS - UNLP.

Exeni, J. (2010). *Mediocracia de alta intensidad. Bolivia: Medios de comunicación y democracia en contextos de cambio.* La Paz, Bolivia: IDEA Internacional.

Ford, Aníbal (1987). Aproximaciones al tema de federalismo y comunicación. En Landi, O. (Ed.), *Medios transformación cultural y política*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.

García Leiva, M. (2006). Fin de milenio: concentración, continuidad y control. Una mirada sobre las políticas de radiodifusión del gobierno de fernando De la Rúa. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 155-184. Buenos Aires: La Crujía.

Hernández Prieto, M., y Pérez Alaejos, M. (2017). Análisis del proceso de elaboración, sanción e implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522. El desinfle de un ideal. *Communication&Society, 30* (2), 131-147. Recuperado de https://www.unav.es/fcom/communication-society/en/articulo.php?art_id=624, última consulta: 28/02/2019.

Ingaramo, M. A. (2013). Los desafíos de la perspectiva de género en la definición de la agenda gubernamental. *Cátedra Paralela*, 105 - 120. Recuperado de http://www.catedraparalela.com.ar/images/rev_articulos/arti00136f001t1.pdf, última consulta: 28/02/2019.

Korth, A. (2006). Un diagnóstico de la radiodifusión en la década del 30: la comisión del 38. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 54-69. Buenos Aires: La Crujía.

Loreti, D. (1995). *El Derecho a la Información. Relación entre medios, público y periodistas.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

Loreti, D., y Lozano, L. (2014). *El derecho a comunicar. Los coflictos en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Marino, S. (2017a). Las políticas de cine en las industrias culturales argentinas. *Chasqui*, 357-374. Recuperado de https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2766/2994, última consulta: 28/02/2019.

Marino, S. (2017b) Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes. La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989 – 2007). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Mastrini, G. y Marino, S. (2008) Al final del período. Los límites del progresismo. Políticas de comunicación en Argentina durante el gobierno de Néstor Kirchner. *Oficios Terrestres, 21*, 180-192. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45628, última consulta: 21/02/2019.

Mastrini, G. (2006). El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 101-111. Buenos Aires: La Crujía.

Postolski, G., y Marino, S. (2006). Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 155-184. Buenos Aires: La Crujía.

Oszlak, O. (2003). El mito del estado mínimo: una década de reforma estatal en Argentina. *Desarrollo Económico, 42* (168), 519-543.

Oszlak, O. (2007). Políticas públicas, democracia y participación ciudadana. *Voces del Sur* (4), 8 - 11.

Oszlak, O., y O'Donnell, G. (1995). Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación. *Redes, 2* (4), 99 - 128.

Postolski, G., y Marino, S. (2006). Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 155-184. Buenos Aires: La Crujía.

Rossi, D. (2006). La radiodifusión entre 1990-1995: exacerbación del modelo privado-comercial. En G. Mastrini, *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 155-184. Buenos Aires: La Crujía

Silva, A. y Gravano, A. (2017). Ciudades (medias) y comunicación: cruces, nudos y aperturas. *Inmediaciones de la Comunicación*. (12) 1, pp. 30-65. Escuela de Comunicación- Universidad ORT: Uruguay. Recuperado de https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/issue/view/235/showToc, última consulta: 28/02/2019.

Warman, R. (2014) *80 veces gracias. Creer. Crear. Crecer*. Olavarría: Impacto.

5.1. *Artículos periodísticos*

El Ciudadano (17 de noviembre de 1952). Llegó la televisión a nuestra ciudad, Azul.

El Popular (1999). 100 años junto a su ciudad. Olavarría.

El Tiempo (14 de agosto de 1981). Canal 2 de Azul: una nueva posibilidad para los televidentes, Azul.

La Nación (28 de mayo de 1998). El grupo Hicks quiere comprar en todo el país, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/98067-el-grupo-hicks-quiere-comprar-en-todo-el-pais, última consulta: 25/01/2019.

Nueva Era (1969). Bodas de Oro 1919-1969. Tandil.

Desplazamientos en la dinámica entre ficción y realidad: la problemática social de la identidad en Rapado de Rejtman (1992)

María Junowicz
UBA
mariajunowicz@gmail.com

En esta ponencia se propone el análisis del film*Rapado* de Martín Rejtman (1992) en tanto producción emblemática de los 90's y película pionera del Nuevo cine argentino, que propone una ruptura con las formas canonizadas de hacer cine en Argentina. Se tratará el diálogo que establece *Rapado*, a nivel temático pero fundamentalmente a nivel formal, con el avance mundial del neoliberalismo desde una perspectiva periférica y sus consecuencias en los procesos de formación identitaria en los inicios de la década menemista.

Se propone analizar los procedimientos formales y su articulación con el contexto a partir de diversos ejes: las operaciones de distanciamiento para confrontar al espectador con un mundo vivencial desdramatizado y habilitar la construcción de un sentido crítico; la constitución fragmentaria del film, articulada con la representación de la errancia como la (no)actividad fundamental como modo de tratar la crisis de las instituciones y del mundo laboral; la representación de la adolescencia como época de indefinición por excelencia articulada con el tratamiento de los procesos de des-subjetivación que se producen en el ámbito social; la construcción de la tipicidad en la representación de la familia para develar los funcionamientos de la clase media argentina.

La década menemista

Los años noventas se constituyen en Argentina como la década en la que se continúa y consolida en democracia la implementación de una política económica neoliberal, introducida en Argentina en primer término por la dictadura cívico-militar de 1976-83. Durante la década menemista y en el

marco global del capitalismo tardío y de la crisis de los Estados naciones, Argentina profundiza su periferización con la adopción de una serie de políticas económicas basadas en las *recomendaciones* formuladas por los organismos internacionales de crédito en el denominado "Consenso de Washington". De esta manera, la implementación del régimen neoliberal implicó (en los países periféricos) el desmantelamiento de la red de instituciones sociales y gubernamentales propias del Estado de bienestar y el desarrollo de profundas transformaciones estructurales iniciadas durante la dictadura.

Se modifica, por un lado, el funcionamiento de la economía, transicionando de un modelo centrado en la industrialización sustitutiva a un modelo de valorización financiera, que implicó una mayor apertura y desregulación de la economía y que, junto al Plan de Convertibilidad instaurado en 1991, desarticuló al mercado interno. A su vez, la ley de Reforma del Estado (23.696/89) habilitó una expandida política de privatizaciones que redefinieron la relación entre el Estado y el mercado, así como entre lo público y lo privado, imponiendo la lógica del mercado en ámbitos antes resguardados por el Estado como la educación y la salud.

Otra de las leyes centrales sancionadas durante el menemismo es la Ley Nacional del Empleo (24.013/91), que le otorgó un marco legal a la desprotección del trabajador y a las prácticas empresariales tendientes a la precarización de las relaciones laborales. En un contexto de desempleo y precariedad laboral estructurales, el trabajo pierde la capacidad otrora fundamental de operar como principio regulador de la vida social (Kessler, 2004). El colapso de los marcos laborales, en el contexto de una crisis más generalizada de las instituciones, trastoca radicalmente los funcionamientos sociales y la conformación de identidades, tanto colectivas como individuales. El nuevo panorama cercena la capacidad de generación de identidades colectivas; la fábrica pierde su lugar central en la conformación de identidades contrahegemónicas, y el avance de la lógica del mercado se vió aparejado con una intencionada desideologización de lo social y de lo político, apoyada en procesos de desciudadanización. A su vez, los medios de comunicación masivos se volvieron fundamentales para reproducir los valores del individualismo y el consumismo (en un contexto en el que, gracias a la ficción sostenida del "uno a uno", la clase media tuvo un mayor acceso al consumo).

De esta manera, si bien surgen en el campo popular "nuevos ejes articuladores (derechos humanos, lo cultural-comunicacional, lo territorial o lo barrial) y nuevos métodos para la lucha y la protesta

social (...) que resistieron a la despolitización" (Filadoro, Giuliani y Mazzeo, 2006), estas acciones de resistencia fueron caracterizadas por su discontinuidad y dificultad para manifestarse en el campo. Esto se debe fundamentalmente a la dificultad para aglutinar experiencias de clase (y la consecuente pérdida en la capacidad de lucha), en parte debido a la diversificación del espacio en el que se expresa el conflicto social (lo cual implica a su vez una disgregación del conflicto en una multiplicidad de antagonismos) y a la fragmentación de la clase obrera y la individualización del trabajo.

El avance del neoliberalismo en Argentina tuvo también un efecto corrosivo en los fundamentos sobre los que se sostenía el ámbito privado. La familia sufre profundas transformaciones con efectos desintegradores, y se desdibuja como espacio de identificación y definición de las personas. El individuo ve degrada su condición de sujeto y de ciudadano (rebajado ya sea a la categoría de consumidor, o marginalizado) y pierde su sistema de referencias en el marco de un proceso de desinstitucionalización que afecta a todos los niveles de su existencia.

Nuevo cine argentino

Durante el primer mandato de Menem (1989-95) se profundiza la crisis económica y financiera de la industria cinematográfica y se produce el arribo de empresas multinacionales como *Hoyts-General Cinema* y *Village*, que contribuye a la pauperización de los circuitos nacionales de exhibición.En este contexto disminuye la capacidad de los films argentinos para competir con los extranjeros y acceder al circuito comercial. El proceso de reactivación de la industria recibe un impulso fundamental con la sanción en 1994 de la ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, que multiplicó por cinco los recursos que el Estado le dedicaba a la producción cinematográfica, aumentando su capacidad para otorgar créditos y subsidios.

El Nuevo cine argentino comienza a gestarse a mediados de los noventas y se desarrolla a lo largo de una década. La producción de los films que luego serán considerados parte del Nuevo cine supone un cambio radical en la forma de producción, distribución y exhibición. Las primeras películas son producidas con un mínimo capital y luego se irán consolidando formas de

financiamiento no convencional. Esto se ve acompañado por la creación de circuitos de exhibición alternativos con respecto al circuito comercial, en los que se vuelven fundamentales espacios como el MALBA o la sala Leopoldo Lugones. El desarrollo del Nuevo cine será auxiliado también por el apoyo económico de fundaciones internacionales y por los créditos y subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales. Dos hitos fundamentales del inicio del movimiento son, por un lado, la creación del concurso de cortometrajes realizado por primera vez en 1994 por el INCAA, y el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1997.

Existe un debate respecto a si el Nuevo cine debe ser considerado un movimiento, en tanto esta noción implica un acuerdo entre sus miembros, y los protagonistas del Nuevo cine rechazaron reconocerse como tal. Sin embargo, siguiendo a Malena Verardi, se puede sostener que se puede hablar del Nuevo Cine argentino como un movimiento en tanto aparece una idea común de ruptura y la introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía nacional. A su vez, Aguilar (2006) sostiene que si bien los realizadores del Nuevo cine (considerando a Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman y Adrián Caetano como los cuatro exponentes fundamentales) presentan poéticas dispares, que no pueden ser homologadas, sí puede definirse la aparición de un nuevo régimen creativo compartido por estos realizadores, signado por similitudes en los ámbitos de la producción, la producción artística y la propuesta estética.

De este modo, se puede trazar en los films del Nuevo cine una voluntad común de rechazo hacia las formas canonizadas de hacer cine en las películas inmediatamente anteriores de la década de los ochenta y principios de los noventa. La nueva generación de realizadores -acompañados por una renovación más profunda que se extendió a los ámbitos de la actuación, de la producción ejecutiva, de la crítica especializada y del rol cumplido por las instituciones educativas vinculadas con el cine- buscó alejarse del costumbrismo de la puesta en escena de las películas argentinas de los ochenta. Así, buscó erradicar los vicios de un cine grandilocuente, y se erigió en torno a dos rechazos que implicaron un quiebre fundamental: el rechazo a construir, paralelo a la narración, un argumento vinculado con lo político, por un lado (que en las películas anteriores se conformaba en torno a una voluntad pedagógica y a la moral) y, por el otro, rechazaron la elaboración de un argumento que tematice explícitamente la cuestión identitaria (vinculada, primordialmente, a la construcción en torno a la identidad nacional).

En esta línea es que Campero (2008) afirma que las películas del Nuevo cine parecen ser realizadas bajo la máxima godardiana de "no hacer cine político sino hacer películas políticamente". Los nuevos realizadores nos presentan historias mínimas, en las que se le niega al espectador una lectura lineal vinculada con la moral o una postura política o ideológica. Se rehúsan a construir un mundo ético, y por esto las nuevas historias se inscriben en el campo de la indeterminación abriendo el juego de la interpretación, y legando así la responsabilidad interpretativa al espectador.

Rapado

Rapado es el primer largometraje de Martín Rejtman, transposición fílmica de su libro homónimo de cuentos, y es considerado uno de los films pioneros del Nuevo Cine de los noventa en Argentina. La película obtiene financiamiento por parte de la Fundación HubersBals del Festival de Rotterdam, y no recibe apoyo estatal al ser calificada por el INCAA como "sin interés" por presentar una juventud "sin horizontes, sin ideales" (Suárez, 2002). La producción de *Rapado* finaliza en 1992 y se estrena en el Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza) ese mismo año, y no es hasta 1996 que es exhibida en Argentina, en la sala Lugones del Teatro San Martín.

En *Rapado*, y luego se harán eco de esto toda una línea de películas dentro del Nuevo cine, se problematiza y se propone una ruptura del tratamiento de la realidad contemporánea que desborda o se descompagina respecto a las formas canonizadas del cine nacional argentino en ese momento. Se propone un nuevo tratamiento de la realidad extrafílmica, desde las estructuras temáticas, en la elección de que sus protagonistas sean jóvenes y en la representación del mundo urbano y de la ciudad de Buenos Aires. Pero fundamentalmente, se da un cambio en la dinámica que se pone en juego entre ficción y realidad por los desplazamientos en la forma de representar. Siguiendo nuevamente a Verardi (2005), el núcleo de la cuestión no sería la alusión directa al referente, sino que la dinámica entre ficción y realidad se ve problematizada por la organización formal del film.

Esto se vuelve particularmente relevante para *Rapado*, en tanto a nivel temático hay un construcción vinculada con la tipicidad y lo cotidiano, lo cual podría sugerir un alto nivel de identificación; pero esta tipicidad se pone en juego en clave paródica, a partir de procedimientos de distanciamiento que atentan contra una representación de la realidad que se presenta a sí misma

como transparente o ya resuelta, un distanciamiento que permite una construcción de sentido crítico y paródico. Es, entonces, principalmente mediante sus estructuras formales, que la película problematiza la realidad social en la que se inscribe, incorporando a su propia constitución una mirada crítica de su contemporaneidad.

Uno de los procedimientos centrales de *Rapado* es el uso de la elipsis. Los acontecimientos se nos aparecen en una serie sin transiciones, con nexos narrativos laxos o inexistentes y evitando la representación de la duración. La ausencia o el relajamiento de los nexos narrativos construye una falta de jerarquización de los sucesos, así como una falta de arcos narrativos en los personajes (alejados de todo psicologismo); se desliga a la progresión del tiempo fílmico de una noción evolutiva. La película es fragmentaria, organizada por eventos seriados del derrotero de Lucio (Ezequiel Cavia) y de Damián (Damián Dreyzik), que por momentos convergen y se mantienen siempre espejados, y que terminarán la película en el mismo lugar en el que la empezaron.

Este aspecto formal dialoga, dentro del film y a nivel temático, con la representación de la errancia como la no-actividad fundamental. Los personajes exclusivamente deambulan, acompañados por el acto de fumar, de inhalar y exhalar humo como el estado más básico del estar. Frente a la ausencia de una jornada laboral que organice los ritmos de la cotidianeidad de los personajes, el día y la noche se suceden en la película de manera imperceptible. El tiempo dentro del capitalismo se vincula esencialmente con tiempo del trabajo, y es experimentado como un tiempo vacío (Gadamer, 1990) que debe ser rellenado. Al desarticular esta lógica a partir de la ausencia del trabajo, los personajes no experimentan un tiempo pautado ni comercializado, y la distinción entre día y noche se vuelve irrelevante.

Con la misma lógica de un devenir sin quiebres con la que se suceden las horas, los personajes devendrán víctima y victimario en su búsqueda de posesión de una motocicleta. El transcurso de la trama es un juego cíclico entre sacar ventaja y ser aventajado. Al principio de la película vemos a Lucio en la moto con su asaltante y hacia el final lo volvemos a ver encima de otra moto, esta vez siendo él quien ha robado y maneja una motocicleta ajena, y la música extradiegética se repite como un leitmotiv: dos viajes en moto, siendo víctima y victimario, un binomio con el que juega la película para trascenderlo. La disolución de esta oposición se debe, por un lado, a que Rejtman rehúye a la inclusión de una moraleja, o de personajes denunciales o que encarnen el punto de vista con el que debería identificarse el espectador: no se emite un juicio moral acerca de lo que se narra,

característica que luego compartirán las otras películas del Nuevo cine argentino. A su vez, no hay una valorización moral respecto al delito porque se representa una sociedad en donde se ha perdido la eficacia simbólica de la ley; el sujeto se ve expulsado de todo marco de protección simbólico y material y por lo tanto, los campos de la legalidad e ilegalidad se desdibujan.

Lucio prueba la moto robada en su cuarto

Según Miriam Goldstein (2005), en una sociedad, una vez que son desechadas las posibilidades de ascenso social, lo único que queda es el merodeo. De este modo, inscripta en un contexto de desinstitucionalización que no sólo coarta la movilidad social sino que también torna opaca la noción misma de "ascenso", la película nos presenta personajes que se limitan al traslado, al igual que el film mismo, en tanto desarma la idea de un clímax hacia el cual se dirige la narración. Debido a esto, el deseo de los personajes (o su aspiración, dado que no se nos aparece el deseo como fuerza vital), se centra en torno a la motocicleta que permite extender ese merodeo. Aguilar sostiene, respecto al cine de Rejtman: "los personajes están moviéndose permanentemente: es más, sus obsesiones suelen tener que ver con hacer de sus cuerpos máquinas de recorrido más veloces, más mecánicas, más impasibles" (2006, p.61). La motocicleta entonces, no es únicamente un medio de transporte en el marco de personajes cuya única única forma de estar es la errancia, sino que se vuelve parte fundamental de la identidad debilitada de estos personajes, de una identidad mediada por un objeto.

A su vez, este objeto remite también a un imaginario de libertad, vinculada a un constructo de cierta masculinidad que opera en los personajes. En una época en la que se corroen las identidades de género, en gran parte a partir del colapso del mercado laboral, la moto representa una forma de

masculinidad constituída en torno a la ruta, a la aventura solitaria, al mundo por fuera del ámbito doméstico al que los hombres desocupados o precarizados fueron devueltos durante los noventas; a un imaginario de libertad individual en un contexto de avance sobre las libertades sociales. A pesar de que Lucio planea irse de su casa con la moto robada, en él no se realiza el imaginario norteamericano de hombres que salen a la ruta para encontrarse a sí mismos, y *Rapado* no entra tampoco dentro de las narraciones del viaje como autodescubrimiento porque en la película de Rejtman el viaje queda trunco, eco de la imposibilidad de Lucio (y de Damián) de efectuar su individualización.

La huída frustrada – Lucio abandona la moto en la ruta

De esta forma, la interacción de la elipsis y el tratamiento de los nexos en el plano de lo formal, y la representación de la errancia en lo temático, construye sentido en torno a la totalidad social. Durante la década menemista se profundizan los procesos de des-subjetivación, que se caracterizan, según la definición de Carlos Guzzeti retomada por Malena Verardi (2008), por la imposibilidad de construir la propia historia, de articular y representar el propio tiempo en una experiencia coherente. En el contexto post-hiperinflación y de crisis de las instituciones, se dificulta el proyectarse como sujeto, en tanto el accionar (individual y social) se ve fuertemente limitado por la realidad política y económica, y también debido a que aquellas metas o propósitos socialmente aceptados y legitimados dejan operar eficazmente en la generación jóven.

La cuestión identitaria se vuelve así central para la comprensión del escenario social de la década menemista y también aparece como un problema central en *Rapado*. En un cine que deja de proponer respuestas a la pregunta por la identidad nacional, los personajes se nos presentan con pocos rasgos constitutivos de carácter y distanciados de sus propias subjetividades. Son cosificados en tanto que intercambiables, aquél que roba es también robado, y la historia de Lucio en su búsqueda de una moto no se transforma en una épica personal sino que se nos muestra desdramatizada y es a la vez espejada y replicada por su amigo.

Se vuelve significativa, a partir de esta óptica, la decisión de narrar la adolescencia o la temprana adultez. Se potencia así la problemática social de los procesos de des-subjetivación con la problemática más general de la juventud, como la época de indeterminación por excelencia. Inscripto en un contexto de cambios tecnológicos que modifican las posibilidades y los alcances de los medios masivos de comunicación, permitiendo la amplificación de la dominación de las fuerzas productivas ideológico-simbólicas, vemos la decisión de Lucio de raparse, como gesto identitario débil, un intento de reafirmar su individualidad. La unicidad es constantemente negada a Lucio por la parodización de su persona llevada a cabo por Damián, que imita paso a paso el derrotero de Lucio, incluyendo en parte el gesto de raparse: Damián se mira en el espejo tirándose el pelo para atrás, para probar cómo se vería si se lo cortara. Antes que el rapado, se torna mucho más reveladora de la identidad vaciada de Lucio la circunstancia en la que se rapa el pelo: en su vagabundeo observa una peluquería y decide hacerlo sin premeditación previa, entregado al azar del devenir.

La problemática de la conformación de una subjetividad propia se articula a su vez con lo alejada que está la película de una lógica logocéntrica, el poco diálogo vinculado con la imposibilidad y con la ausencia de necesidad por parte de los personajes de generar un discurso. Quien más habla es Damián, pero en éste cumple el rol de charlatán: elabora un discurso que gira mayoritariamente en torno al engaño y casi todo lo que dice es en búsqueda de sacar algún tipo de provecho.

Pantalla del videojuego que juega Damián

Por otro lado, el espacio de los videojuegos aparece como un espacio fundamental para la película, en tanto habilita la recreación virtual de aquello que no puede efectuarse fuera de allí. Lucio y Damián, durante sus múltiples intentos de hacerse de una moto, van a los videojuegos a jugar uno en el que manejan una motocicleta. A su vez, el homoerotismo que atraviesa a la película encuentra en este espacio de los videojuegos como el lugar donde desarrollarse de manera más concreta, siendo la homosexualidad una forma de existencia que requiere de la constitución de una identidad, de una construcción de la subjetividad que se vuelve imposible en el afuera. Lucio se reencuentra con Gustavo (Gonzalo Cordoba) en el espacio de los videojuegos, con quién ya se había encontrado antes en una parada de colectivo pero apenas habían intercambiado unas palabras. En los videojuegos Lucio se aparta para observarlo, se vuelven a presentar y terminan durmiendo juntos en la casa de Gustavo. Si bien el supuesto acto sexual permanece en la esfera de lo no mostrado, y el encuentro nocturno entre Lucio y Gustavo es altamente elíptico, este es espejado por el encuentro de Damián con una chica[1] (Rosario Bléfari) que conoce en la calle y termina besando.

La lógica del sistema de fichas que rige el espacio de los videojuegos resalta la artificialidad de todo sistema monetario de intercambio, en una película un año posterior a la implementación de la ley de convertibilidad del Austral y estrenada el año en el que empieza a circular el peso argentino. A su vez, se hace eco de la farsa económica que se está poniendo en juego con la ilusión del uno-a-uno, al mostrar una economía monetaria trunca en el que el dinero es mayoritariamente inútil, mediante el problema omnipresente de los billetes de 100 falsos, el uso de las fichas incluso para comprar en el kiosco y el hecho de que la kiosquera les devuelva el vuelto en caramelos. Goldstein sostiene, respecto al cine de Rejtman, que en sus historias el realizador no obvia el tópico de la carencia

1 Personaje que,a la vez, se nos aparece simétrico al de Lucio: es introducida en la película del mismo modo que él, descalza y pidiéndole plata a Damián.

económica (dado a que representa mayormente a la clase media empobrecida), y de hecho en *Rapado* el dinero y su falta están presentes a lo largo de toda le película, pero sí elige descentrar este tema como motivo de queja para constituir un universo vivencial desdramatizado, distanciado y, en consecuencia, paródico.

La familia es considerada el ámbito privado por excelencia, y su representación juega un rol central tanto en las películas de la década de los ochenta, así como en las del Nuevo cine argentino. Si en las primeras se trata a la familia como base de una operación metonímica que la homologa con la Nación, en las segundas la mirada se posa sobre ellas frente a la ausencia o retirada de los grandes grupos populares como sujetos de la historia (Aguilar, 2006).

La familia patriarcal es una de las instituciones sociales que entra en crisis durante los noventas, sufriendo desarticulaciones de sus dinámicas fundamentales como producto del avance del neoliberalismo y la periferización y del colapso del mercado laboral, y los efectos corrosivos que esto tiene en la forma histórica hegemónica de las identidades de género, y en la articulación entre generaciones. A su vez, la dificultad para llevar a cabo la individualización se relaciona de manera profunda con el desdibujamiento de la familia como espacio de identificación y de definición.

En *Rapado* se representa y parodiza a la familia, trabajando con la construcción de la tipicidad, a partir de una familia de clase media aspiracional que vive en un departamento de Belgrano. La topología del departamento se vuelve reveladora del funcionamiento familiar; se muestra la casa representada a partir de los pasillos, los marcos de las puertas y habitaciones cerradas, mediante los límites. Los ámbitos comunales del hogar tienen poca relevancia y los personajes se nos presentan marcadamente aislados entre sí; en general utilizando artefactos ruidosos que los aislan. Los pocos momentos de reunión que vemos entre los tres miembros son marcados por las dificultades en la comunicación y los diálogos supérfluos. Aguilar advierte: "Es verdad que en *Rapado* aparecen familias que se sientan alrededor de la mesa para desayunar o para cenar, pero no es menos cierto que estas ceremonias son el testimonio de algo que se está acabando" (2006, p. 55). De esta forma, la presencia de la familia en la película se asemeja a la de restos arqueológicos, vestigios de una descomposición, dejando patente su incapacidad para erigirse como punto de referencia para Lucio.

Entre Lucio, su madre (Mirta Busnelli) y su padre (Horacio Peña), se instaura una red de fingimientos, en donde los padres no se sienten habilitados ni siquiera a comentar sobre la vida del

hijo, incluso frente a actitudes convencionalmente alarmantes. Esta dinámica es explicitada mediante el sospechoso objeto de la sierra, que la madre encuentra en reiteradas ocasiones en el cuarto de su hijo y se limita simplemente a volverla a poner en su lugar, del mismo modo que ignorará, posteriormente, la presencia de una moto ajena en el cuarto de su hijo. El cuarto de Lucio no es absolutamente infranqueable en tanto la madre accede a él para cumplir con su labor doméstica, pero sí lo es en el sentido de delimitar el mundo propio y restrictivo de Lucio, que queda por fuera del campo de acción de sus padres. Entre las dos generaciones de la familia se representa una distancia que nunca desaparece debido a que manejan lógicas distintas. Los padres no intervienen en la vida del hijo y el hijo no adopta a la vida de sus padres como modelo, puesto que todas las convenciones y ritos de la generación anterior han quedado desfasados y anacrónicos.

El retorno del exterior – choripán en la costanera

A su vez, la figura de la madre se vuelve central en la representación del carácter aspiracional de la clase media, aspiración atravesada por la tensión siempre presente entre el “acá” y el “afuera”. La mamá debe viajar a Canadá por la muerte de su propia madre, pero aún así retorna con aires de superioridad por haber estado en el exterior. En una escena altamente paródica, cuando ella regresa y los tres van a comer a un puesto de comida en la costanera, la vemos con un abrigo de piel y gafas extravagantes comiendo choripán mientras habla sola acerca de su viaje y los hombres apenas si la registran, representando la distancia insondable entre la clase media y aquello a lo que aspira ser, debido a su mirada construida en torno a un modelo de vida y de éxito exógeno.

Conclusiones

En Rapado se delinean diversos rasgos constitutivos que luego serán compartidos por otros films del Nuevo cine argentino, como la tendencia a historias mínimas que rechazan las narraciones alegóricas del cine de los ochenta, y que se alejan del imperativo de politización. En el film de Rejtman hay una renuncia a tratar el problema de las formas de identidad colectiva (entre ellas, la nacional), en tanto se inscribe en un panorama incapaz de formular respuestas o certezas al respecto, frente a un avance del capital sobre las formas colectivas. La identidad individual es puesta en juego en la narración como algo huidizo y difuminado, a partir de personajes que no son capaces de afirmar mucho respecto a quiénes son ni sobre el mundo en el que viven. A partir de personajes distanciados de sus propias subjetividades, se puede problematizar en la película las consecuencias para la constituciones de identidades (colectivas e individuales) del avance neoliberalista en un país que ha sido constituído como periferia y que adopta políticas que profundizan esa periferización.

Aguilar afirma sobre los films del Nuevo cine argentino: "antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo" (2006, p. 23). En *Rapado* hay una apertura a su contemporaneidad que permanece en el film como huella, apertura a una época atravesada por profundas transformaciones: por los cambios suscitados por el gobierno menemista y por las transformaciones globales que afectaron al mundo del trabajo, a la vida pública y a la esfera privada. Así, tanto la cotidianeidad de la vida como los fundamentos del orden social se vieron profundamente alterados. *Rapado* nos muestra personajes que conviven con las ruinas de un mundo viejo desintegrado, enfrentados a la conformación de un nuevo orden que no termina de constituirse y a la hostilidad de la pérdida de referencias.

Frente a esta pérdida de sentido normativo, tanto en las películas de los nuevos realizadores como en la sociedad argentina de los noventa, se construye el discurso fílmico fragmentado, basado en una serie de equivalencias, simetrías y acontecimientos seriados. Rejtman utiliza procedimientos de distanciamiento y de parodia, a través de la representación de lo típico en estado de decadencia y el develamiento de sus funcionamientos, para construir esos vestigios de los que los personajes sólo intentan escapar, sin direccionalidad predeterminada. La huída no se concreta y los personajes son obligados a permanecer en un espacio que les es ajeno, inscriptos en la cadena de sinsentidos que forma su realidad, relegados al traslado y entregados al caudal de los acontecimientos.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor

- Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento / Biblioteca nacional.

- Filadoro, Giuliani y Mazzeo. El retorno de la democracia. La herencia de la dictadura y las ilusiones frustradas (1983-1989). En S. De Luque (Comp.), *Historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektik, 2008.

- Gadamer, H. G. (1990). ¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter de pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad. En *La herencia de Europa*. Barcelona: Península.

- Goldstein, M. (2005). Mundo joven, mundo adulto. Algunas observaciones acerca de los vínculos familiares representados en el imaginario fílmico argentino de los últimos años. En J. Carman (Ed.), *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 1 Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

- Kessler, G. (2010). *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires: Editorial Paidos.

- Suárez, P. (2002). Martín Rejtman: la superficie de las cosas. En L. Bernades y Wolf (Eds.), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka

- Verardi, M. (2005). Representaciones y procedimientos espacio-temporales en el Nuevo Cine Argentino. En J. Carman (Ed.), *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

- Verardi, M. (2011). *Nuevo Cine Argentino: Formas de una época* (tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Filmografía

Rapado (1992). Dir: Martín Rejtman.

Wolfe/Iribarren: en torno de una tradición propia

Verónica Leuci

Celehis, UNMDP-CONICET

Sectas./Tribus./Clubes./Clanes./Sociedades./Hermandades./Una vuelta/ al atavismo más oscuro/y primitivo/ante la supuesta/inminente amenaza/del vacío.(...)/Viejas y nuevas formas /de ocultar un miedo antiguo./Hay quienes ante todo esto/se horrorizan.(...)/Por mi parte he de decir/que me la suda./

La suma total de todos nuestros desvelos/es igual a cero./Pero en cualquier caso/no es tan mala idea/que la gente/se encierre en dogmas y patrañas/de ese modo./Que se encierre donde quiera./Siempre cuando arroje/bien lejos de mí/y de cualquier parte conocida/la maldita llave.

Roger Wolfe, "Fin de la historia"
en *Mensajes en botellas rotas*

Pensar en la validez o funcionalidad de rótulos y conceptos como *sociabilidad, asociación, red, trama, agrupamiento*, parece una provocación al acercarnos a la obra y a la figura de autores que –en sendos proyectos autorales, y con sus cercanías y distancias- reivindican un carácter individual, aislado, solitario, autodidacta, del ejercicio poético, al margen y "resguardo" de grupos o colectivos. En primer término, el extenso epígrafe elegido para dar comienzo a estas páginas ilumina este posicionamiento a través de los versos extraídos del poema "Fin de la historia", del poeta español Roger Wolfe (nacido en Inglaterra en 1962, pero radicado en España desde su infancia). Las reflexiones y aseveraciones que zizaguean en el texto, serpenteando en versos vertebrados por el sarcasmo y un desprecio que se nutre de escepticismo en referencia a órdenes diversos, se instalan especialmente en la idea de soledad y aislamiento, en diálogo con la poética general del autor.

El texto poético trasluce una actitud que recorre su obra y que se ratifica y complementa en el plano autopoético (entrevistas, notas, prólogos, reseñas, etc.), revalidando una configuración del autor en su rol social equivalente a la que asume el hablante de los poemas. Para empezar, podemos recordar que tempranamente, en el número 40 dedicado al autor de *Poesía en el campus,* de 1997-98, Pepe Ramos realiza lo que denomina un "Breve glosario de la obra poética de Roger Wolfe", recogiendo conceptos, ideas o elementos reiterados en su poesía que cobran en su cosmovisión un sentido particular: familia, café, televisión, entre otros. Entre ellos, se destacan como los más negativos,

despreciados y críticos los referidos a la literatura, sus agentes, circuitos o espacios: "*Conferencia, recital o rueda de prensa:* Conglomerado de imbéciles que adulan al que parece serlo en mayor medida; *Editor*: Sanguijuela literaria. Gorrón; *Revista*: Catálogo de vanidosos." (Ramos 1997-98: 22-23). Entre muchos ejemplos extraídos de prosas y entrevistas, podemos mencionar el trazado de este rostro de poeta con visos marginales, "neomalditista", de espaldas a escuelas, grupos y programas, en citas que apuntan a erigirse en una línea propia, en una tradición personal forjada a su medida:

> A mí no me preocupa nada salvo lo que me tiene que preocupar: mantener los ojos y los oídos bien abiertos, registrar, procesar, reflejar -a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que *yo*, *personalmente*, me he forjado y he aprendido a respetar, en la otra- la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo.
>
> (…) ¿Estéticas dominantes? Yo no acepto más estética que la que me han enseñado los autores que he leído y admiro. Eso se interpreta a veces -y no deja de asombrarme- como una señal de rebeldía, de descaro, de insolidaridad intelectual. (…) ¿Por qué? Jamás lo entenderé. ¿Es acaso la literatura una religión? ¿Es esto una clase de catequesis? ¿Por qué ciertos autores sí y ciertos autores no? ¿Por qué se habla de «influencias excesivas» de la literatura inglesa, la francesa, la alemana, la norteamericana, la que cuadre? ¿Por qué no tiene un autor derecho a escoger sus propios cánones? (Wolfe 1997: 162-63)

Respecto de la estética dominante de la que empeña en alejarse en sus comienzos, la vertiente denominada "poesía de la experiencia" que asumió el centro de la escena poética en los 80, primero –más acotadamente- bajo el marbete de "La otra sentimentalidad" granadina, continúa diciendo que "No tengo inconveniente en que se diga de mí que hago «poesía de la experiencia». ¿Qué otra poesía va uno a hacer? (…) Pero, en las raras ocasiones en las que me he tomado la molestia de escrutar la obra de mis coetáneos, he podido observar que somos completamente diferentes" (Wolfe 1997: 136). Y prosigue enfatizando una diferencia que remite esencialmente al *tono,* a una voz poética completamente distinta:

> Hay una diferencia de *tono*, de *voz poética* absolutamente fundamental: mi voz es esencialmente humana, mientras que la suya está esencialmente embutida en el corsé retórico de la *literatura*. Mis poemas son como susurros (o a veces, por qué no, gritos) al oído del lector; confidencias *reales*, absolutamente creíbles, literarias también, por supuesto, porque el vehículo literario es el único que puede servir a la poesía (…). Los poemas de ellos, por el contrario, son ejercicios vacíos, huecos, banales, frívolos, enamorados de sí mismos en el peor de los sentidos. Yo *hablo*; ellos *se escuchan hablar*. (Wolfe 1997: 136)

Más allá del trazado de una tradición propia, y de esta divergencia fundamental de tono que postula el autor, indica López Merino una distancia de base entre Wolfe y sus coetáneos que tiene que ver con la soledad como talante constitutivo de su imagen de autor, diferente no solo a los "poetas de la experiencia" (García Montero, Álvaro Salvador, F. Benítez Reyes, entre otros muchos) sino también a los diversos grupos que se movían en la escena española de los noventa:

> los poetas de *la experiencia* no son solitarios sino solidarios, y siempre han trabajado, a pesar de sus peculiaridades, en grupo, en pelotón. Pero no han sido ellos los únicos; en la poesía española de los años noventa hay grupos y escuelas para dar y tomar: poetas de *la diferencia*, de *la conciencia*, de *la resistencia*, el colectivo valenciano *Alicia Bajo Cero*, el Grupo de Valladolid, grupúsculos de poetas onubenses, de poetas asturianos, de poetas cordobeses, etc. (López Merino 2005).

Wolfe irrumpe entonces en ese marco como un "despistado", como una nueva voz que renueva esas dicciones ya agotadas que poblaban la escena y que se consolidaría, a su vez, como una voz secundada por otros; el fundador de un nuevo camino proseguido por otras presencias que se entroncarían en el mal llamado *dirty realism* –volveremos a ello más adelante- que encontró a Wolfe como el principal representante: García Casado, David González, Violeta C. Rangel (seudónimo de Manuel Moya) y, en especial, el segundo nombre elegido en estas páginas, Karmelo Iribarren.

El caso del poeta vasco (San Sebastián, 1959) es en gran medida similar al anterior. En esta ocasión, en su prontuario bio-bibliográfico, se destaca su aparición tardía en la escena poética española, con un primer libro –*La condición urbana*- publicado a los 35 años, en 1995. Sin embargo en realidad estamos ante un poeta que empieza a publicar con retraso, pero que ya llevaba más de una década de escritura, publicando en fanzines en la década de los 80:

> El que Iribarren se decidiera a publicar con cierta demora se debe principalmente a dos motivos. El primero es su aislamiento respecto a todo circuito literario, su total carencia de «vida literaria», de contacto con otros escritores. El segundo motivo es (…) el creer que la poesía que él estaba haciendo a finales de los ochenta no encajaba en el panorama literario; en otras palabras: que sus poemas eran *inaceptables* (…) No será hasta 1992, año de publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, segundo poemario de Roger Wolfe, cuando Iribarren descubra que no está solo, que hay alguien más en el panorama literario español empeñado en escribir el tipo de poesía que él quiere escribir y que ya está escribiendo. Un año más tarde Iribarren se pone en contacto con Wolfe y por fin publica en 1993 la *plaquette Noches y bares*. (López Merino 2004).

La extensa cita del crítico pone en escena algunas cuestiones interesantes a la hora de acercarnos a la poética de Iribarren, insistiendo como marca recurrente en su aislamiento de todo circuito literario –el poeta que "no encaja", con "poemas inaceptables", "carente de contacto con otros escritores"- en primer término y, luego, y este es el camino que empezamos a entrever y transitar, asociando este poeta y esta poesía *rara, otra, diversa*, a la figura de Roger Wolfe.

No obstante, también en este autor se destaca un interés pronunciado e insistente sobre la insularidad de una poesía y un poeta único, solitario, al margen de etiquetas y "compañeros de viaje". Así responde por ejemplo a la pregunta sobre si le molesta o no que se le hayan puesto etiquetas diversas a su poesía: "Como no pertenezco a ningún grupo o escuela, es más sencillo aplicar apelativos (…)He estado un poco al margen de las tendencias, era como un fleco suelto y tampoco tenía yo ningún amigo importante." (Mengs 2017). Asimismo, remarca la soledad de su camino y su carrera, siempre en singular y por fuera de academias, universidades o sin el apoyo de amigos o impulsores:

> Haya llegado donde haya llegado lo he hecho en solitario. No añoro pertenecer a ningún grupo, no sé si lo explico bien pero tengo un lugar, el mío, que los lectores ya conocen (…) La crítica, o los que hacen estas cosas parecen pensar, ¿con éste qué hacemos?, ¿qué cojones hacemos con éste que creíamos que lo iba a dejar enseguida y ha seguido? Me da un poco igual. (...) Todas estas cosas se mueven en las universidades. Yo he hecho un camino en soledad. Nunca tenía a nadie a quien enseñar mis poemas, desde los 16 o 17 años escribía sobre el vacío, sobre el abismo de no saber si eso que estaba haciendo tenía algún interés y así estuve mucho tiempo (Mengs 2017)

En el mismo sentido, en una entrevista del 2011 destacaba en relación a la idea de generaciones, escuelas, estilos: "A mí no saben dónde meterme, si pudiesen me harían desaparecer, pero ya no pueden... No hay que hacer demasiado caso a todo eso, no merece la pena."(Rodríguez Cabañes 2011) Y frente a la pregunta de si comparte algo o no con los poetas coetáneos, responde de manera punzante entroncándose en una línea muy concreta de poesía:

> Con los herméticos, retóricos, "silenciosos" y surrealistas..., no comparto nada, es evidente; salvo, claro, como dices, la edad. Con los otros, los de línea clara, comparto precisamente eso, la claridad, tan mal vista, por cierto, por los anteriormente mencionados, quizás por lo compleja y arriesgada que resulta. Cuando no dices nada, no corres el riesgo de equivocarte (Rodríguez Cabañes 2011).

Ahora bien, estas posturas y miradas marcadamente insulares del ejercicio poético señaladas y reafirmadas en entrevistas y prosas varias –más o menos seriamente, a veces con acidez, otras de modo jocoso, con indiferencia o con énfasis feroz- que acentúan la singularidad de un trabajo realizado por fuera de circuitos y de tradiciones o cánones consolidadas, comienzan a matizarse a través de diversas capas de lectura que permiten mostrar otros aspectos de su escritura y sus caminos poéticos. Primero, al bucear en sendas obras de ficción, asaltan al lector atento coincidencias y asociaciones nominales a partir de dedicatorias (recordemos sin ir más lejos que el libro en el que se incluye nuestro poema-epígrafe, *Mensajes en botellas rotas*, de Wolfe, está dedicado a "Karmelo Iribarren, colega en la supervivencia", así como varios poemas de Iribarren están dedicados a Wolfe (como "La condición urbana", del libro homónimo); aparecen asimismo epígrafes con lazos y evocaciones explícitas entre uno y otro (una cita de Wolfe preludia la obra completa de Iribarren, por ejemplo), además de variadas citas y referencias a poemas de uno y otro… El universo textual, en sus poemas y bordes paratextuales, entreteje pueslos nombres de esos poetas solos y solitarios, individualistas, que se entrecruzan sin embargo en la ficción y abren puentes y ventanas múltiples de asociaciones y juegos de espejos.

Pero no solo ahí: de manera quizás más metafórica, sus soledades pasan a "estar concurridas" –citando a Benedetti- y se entraman en una red de nombres, alusiones y evocaciones compartidas, como *otros nombres* esta vez que nutren sus páginas poéticas: Chandler, Bukowski, Eliot, Salvago, Gil de Biedma, Manuel y Antonio Machado, Luis A. de Cuenca, Carver, entre los principales. Las tradiciones y estirpes lectoras y literarias propias y personales confluyen en estas "afinidades electivas" que aparecen y reaparecen y superponen y coinciden en ambos poéticas, vertebrando caminos de escritura –que poseen distancias, pensando sobre todo en la vastísima enciclopedia de Wolfe- pero que se cohesionan con muchos puntos de encuentro.

No obstante, en tercer lugar, las categorías mencionadas al comienzo del trabajo, *sociabilidad, asociación, red, trama o agrupamiento*, provenientes de la sociología y la historiografía, permiten dar una nueva vuelta de tuerca, más compleja y más completa, a las esferas esbozadas anteriormente. Estas nociones representan entradas también interesantes para pensar en el campo cultural y literario, entre nuestro caso de la España de fin de siglo y comienzos del XX. Como señala Paula Bruno, en su estudio referido en particular a la realidad argentina, las nociones de sociabilidad y vida asociativa han tenido un buen impacto y acogida en estudios provenientes de la historia política y la historia social, pero en cambio el estudio de las sociabilidades de la cultura no

se ha convertido aun en foco de interés extendido, en especial en la historiografía local, (2014: 11). Los fenómenos de sociabilidad asociativa, conectados con nombres de pensadores y teóricos como Agulhon y Simmel especialmente, la de trama cultural (Maíz) y, en proximidad, la tan difundida noción de "campo intelectual" de Bourdieu, representan una puerta de acceso interesante para estudiar también los mapas culturales y literarios, en consonancia con la apuesta que se propone en el proyecto dirigido por la Dra. Marcela Romano en la Universidad Nacional de Mar del Plata, titulado "De los Salones a la Web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)", que estamos llevando a cabo en la actualidad.

En él, se pone el foco de interés en "un movimiento de vaivén, de los individuos a los grupos y a la inversa, con el objeto de explorar desde una perspectiva más englobadora los proyectos creadores de los autores y de sus promociones de pertenencia en su vinculación, asimismo, con otros colectivos e imaginarios epocales de mayor alcance."(Romano 2019: 8). De esta manera, en la línea postulada por Bourdieu, se propone poner en diálogo "las prácticas en su relación con la serie histórica, política y social en la que éstas se desenvuelven, al permitir la superación del mero textualismo para reorientar la mirada hacia el "campo magnético" (Bourdieu, 2002) que, como fuerza en verdad física, tensa desde diversos actores en litigio los proyectos creadores individuales" (Romano 2019: 8). Así, el corpus de trabajo excederá los textos para constituirse también por el ámbito fructífero y sugerente de los espacios propicios para las vinculaciones y potenciales asociaciones, más formales (cafés y tertulias literarias, los Ateneos, las revistas, las academias, las redacciones periodísticas, los congresos, los colegios universitarios y las universidades, los partidos políticos, etc.), más recientes pero con una relativa institucionalización (como los blogs o sitios de internet como facebook, etc.) y asimismo, de corte más informal, con ciertos 'ritos de la amistad' que dan cuenta de ese 'magnetismo' al que alude Bourdieu" (Romano 2019: 8-9).

Esta mirada bivalente, pues, de vaivén y de doble alcance justifica el asedio a las poéticas que nos interesan desde los conceptos antes aludidos, eludiendo muchas de las claves de lectura postuladas o perseguidas incluso por los propios autores, en pos de una consideración más amplia y comprehensiva que sortee trampas o mapas de ruta tendenciosos. Dichas nociones encuentran una sugerente funcionalidad también por abrir un espacio fronterizo, doble, que fluctúa y se sostiene entre dos universos que imbrican: el del autor en su rol social (Mignolo) y el de su obra literaria (textual/ficcional), dos orbes de estudio en los que nos detuvimos con anterioridad. Sin embargo, desde esta nueva luz, las nociones de asociación y vinculación permiten advertir nuevos e

importantes contactos y afinidades entre dos voces que se cruzan, por ejemplo, en caminos bibliográficos similares. Recordemos en este sentido que su derrotero editorial fue análogo, pues ambos comenzaron en editoriales pequeñas pero luego alcanzaron mayor importancia en la sevillana editorial en Renacimiento; tras breves períodos en diversos sitios, y editar ambos sus Poesías Completas, vuelven a coincidir, ahora en la editorial barcelonesa Huacanamo. Por otro lado, ya veíamos más arriba que los primeros poemas de Iribarren surgen al calor de la lectura de Wolfe, y bajo el auspicio y aliento de este también: fue el mismo Wolfe quien publicó los primeros poemas de Iribarren -la *plaquetteBares y noches* (1994)-, en la colección de poesía del Ateneo Obrero de Gijón, de la cual era entones director. Y como un último extracto de estas asociaciones y espacios de encuentro recurrentes, Iribarren fue quien realizó la selección de textos para la Antología de Wolfe, *Días sin pan*, editada por Renacimiento en 2007. Es decir que los circuitos editoriales –en el terreno más amplio de la sociabilidad y los espacios del campo cultural- son coincidentes y traducen elecciones paralelas o similares, alentadas por búsquedas y aspiraciones afines entre los dos.

Finalmente, un encuentro más metafórico, pero de gran interés y peso, se produce a partir de textos y voces críticos que vinculan a los dos: entre sí y con otros (ya sean autores, tradiciones, categorías, etiquetas…). En especial, se los ha conectado –primero a Wolfe, como quien abre la tendencia, y luego a Iribarren, González y distintos nombres ya citados antes- con el *dirty realism* norteamericano (mal leído, dicho sea de paso, como ha estudiado con lucidez López Merino 2005), traducido en este caso a la española, como voces seguidoras de la poesía de Bukoswki, Carver, etc. en el contexto peninsular. También, otros rótulos los han congregado en Antologías y panoramas críticos aún en discusión, como el "sucismo", el hiperrealismo, el neorrealismo, el realismo expresionista, entre otros. Aquí surge la defensa más feroz por la individualidad y el corrimiento de grupos y colectivos, no tanto con las etiquetas mencionadas recién sino en particular, los que tienen que ver con el "centro" del campo cultural del momento, aglutinado en torno a "la poesía de la experiencia" a lo que nos referimos más arriba. En este sentido, se puede usar, quizás un poco libremente, la diferencia ente sociabilidad y socialización que planteaba Simmel en los orígenes del término (luego reformulado por la sociología francesa posterior de la mano de Agulhon). Para Simmel la sociabilidad es la parte lúdica de la socialización: no está motivada por intereses, sobre todo económicos, que sí mueven a esta última: "Por ello, la sociabilidad estará atada a una relación innata, algo muy espontáneo, mientras que socialización se presenta como la forma en que los

individuos se relacionan en busca de sus intereses" (Chapman Quevedo 2015: 6). Así, la sociabilidad es "la forma lúdica de la socialización" es parte de una acción recíproca, el encuentro de individuos que se relacionan sin propósitos materiales pero mediados por un bien común (Chapman Quevedo 2015: 6). Transpolando esas consideraciones a la esfera cultural y literaria podemos ver que ambos poetas se mueven solos, se corren de grupos y sociedades, pero extienden simultáneamente redes y filiaciones interesantes, ya sea entre ellos, como voces concordantes, o con nombres y maestros precedentes con los que construyen su propia tradición: deudas y asociaciones en este caso más "lúdicas" y espontáneas.

Finalmente, otros nuevos espacios de sociabilidad -muy aprovechados por ambos pero que exceden el espacio actual de reflexión, a los que solo podemos mencionar-, son por último los espacios virtuales de internet: el blog en Wolfe (denominado, justamente, "El hombre solitario"), y facebook en Iribarren. A través de estas nuevas maneras de sociabilización –y también de promoción- los poetas hallan nuevas vías para expresarse y también de publicitar sus producciones, de compartir lecturas, textos y reflexiones de modo más "directo", sin depender de la publicidad de algunos circuitos cerrados. Dice Wolfe al respecto:

> Adoro internet. Lo que más me gusta de ese espacio, que debemos preservar libre y saludable a toda costa, es que les ha quebrado la médula espinal a quienes tenían la sartén empuñada por el mango. Los mandamases siguen ahí, pero cada vez se les hace menos caso. Es algo que me llena de alegría (…) En lo que se refiere a los críticos, y también a muchos editores, ahora ya no pueden hacer caso omiso -como antes- y salirse tan fácilmente con la suya. Los oligopolios se han venido abajo. El arte del ninguneo, y del «mirar para otro lado» y fingir que la única realidad es la que los «expertos» tienen la deferencia de mostrarle al público, ya no es posible ejercerlos con el mismo descaro que en la era gutenberg. Eso se ha terminado para siempre (Azancot 2019).

En fin, el movimiento de vaivén, doble puerta oscilante del individuo al grupo, del texto al contexto, del libro a la editorial, entre otros, se torna factible merced a los conceptos citados que tejen puentes entre sujetos y poemas, y ensamblan una red que excede tanto lo biográfico como la pura intertextualidad o el mosaico de citas e influencias. Las relaciones podrán nutrirse también de formas clásicas de diálogo poético: dedicatorias, epígrafes, citas, etc. pero en realidad interesa ver de qué modo se conectan también con otras esferas que atañen a los circuitos sociológicos del autor y su obra en su funcionamiento en el campo cultural, a través de las elecciones o apuestas editoriales, los premios, las Revistas, sitios de internet, etc.

Como señala Chapman Quevedo (2015) la noción de sociabilidad, para lograr operatividad y validez en su utilización, necesita definirse en un tiempo y un espacio: *cronos* y *topos* para establecer las coordenadas de un encuentro y relación posible. La España de fin de siglo y comienzo del XXI se presenta como el espacio para que confluyan dos soledades que se acercan en los desvelos de las páginas poéticas: en ciudades oscuras, bares y arrabales, en borracheras y resacas atravesadas por el sonido de un teléfono o la luz de la computadora que titila expectante… Dos voces en singular que hacen de la ciudad y sus márgenes un punto de encuentro, entretejiendo un mapa urbano con tópicos, ritmos, citas y voces ajenas que se anudan en una experiencia poética fundante que renueva el agotado panorama poético de los 90 y se perfila hacia un futuro renovado.

***Bibliografía*:**

Agulhon, Maurice (2009). *El Círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848.* Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1992). "La sociabilidad como categoría histórica", en VV.AA. *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940.* Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 1-10.

Azancot, Nuria. (2019). "Entrevista con Roger Wolfe" en *El cultural.* Disponible en: https://elcultural.com/Roger-Wolfe-Internet-ha-acabado-con-el-arte-del-ninguneo-poetico (consultado el 8 de junio de 2019).

Bourdieu, Pierre (2002). "Campo intelectual y proyecto creador", *Campo de poder. Campo intelectual.* Buenos Aires: Montresor.

Bruno, Paula (2014). "Introducción" a *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860- 1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Chapman Quevedo (2015). "El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico". *Investigación & Desarrollo*, vol. 23, núm. 1, enero-junio, 2015, 1-37.

Iribarren, Karmelo (2015). *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*. Sevilla: Renacimiento.

López Merino, Juan Miguel (2004). "Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren" en *Tonos,* n°8. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm (consultado 5 de junio de 2019).

----- (2005). "Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»" en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* Nº. 31. Disponible en: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html (consultado 1 de junio de 2019).

Maíz, Claudio (2013). Tramas *culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual. Anos 90,* Porto Alegre, v. 20, n. 37, 19-35.

Mengs, Luis (2017). "Entrevista com Karmelo Iribarren" em *Revista Contexto.* Disponible em: https://ctxt.es/es/20171108/Culturas/16057/Karmelo-iribarren-poes%C3%ADa-ctxt-luis-mengs-unamuno-celaya.htm (consultado 5 de mayo de 2019).

Mignolo, Walter (1982). "La figura de poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista iberoamericana,* Nos. 118-119, enero-febrero, 131-148.

Ramos, Pepe (1997-98). "Breve glosario sobre la poesía de Roger Wolfe" en *Poesía en el campus, numero 40.* Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/07/_ebook.pdf (consultado 3 de mayo de 2019).

Rodríguez Cabañes, Jesús (2011). "Entrevista com Karmelo Iribarren" en 1http://tertuliaspoeticas.blogspot.com/2011/09/entrevista-con-karmelo-iribarren.html (consultado 1 de junio de 2019).

Romano, Marcela (2019). *De los Salones a la Web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI).* Proyecto de Investigación: Grupo Semiótica del Discurso, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata (mimeo).

Simmel, Georg (2015). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. México: Fondo De Cultura Económica.
Wolfe, Roger (2008). *Noches de blanco papel. Poesía 1985-2001).* Barcelona: Huacanamo.
-----(1997). *Hay una guerra*, Madrid, Huega & Fierro.

Pintura antigua en el Museo Nacional de Bellas Artes, del centro a los márgenes. Consideraciones locales en torno a la tradición renacentista y barroca.

Alejo Lo Russo

Docente e investigador en Historia de las Artes Plásticas III (Renacimiento) y en Historia de las Artes Plásticas IV (Barroco), Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.

La fundación del Museo Nacional de Bellas Artes y la conformación de su primer acervo son manifestaciones de un proceso ligado a las nuevas consideraciones acerca del arte que surgen en Europa desde el siglo XVIII.

El museo entendido como institución pública, organizadora de conjuntos materiales con determinados criterios de ordenamiento, es un producto del Iluminismo. En este contexto, la apertura pública de las colecciones reales europeas desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX amplía extraordinariamente la visibilidad de las obras ubicando al arte en un lugar preferencial entre las manifestaciones culturales de las sociedades modernas.

Esta consideración del arte como elemento clave de las sociedades modernas comienza a circular en nuestro medio. La llegada al país de la colección de pinturas de Leonardo Pereyra (1834-1899)[1] en 1858 tuvo repercusión en la prensa local:

> Colección de pinturas - El Sr. Pereira ha traído consigo de Europa una rica colección de pinturas originales algunas de los primeros artistas europeos, copias otras de los primeros maestros. Un amigo nuestro que ha tenido el gusto de verlas en su salón no encuentra términos con que ponderar esas ricas concepciones de la mente, que pone al hombre al nivel de la sublimidad. Es un triunfo del arte en nuestro país.[2]

La creación del Museo Nacional de Bellas Artes el 16 de julio 1895[3] a partir de las gestiones de Eduardo Schiaffino, es un evento significativo en el proceso de institucionalización del campo

1 Pacheco, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, 2011, edición de autor. p. 126

2 "Colección de pinturas" en *La Tribuna.*Sección: Hechos Locales 17 de septiembre de 1858

3 El decreto de creación del Museo es firmado por el presidente de la Nación José E. Uriburu y por el ministro de Instrucción Pública Antonio Bermejo el 16 de julio de 1895 y se abre al público el 25 de diciembre de 1896 en los locales de las Galerías *Bon Marché* de Florida 783, Buenos Aires.

artístico. Un primer registro de las obras que conformaban el acervo inaugural del Museo se encuentra plasmado en el catálogo editado en 1896, que consigna datos de las obras exhibidas así como los nombres de los donantes.[4]

El análisis del catálogo revela el decisivo rol del coleccionismo privado en la conformación de la colección así como la relevancia cuantitativa del núcleo de pinturas antiguas, anteriores al siglo XIX, en el conjunto.

En relación con el primer aspecto, observamos que entre las diversas procedencias de las ciento sesenta y seis obras que se mencionan en el catálogo, una figura como donada por un convento[5], dos donadas por El Ateneo[6], dos procedían del Pabellón Argentino en la Feria Universal de París de 1889, siete fueron adquiridas por el museo, diecisiete procedían de reparticiones públicas nacionales[7] y ciento treinta y siete fueron donadas o legadas por particulares, de manera que se presenta así una de las constantes de la historia del Museo en cuanto al ingreso mayoritario de las obras mediante donaciones o legados de colecciones privadas.

Un artículo publicado en *La Prensa* el 26 de diciembre de 1896, al día siguiente de la inauguración, critica la falta de fondos estatales para el desarrollo de estrategias adquisitivas del Museo:

> ... la impresión es poco o nada halagadora, siendo elemental que el Gobierno, al determinarse a poner en práctica una idea tan útil y bella como la fundación de un museo de pintura y escultura, no haya invertido previamente algunos cientos de miles de pesos en la adquisición de obras clásicas de arte plástico, siquiera con el propósito de evitar que los extranjeros ilustrados que visiten esta Capital ... no sufran la decepción más deplorable al contemplar la mayoría de los cuadros del improvisado Museo del Bon Marché.[8]

Entre los aportes privados que más gravitaron en el acervo fundacional figuran el legado que Adriano Rossi hace al Estado Nacional en 1893 y la donación de José Prudencio Guerrico en 1895 que suman en conjunto ciento dos obras de las ciento sesenta y seis exhibidas en la inauguración.

4*Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes.* Buenos Aires, Peuser, 1896.
5 Convento de San Francisco en Córdoba
6 El Ateneo se funda el 9 de julio de 1892 como centro de reflexión literaria y artística. Entre los concurrentes estaban Rafael Obligado, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova. *Cfr*. Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. pp 329-390
7 Entre las procedencias de estas obras que se consignan en el Catálogo inaugural figuran: Presidencia, El Ministerio de Instrucción Pública, el Museo de Historia Natural, la Escuela Naval de Palermo y El Colegio Militar de San Martín. Las 81 obras del legado de Adriano Rossi que permanecían desde 1893 en depósito en la Biblioteca Nacional figuran en el Catálogo como "Legado Adriano Rossi"
8 "Museo Nacional de Bellas Artes. La inauguración de ayer" en *La Prensa*. 26 de diciembre de 1896.

El conjunto de obras de Guerrico y de Rossi presenta una fisonomía que evidencia ciertos rasgos de las colecciones particulares formadas en el medio local desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1890 como la importante presencia de obras antiguas, en muchos casos anónimas, relacionadas a círculos de artistas o con atribuciones dudosas,[9] lo cual implicaría el desarrollo de una demanda de arte interesada en la tradición artística europea en un medio donde escaseaba el conocimiento experto.

Procedente de la colección de Adriano Rossi[10] ingresaron al Museo obras de escuela italiana, tres pinturas anónimas[11], seis anónimas atribuidas a círculos de artistas del siglo XV al XVIII[12], una copia anónima de la *Transfiguración*[13] de Rafael, cuatro atribuidas a autores de los siglos XVI y XVII: Giovanni Battista Moroni[14], Daniele Crespi[15], Luca Giordano[16], Salvator Rosa[17]. De otras escuelas figuran los nombres de Van Honthorst, Van Laar, Gerard de Lairesse, Stevaerts, Jacques Courtois y Sanchez Coello.

José Prudencio Guerrico amplió la colección que conformara su padre, Manuel José[18], desde mediados del siglo XIX. En cuanto a las pinturas antiguas de su procedencia que figuran en el Catálogo una es considerada anónima de escuela boloñesa[19], dos como copias de obras célebres de Guido Reni[20] y Rafael[21], dos atribuidas a los círculos de Giovanni Pannini[22] y de Tiépolo[23], una

9 Pacheco. *Op. Cit*. p. 174
10*Cfr*. Legado de Adriano Rossi. Archivo MNBA
11 Dos obras homónimas *Episodio de la vida de un santo,* Inv. MNBA Nº 6183 y 2318 y *Lucha entre amores y niños,* Inv. MNBA Nº 2515
12*Virgen rodeada de santos y ángeles*, atribuida a la Escuela de Benozzo Gozzoli Inv. MNBA Nº 2300. *Aurora y Thyton* atribuida originalmente a la Escuela de Guido Reni y actualmente a Domenico Piola, Inv. MNBA Nº 2900. Dos obras homónimas *Paisaje con ruinas* atribuidas originalmente a la Escuela de Francesco Guardi y actualmente consideradas anónimas Inv. MNBA Nº 5689 y 5690. *El gran canal de Venecia* Inv. MNBA Nº 2049 y *Un canal en Venecia* Inv. MNBA Nº 2104 atribuidas originalmente a la Escuela de Canaletto y actualmente consideradas anónimas
13 Inv. MNBA Nº 2078
14*Retrato de un arzobispo veneciano* Inv. MNBA Nº 2906 consignada actualmente como anónima
15*La presentación al templo en los brazos de* Simeón Inv. MNBA Nº 2859 atribuida actualmente como anónima
16*Apoteosis de Judith* Inv. MNBA Nº 2347 atribuida actualmente a Giacomo del Po
17*Alejandro en la tienda de Darío* Inv. MNBA Nº 2135 atribuida actualmente a Giovanni Andrea Donducci
18 Acerca de la conformación de la colección véase: De Oliveira Cézar, Lucrecia*, Los Guerrico*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988. Navarro, Angel y Tedín Uriburu, Teresa, *Lucrecia de Oliveira Cézar de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, FADAM, 2007. Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del Arte, Coleccionismo y consumo artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.
19*Degollación de los inocentes* Inv. MNBA Nº. 5693
20*Ecce Homo* (no hallada en los archivos actuales del Museo)
21*La Virgen de la silla* (no hallada en los archivos actuales del Museo)
22*Paisaje con arquitectura*, Inv. MNBA Nº 2869 consignada actualmente como anónima
23*Triunfo de la Religión* (no hallada en los archivos actuales del Museo)

atribuida a Sebastiano del Piombo[24] y una a Jacopo da Ponte[25].

El siglo XIX inicia en nuestro país un tipo de consumo artístico con finalidades que divergen de las tradicionales ligadas a la devoción o al retrato. Nuevas formas de concebir la imagen en el ámbito privado irrumpen en la sociedad y se enfrentan a un amplio margen de posibilidades que exigen la toma de decisiones. Arte del pasado o del presente, europeo o local, temas, autores, son opciones a tener en cuenta y el perfil del coleccionista se delinea por ellas. Las elecciones sobre estas variables, cuando son dominantes en un determinado momento, configuran patrones de consumo que van variando al ritmo de los cambios que atraviesa la sociedad.

Las nuevas ideas que circulaban en el Río de la Plata durante el siglo XIX, como señala Oscar Terán, implicaban una nueva concepción de temporalidad que contenía la noción de progreso lineal, homogéneo y acumulativo que apuntaba al incremento del saber, la justicia, el bien como parte esencial del optimismo iluminista[26]. En este contexto la adquisición de obras relacionadas con nombres de la tradición artística conllevaría la pretensión, por parte de las élites locales, de la asimilación de esa tradición y sus valores simbólicos.

Víctor Goldgel reflexione en torno al concepto de "lo nuevo" y afirma que en aquellas regiones de América donde la cultura colonial había logrado menor desarrollo, como el Río de la Plata, Chile y Cuba, lo nuevo alcanzó muy pronto un lugar de privilegio en el discurso de las élites[27]. En este sentido se configuraría el mito de la revolución, en el cual la colonia quedaba asociada con lo viejo, el oscurantismo, mientras que la emancipación se definía en cambio como el inicio de la era de lo nuevo, como instancia legitimadora típica de la modernidad.[28] Siguiendo esta línea de pensamiento, la tradición artística europea, legitimada por el discurso canónico de la Historia del Arte, se relacionaría con lo novedoso en cuanto a su poder de influencia en el desarrollo y por ende en el progreso de las jóvenes naciones americanas. Un manifiesto en este sentido es la carta del coleccionista de arte argentino Manuel José de Guerrico (1800-1876) a Manuel Trelles fechada primero de mayo de 1866 en la cual recuerda:

24*Jesús resucitando la hija de Jairo* Inv. MNBA Nº 2866 consignada actualmente como anónima
25*La cena* Inv. MNBA Nº 5692 actualmente atribuida a Francesco Romanelli
26 Terán, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.p. 15
27 Goldgel, Víctor, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013. p. 15
28*Ibidem,* p. 16

> Durante mis viajes y mi permanencia en Europa, me propuse reunir objetos curiosos y de utilidad para mi país. Desde luego llamaron mi atención los museos de pinturas. Quise pues imitar a éstos, consultando siempre mi posibilidad, con el objeto de traer a mi país muestras de las diversas escuelas de Europa, que sirviesen de modelo a la juventud que quisiese dedicarse al cultivo de este ramo de las bellas artes, bien persuadido de que llegaría el día en que, tranquila nuestra patria, daría a la educación de la juventud todo el ensanche que se requiere para la adquisición de conocimientos útiles. Esto hizo que reuniese los cien cuadros que poseo, que visitan los que tienen gusto por la pintura y copian los aficionados que hacen su estudio.[29]

La colección que formara Manuel Guerrico es un exponente de aquellas que formadas hacia las décadas centrales del siglo, como las de Adriano Rossi o Francisco Brabo (1824-1913) entre otros, que dieron prioridad a la pintura de antiguos maestros. Hacia la misma época el coleccionismo norteamericano coincidía en este rasgo aunque con una tendencia orientada preferentemente hacia las escuelas flamenca, holandesa e inglesa[30]. Robert Gilmor, considerado uno de los pioneros en el coleccionismo de arte en Estados Unidos señalaba en 1837: "He visto muchas colecciones en el extranjero y si la mía contribuye a mis compatriotas en el cultivo del gusto por las bellas artes yo estaré bien compensado por mis esfuerzos en formarla tal como es."[31]

El consumo de pinturas de antiguos maestros durante el siglo XIX desplegó diversas estrategias adquisitivas. Coleccionistas como Manuel o José Prudencio Guerrico, Adriano Rossi o Aristóbulo Del Valle (1845-1896) entre otros prefirieron un consumo que, al modo del *Grand Tour* inglés, se realizaba durante los viajes por diversos países europeos. Otros acudieron mayormente a lo que el mercado local podía ofrecer, como el caso de Juan Benito Sosa (1839-1909) quien conformó gran parte de su colección acudiendo a remates como los de los Juan Cruz (1840-1908) y Héctor Varela (1832-1891)[32] que eran habituales entre aquellos que desarmaban sus casas de Buenos Aires para mudarse a Europa.

Hacia las dos últimas décadas del siglo el auge del mercado del arte en general ofrecía amplias posibilidades a los compradores[33]. Este florecimiento se relacionó con las fluidas relaciones comerciales que en general la Argentina estableció hacia esa época con Europa, sin embargo, unos

29 MNBA, Área de documentación. Archivo Guerrico. Reproducido en: Navarro, Ángel y Tedín Uriburu, Teresa. *Op. Cit*. p. 85
30 Liedtke, Walter, "Dutch Paintings in America" en Broos, Ben (curador) *Great Dutch Paintings from America*. La Haya, Waanders Publishers, 1990.
31 Rutledge, Anna, "Robert Gilmor Jr. Baltimor collector" en *Journal of the Walters Art Gallery*. N°12 (1949) p. 34. Traducción del autor
32 Pacheco, Marcelo, (2011) *Op. Cit.* p. 118
33 Amigo, Roberto, "El resplandor de la cultura del bazar" en *Razón y revolución*, n°4, 1999

pocos años antes, la circulación de antiguos maestros era una rareza en Buenos Aires.

La autenticidad de las obras antiguas adquiridas por los coleccionistas argentinos es uno de los temas que ha circulado en la historiografía nacional desde las crónicas que Eduardo Schiaffino quien en 1883 publicaba en *El Diario*:

> Así se forman hoy las reuniones de cuadros antiguos, el desideratum de nuestros raros aficionados que vuelven al país trayendo sus interesantes adquisiciones. Además estas tienen la insuperable ventaja de ser anónimas; así pues, no hay mas que hacer un estudio superficial de las diferentes escuelas para poder bautizar a peu pres, todas aquellas maravillas … para decir al visitante que saluda lleno de unción, le presento a Rembrandt, Domeniquino [sic], el Españoleto [sic], Herrera el viejo, etc. (la etc. comprende a Rafael, Murillo, Velázquez, Rubens, Ticiano, Giorgione y compañía).
>
> Afortunadamente hay brillantes escepciones [sic] formadas por los señores Rufino Varela. Manuel R. Trelles y José Prudencio Guerrico, poseedores de hermosas colecciones.[34]

El estudio en curso que realizamos sobre la colección de pintura antigua italiana en el Museo de Bellas Artes nos permite reconocer entre los rasgos dominantes del conjunto la presencia de obras con atribuciones dudosas, cambiantes o apócrifas. En este sentido es interesante señalar que el conocimiento experto sobre los maestros antiguos se estaba consolidando a mediados del siglo XIX en Europa y que el presunto desconocimiento de los coleccionistas argentinos no difería en gran medida de sus colegas europeos, de entre quienes surgió el personaje literario del aficionado que deslumbrado ante un gran nombre es embaucado por el mercader inescrupuloso.

Luego de la Revolución Francesa y la era napoleónica, el mercado del arte se multiplicó en Europa y la gran oferta de obras antiguas estimuló a un mercado burgués enriquecido. En este contexto Lorans de Brest publicó en 1835 en París la pieza teatral *L'Antiquaire* en la cual en tono de sátira se planteaba el tema del comercio de obras de arte apócrifas.En 1882 Paul Eudel publicó uno de los varios tomos sobre el comercio de arte en París titulado *L´Hotel Drouot* en el cual describe al aficionado que acude a la casa de ventas y mediante ciertos procedimientos es engañado en su buena fe. El problema del reconocimiento de la autenticidad de las piezas antiguas excede el caso de Buenos Aires como periferia en desarrollo y se relaciona con el auge del comercio mundial de arte hacia finales del siglo XIX e inicios del XX que propiciaron la era dorada de las

34 Schiaffino, Eduardo, (Bajo el seudónimo de Zig-zag)"Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento" en *El Diario*. Publicado entre el 18 de septiembre y el 1° de octubre de 1883 Buenos Aires

falsificaciones.[35]

De modo tal que el primer acervo del Museo se configuró con un perfil dominante en las principales colecciones privadas locales. La importancia cuantitativa de obras de grandes nombres de la tradición europea del Renacimiento y del Barroco, más allá de las certezas de atribución, se podría relacionar con las necesidades de legitimación de las élites vernáculas así como del naciente Museo. Estos rasgos dan cuenta de las posibilidades operativas de la tradición europea en la construcción del prestigio cultural.

Hacia la última década del siglo las estrategias adquisitivas de los coleccionistas privados virarían hacia el arte contemporáneo, dejando en un lugar relegado aquel anterior al siglo XIX. Las colecciones que pasarían a engrosar el patrimonio del Museo entre finales del XIX e inicios del XX como la de Aristóbulo Del Valle que ingresa en 1901, la de Parmenio Piñero en 1905, Ángel Roverano en 1909, Carlos Madariaga y Josefa Anchorena en 1912, Emilio P. Furt en 1920, Josefa Blanco Casariego y Guiraldes en 1932, María Jáuregui de Pradere en 1934 y María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico en 1938, dan cuenta de las características de las nuevas preferencias por el arte contemporáneo, principalmente francés o español y el lugar relegado que los antiguos maestros ocupan en los muros porteños.

Los datos cuantitativos son elocuentes, el lote de la donación de Carlos Madariaga y Josefa Anchorena con un total de ciento doce obras consta de setenta y ocho pinturas de autores franceses contemporáneos. La donación que Emilio Furt y Elena G. De Furt realizan en 1920 consta de noventa obras de las cuales cuarenta y siete son francesas, diecinueve belgas y ocho holandesas contemporáneas. La misma tónica sigue la donación de María Jáuregui de Pradere en 1934, del total de cuarenta y un obras, veintiséis son francesas contemporáneas. En cuanto a las colecciones de Parmenio Piñero, Angel Roverano y Josefa Blanco Casariego y Güiraldes, todas evidencian las preferencias hacia el arte español contemporáneo.

La profundización del capitalismo, la expansión imperialista de las potencias europeas y la consecuente europeización que vive el mundo hacia las décadas finales del siglo XIX incidieron en los consumos y las costumbres de las élites locales[36]. La incorporación de los modos de vida de la

35 Jones, Mark, "The 19th century: the great age of faking" en *Fake, The art of deception,* Los Angeles, University of California Press, 1990
36 Losada, Leandro, *Historia de las élites en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009. p. 180-181

aristocracia europea se reflejó en la moda, la arquitectura, los pasatiempos y en los patrones del consumo artístico. Consideramos que estos rasgos que distinguen a las clases altas porteñas hacia finales del siglo y que perdurarían sólidamente arraigadas hasta la primera posguerra, son claves para comprender el cambio en los patrones de consumo de los coleccionistas de esta época. El arte contemporáneo, principalmente francés formaba parte de un consumo de bienes más amplio que los nuevos faros culturales como París brindaban. Como señala el historiador Leandro Losada, para las élites, el consumo cultural y de bienes que Europa ofrecía sirvió para tejer distinciones[37]. La costumbre extendida entre los coleccionistas locales más poderosos de fin de siglo de acudir a los talleres de artistas europeos o a los salones de París para adquirir obras ofrecía la ventaja de la legitimidad de aquello que se compraba y por ende la distinción que ofrecía.El consumo cultural entendido como un proceso de comunicación, de decodificación, implica el domino de un código. Como señala Bourdieu, la obra de arte cobra sentido en este encuadre para aquel que posee el necesario código para descifrarla[38]. Los coleccionistas de fin de siglo fueron aquellos cuyos modos de vida europeizados garantizaron la incorporación del este código a modo de capital cultural, que al estar desigualmente distribuido, otorgaba los beneficios de la distinción[39]. El arte contemporáneo adquirido en los circuitos legitimados por el mercado y el salón, fue así el nuevo protagonista en las colecciones argentinas.

La gestión de Cupertino del Campo desde 1911 al frente del Museo evidenció la sensibilidad en la institución de los cambios adquisitivos de los coleccionistas privados. La crónica en la prensa de una reunión entre del Campo y el presidente Marcelo Torcuato de Alvear en ocasión de la necesidad de una nueva sede para el Museo consigna:

> Fue recibido ayer en audiencia por el presidente de la República el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Dr. Cupertino del Campo, quien hizo presente al primer magistrado la urgente necesidad de erigir un edificio adecuado para la conveniente exhibición de las valiosas colecciones artísticas del Estado. Manifestó el Dr. del Campo que teniendo el Museo de Buenos Aires una importancia ya considerable, sobre todo en cuanto a arte moderno es realmente doloroso que se vea relegado a un local deficiente.[40]

El señalamiento de del Campo respecto a la importancia del arte moderno en el conjunto de las

37*Ibidem.* p. 182
38 Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010. p. 231
39*Ibidem,* p. 233
40 "El Museo Nacional de Bellas Artes debe tener local apropiado. Gestiones del director del mismo ante el presidente de la República" *La nación*. 12 de diciembre de 1922

piezas del Museo, daría cuenta de un nuevo perfil que relegaría a las obras antiguas a los márgenes desde entonces.

Luego de haber ocupado interinamente el cargo en varias ocasiones, en 1931 Atilio Chiappori fue designado director del Museo como sucesor de del Campo. Su gestión hasta 1939 estuvo avocada inicialmente al traslado del Museo desde el Pabellón argentino en Plaza San Martín a su sede definitiva en el edificio de la ex Casa de Bombas de Obras Sanitarias en la avenida del Libertador. Una reseña en la prensa de la inauguración del 22 de mayo de 1933 describe el recorrido por las nuevas instalaciones de las autoridades nacionales presentes: "…salas de los tapices y telas antiguas; pintura internacional del siglo XVIII; escuela francesa del siglo XIX; escuela francesa contemporánea; escuela española; escuela italiana; escultura y grabado; biblioteca; pintura argentina; escuela alemana, holandesa y belga; pintura internacional europea y escuela inglesa."[41]

La nueva disposición de las obras en el Museo agrupaba entonces en la categoría de "telas antiguas a aquellas anteriores al siglo XVIII en una única sala. La mayor parte del nuevo Museo estaba destinado a pinturas del siglo XIX y XX. Este perfil "moderno" fue fundamentado en diversos escritos por Chiappori, quien en 1942 señalaba:

> Entre nosotros, en cambio, (Cuando digo nosotros me refiero, siempre en oposición a Europa, únicamente) la situación es distinta. Nuestro museo de arte moderno –que contiene, también, algunas excepcionales piezas de arte antiguo- debe afrontar los dos estados. Debe decirle al público que no obstante ser huérfano de una gran herencia tradicional, está en condiciones, dentro del continente, de presentar cinco o seis piezas capitales de la historia del arte, y que, en cuanto al arte moderno, sin ninguna jactancia, es el primer museo de América del sur.[42]

En contraste con las ideas de Schiaffino en la etapa fundacional del Museo de conformar un museo "universal" que diera cuenta de los diferentes momentos del arte occidental, Chiappori asume una realidad local y concluye:

> ¿Qué no tendremos nunca el tesoro de os museos Vaticanos, de los de Florencia, de los de Venecia, del Louvre, del Prado? Eso es seguro … Desde Holanda, desde Suiza y desde Alemania –entre 1920 y 1927- solían anunciarnos con formidables catálogos esta o aquella liquidación de venerables pinacotecas. Acaso algunas de esas telas pudo quedar en el país …

41 "Inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes" *La Nación* 23 de mayo de 1933. Citado en Cámpora, Gladys. *Museo Nacional de Bellas artes 1895-1955*. Tesis de licenciatura para la carrera de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. p. 43
42 Chiappori, Atilio. *Luz en el templo*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e instrucción pública, 1942. p. 61

> Pero ¿Qué hubiésemos ganado? Un museo trunco y ambiguo … y un museo quizá contraproducente para la definitiva concreción de la conciencia de nuestro pueblo.[43]

Finalmente, considerando la forma en que se fuera definiendo el perfil de la colección del Museo, Chiappori concluye:

> En realidad en una nutrida y valiosísima pinacoteca. Ahora bien: la parte verdaderamente nuclear de ella –la que define su carácter- está constituida por telas modernas. Es cierto que poseemos varias tablas y lienzos venerables, de gran mérito y valor, pero ni su escaso número, ni su heterogeneidad justificarían el alarde de un conjunto de pintura antigua.[44]

El museo, según Fernández Bravo, como "fabrica de tiempo"[45] implica un montaje, una narratividad ordenadora. El estudio de las colecciones así como su exhibición y distribución en el espacio da cuenta de los relatos sobre el arte sostenidos por las instancias expositivas del campo cultural. La pintura antigua fue un rasgo distintivo en la primera etapa del Museo en razón de su operatividad legitimadora de una institución naciente en un medio artístico en proceso de organización. Desde las primeras décadas del siglo XX el Museo, ya consolidado en el campo artístico local, se avocaría a definir un perfil moderno en relación con el creciente afianzamiento del arte nacional.

43*Ibidem*. p. 61
44*Ibidem*. p. 67
45Fernández Bravo. *El museo vacío*. Buenos Aires, Eudeba, 2016. p. 28

El rol de las políticas culturales en el conflicto contra la megaminería: la resistencia en Esquel

Luciana Lopardo
Facultad de Cs. Sociales – Universidad de Buenos Aires
lu.lopardo@gmail.com

Introducción

Nos proponemos reflexionar sobre algunas estrategias comunicacionales desarrolladas en el marco de ciertas intervenciones culturales implementadas en la ciudad de Esquel (Chubut) en relación con los proyectos de megaminería transnacional que la alianza entre el poder político hegemónico y las empresas intentó impulsar desde el año 2002. Sin embargo, estos proyectos no pudieron llevarse adelante en la región debido al rechazo y la resistencia del pueblo de Esquel y la Comarca de Los Alerces, que ante estas estrategias desarrollaron las propias con el fin de luchar contra el saqueo y la contaminación.

Estas reflexiones implican un análisis mucho más amplio acerca de los cambios sociales y culturales que se produjeron desde el momento en que lxs pobladorxs comenzaron a organizarse, y de los objetivos, elementos y estrategias puestas en juego por cada uno de los actores implicados. Nos preguntamos cuáles fueron las políticas implementadas desde el poder hegemónico para lograr la licencia social que permitiera operar a las empresas. ¿Cuál fue el rol de las empresas en estas políticas? ¿Qué entendieron como "cambio cultural"? ¿Cómo se vinculan las propuestas de resistencia desarrolladas por lxs pobladorxs de Esquel con el concepto de políticas culturales? ¿Cómo impactan estas acciones en la identidad del pueblo?

Extractivismo: dónde, cómo y por qué

El descubrimiento por parte de Europa, hacia el año 1500, de las riquezas que América Latina poseía dio comienzo ya desde entonces al extractivismo de bienes comunes naturales. Entendemos el extractivismo como una forma de acumulación que, desde hace más de 500 años y tomando

distintas formas según los vaivenes de la economía mundial, ubica a los países latinoamericanosen la periferia del sistema, como abastecedores-exportadores de materias primas con escaso valor agregado para satisfacer las demandas y necesidades de los países centrales. En este sentido, coincidimos con aquellxs autorxs que ven en el extractivismo no solo una etapa del proceso de acumulación del capital sino un elemento estructural del sistema capitalista basado en la apropiación de la naturaleza y el saqueo de los bienes naturales comunes. Así, creemos que el extractivismo debe considerarse no solo en sus aspectos económicos sino también en los geopolíticos, ambientales, sociales y culturales, desde los imaginarios y las subjetividades.

Si bien el extractivismo tiene una base histórica y un objetivo común a lo largo de los años, ha ido variando sus formas de implementación conforme los ciclos económicos de la economía mundial. Maristella Svampa (2019) sostiene que actualmente nos encontramos frente a un modelo de desarrollo emergente al que denomina *neoextractivismo*, caracterizado por la explotación desmedida de bienes naturales escasos y no renovables; la ampliación de las fronteras hacia territorios antes considerados improductivos; con una fuerte orientación hacia la exportación a gran escala de bienes primarios como gas, petróleo, oro, litio y otros metales y minerales, soja, azúcar y otros monocultivos; y con una excesiva utilización de agua, energía y demás recursos para la extracción, entre otras cosas. Estas cuestiones redefinen también el rol del Estado: si en el extractivismo tradicional el Estado se ubicaba como ausente en relación con lo económico y lo social, la autora sostiene que en el neoextractivismo el Estado progresista adquiere un rol activo en el intento de captación de excedentes (podríamos agregar que preponderantemente en el aspecto discursivo) que le permitiría lograr cierta redistribución económica. Sin embargo, es importante destacar que una de las finalidades principales de este discurso sería habilitar la licencia social para que las empresas pudieran operar sin inconvenientes, sea en la actividad minera a cielo abierto, en los monocultivos con uso de agrotóxicos o en la extracción petrolera mediante fracking. Así, los Estados han desarrollado leyes y políticas económicas, sociales y culturales orientadas a destacar las bondades que el neoextractivismo generaría a los pueblos.

Si bien cada país presenta sus particularidades, podría sostenerse que este modelo político – económico es extensivo en toda América Latina en el marco de lo que Svampa entiende como un cambio de época: en los años 90 los gobiernos latinoamericanos tuvieron una tendencia marcadamente neoliberal, con un fuerte ajuste estructural y una sobrevaloración de los productos financieros; a partir del año 2000 los gobiernos fueron girando hacia la reprimarización de la

economía, la exportación en el marco del auge de los comodities que generaban superávit fiscal y una balanza comercial favorable, mientras que empezaron a surgir gobiernos progresistas que enfatizaron la "ilusión desarrollista"[1] y con la suficiente flexibilidad como para instalar un escenario marcadamente multiactoral: Estado, empresas y algunos actores de la sociedad civil. Sin embargo, este giro neoextractivista no estuvo exento de conflictos: al tiempo que el modelo se profundizaba, se incrementaban también los cuestionamientos, discusiones y conflictos en relación al impacto ambiental de las actividades extractivas, las desigualdades generadas y/o la propiedad de las tierras, entre otras inquietudes, lo que complejizó significativamente el escenario. La autora lo enuncia de la siguiente manera:

> (…) retorno de un Estado moderadamente regulador, capaz de instalarse en un espacio de geometría variable, esto es, en un esquema multiactoral, de complejización de la sociedad civil, ilustrada por movimientos sociales, organización no gubernamental (ONG) y otros actores, pero en estrecha relación con los capitales multinacionales, cuyo peso en las economías latinoamericanas lejos de retroceder, aumentó de modo importante (Svampa, 2019:26).

Si bien la actividad minera transnacional a gran escala se inició en Argentina en los años 90 con mina La Alumbrera en Catamarca (extracción a cielo abierto de oro y cobre)[2], el período que tomaremos en este trabajo comienza a desarrollarse justamente en este cambio de época, más precisamente en el año 2002 en el pueblo de Esquel, provincia de Chubut. Esquel es un pueblo de 32 mil habitantes (censo 2010), cuya economía estuvo basada tradicionalmente en la actividad agropecuaria (principalmente producción de lana para exportación), el empleo público en el Estado y el turismo. Las exploraciones de la zonaen busca de oro por parte de las empresas multinacionales mineras se iniciaron en 1997, primero como Sunshine Argentina Inc. y luego como Minera El Desquite S. A., y en 1999 se realizaron las primeras perforaciones. Mientras esto sucedía, en los años 90 los bajos precios de los productos de exportación y el achicamiento del Estado empezaron a mostrar los inicios de la crisis económica. Hacia el final de siglo, además, la empresa textil Texcom cerraba sus puertas y dejaba desempleadxs a lxs 270 trabajadorxs que empleaba en Esquel. Promediando el 2001 Minera El Desquite S. A. vendió el yacimiento a Meridian Gold Corp. tras

1 Svampa (2019) toma este término para referirse a la idea de que ciertas oportunidades económicas permitirían a los países más desfavorecidos lograr el desarrollo necesario y acortar así la brecha con los países industrializados.
2 Es interesante destacar que durante el menemismo se estableció un marco regulatorio que beneficiaba ampliamente a la actividad minera, como la fijación del tope de regalías del 3% en boca de mina, la estabilidad fiscal y cambiaria por 30 años (Ley de Inversiones Mineras), la eliminación de gravámenes y tasas municipales y provinciales o impuestos a los sellos (Ley 24.228), o la posibilidad de transferir al exterior capitales y ganancias sin pagar impuestos, entre muchas otras. En el período que analizamos en este trabajo, muchas de esas medidas no solo continuaron vigentes sino que se profundizaron.

confirmar que podía hacerse una importante explotación de la veta de oro (Cohen Arazi, 2015). Sin embargo, es recién en el año 2002, en plena crisis política, económica y social a nivel nacional, que el proyecto de explotación del Cordón Esquel se da a conocer públicamente. A nivel local, el número de desocupadxs ascendía a 5000, con lo cual las promesasque la empresa minera comenzó a difundir sobre la generación de empleo y de divisas podían resultar atractivas. Sin embargo, el escenario no le resultó tan fácil.

Megaminería e intervención en la cultura

El nuevo siglo dejaba muy atrás la tradicional minería de socavón para dar lugar a la llamada "minería a cielo abierto", con la que sería explotado el Cordón Esquel. La concentración de metales y minerales en las rocas ha sufrido una enorme disminución debido a la sistemática explotación realizada durante décadas, por lo cual la industria minera desarrolló un nuevo método extractivo acorde al escenario actual, y que se inicia con la detección satelital de los lugares con mayor concentración de minerales. Luego, esas enormes montañas son voladas, dinamitadas y trituradas hasta lograr pequeñas partículas a las que se aplican sopas químicas con desorbitantes cantidades de agua para separar los metales de la roca (los químicos empleados son el cianuro, el mercurio, el ácido sulfúrico, entre otros tóxicos; los litros de agua utilizados por día pueden ser decenas de miles, el consumo de agua y energía aumenta a medida que baja la ley de los metales). El proceso de voladura y lixiviación genera escombreras que modifican los ecosistemas, remueven sustancias que en contacto con el aire generan tóxicas nubes de polvo, y contaminan con las sopas químicas cuyas consecuencias no pueden controlar. De acuerdo con Mirta Antonelli (2011), en el año 2002 nueve grandes empresas mineras transnacionales encargaron al Instituto Internacional para el Medio Ambiente y el Desarrollo el programa *Mining, Minerals & Sustentable Development.* Allí se explicitaba que los nuevos proyectos extractivos implicaban la necesidad degarantizar condiciones sociales favorables para su concreción, lo que se tradujo desde el sector empresario como la búsqueda de un "cambio cultural" en las comunidades que les permitiera operar libremente. Para lograr este cambio, era necesario que la población fuera objeto de ciertas intervenciones didácticas y comunicacionales organizadas por la alianza entre las empresas y el poder político local, lo que derivó en el desarrollo y la implementación estrategias culturales con un marcado énfasis favorable a la actividad minera. En el marco de un "plan alfabetizador minero" se pretendía instruir a lxs

pobladorxs acerca de lo inofensivo de una actividad que traería progreso, trabajo y bienestar. Así, se lograría establecer un discurso unificador de las posturas desde una narrativa pro minera comprometida con el "desarrollo sustentable" para intervenir las memorias y significaciones del presente y las proyecciones hacia el futuro (Antonelli, 2011).

En su análisis acerca de las políticas públicas, Cris Shore (2010) sostiene que la antropología puede aportar una mirada crítica para comprender su funcionamiento, lo que se torna necesario si tenemos en cuenta que estos mecanismos están habitualmente ocultos. El autor sostiene que el modo en que son objetivadas y utilizadas las políticas aporta a la comprensión crítica de ciertos principios organizativos profundos y poco visibles que estructuran la sociedad, vinculados a códigos culturales y relaciones de poder que configuran el comportamiento de los distintos actores. Siguiendo a Shore, es interesante reflexionar sobre las propuestas culturales desarrolladas por el poder político de Esquel y las empresas mineras. En principio, vemos que las intervenciones culturales pro mineras propuestas desde el poder hegemónico se desarrollaron justamente del modo positivista, lineal y vertical que el autor critica. Por un lado, la inevitable medición de costo-beneficio: las políticas se aplicaron para lograr el consenso de la población sobre lo supuestamente beneficiosa que sería la explotación de la mina, con lo cual los recursos movilizados por empresa y gobiernos pueden ser entendidos como inversiones que generarían la posibilidad de instalación y su consecuente beneficio económico. Pero era necesario que ese “cambio cultural” fuera pronto, ya que la empresa sostenía inicialmente la posibilidad de extracción mixta (subterránea y a cielo abierto), pero que en caso de elevarse el precio del oro la explotación debía ser más rápida y por lo tanto sería necesario realizarla a cielo abierto, al tiempo que reducían el cálculo inicial de explotación (y supuesto progreso para el pueblo) de 15 a 10 años (Rodríguez Pardo, 2011). La linealidad y verticalidad puede observarse en la expresión “plan alfabetizador minero”, tal como fue explicitado por la empresa, que evidencia un desprecio por lxs pobladorxs y sus saberes (acerca de la naturaleza y de su relación con ella, de la propia identidad del pueblo, de las tradiciones de los pueblos originarios asentados en la región, entre otras cosas), quienes deben ser “iluminadxs” bajándoles el conocimiento que no tendrían o que sería erróneo sobre una actividad que muestran como inofensiva y provechosa. En esta línea de pensamiento, y con la colaboración de medios regionales como el periódico *El Oeste*, es que la empresa y el poder político local comenzaron a ofrecer actividades conjuntas (explícita o implícitamente) de todo tipo para establecer contacto con la comunidad e iniciar el proceso de persuasión. Antonelli (2011) sostiene que la narrativa del

desarrollo sustentable atraviesa y articula la producción, gestión, administración y promoción de discursos sociales mediante publicaciones de fundaciones, medios gráficos y virtuales del sector, cartillas informativas, manuales de "buenas prácticas", material educativo de uso escolar en instituciones públicas de comunidades bajo explotación minera, publicidad empresarial y estatal, talleres y encuentros presenciales para construir consenso y hasta producción televisiva.

En el caso de Esquel, por un lado, podemos considerar las intervenciones "informativas" escritas, como la elaboración y circulación de todo tipo de folletos, cartelería, afiches. Al respecto, Javier Rodríguez Pardo (2011) explica que:

> Empresa y gobierno recurren a la desinformación repartiendo opúsculos y trípticos que describen todo lo que hace posible la minería. No mencionan la perversidad del método extractivo (…) e intentan convencer de que continúa la minería de los socavones a pico y pala (omiten describir la de tajo abierto) (Rodríguez Pardo, 2011:26).

Una de las actividades más relevantes fueron las charlas abiertas organizadas en distintos espacios públicos y escuelas, que tomaban temas como el impacto ambiental y social, el uso del cianuro y los procesos con los que trabajarían. Estas charlas estaban a cargo de personal jerárquico de la empresa minera y de otras empresas de insumos para la explotación que serían parte de la actividad. Un ejemplo de ello es la charla organizada por la empresa Du Pont, proveedora de cianuro, donde se afirmaba la baja toxicidad de la sustancia. Junto con varias publicaciones que incluyen una lista de alimentos que contendrían cianuro y resultarían inofensivos, el Centro de Investigación y Procesamiento de Minerales (CIPROMIN) y el Servicio Geológico Minero Argentino (SEGEMAR) se suman a defender el uso de la sustancia:

> Ingerimos diariamente cianuro –pregonan- porque innumerables frutas, hortalizas, semillas (cerezas, duraznos, damascos, almendras, mandiocas, etc.) lo contienen. Podemos beber un vaso con cianuro –se arriesgan a decir sin inmutarse ante auditorios de neófitos que los miran sorprendidos- que ese veneno no habrá de afectar nuestra salud. (Rodríguez Pardo, 2011:26).

El efecto de "saber" difundido en estas charlas y encuentros no estuvo validado solamente por la jerarquía empresarial de lxs expositorxs sino que es necesario también el aval de voces universitarias estratégicas y de agencias científico-tecnológicas públicas "que autoricen el modelo extractivo, coimplicando en ello la legitimidad de instituciones del Estado en un proceso de oposición y réplica a los movimientos socioambientales y de descalificación a la sanción de leyes" que prohíben este tipo de minería y el uso de sustancias tóxicas,(Antonelli, 2011:53). Así, tenemos

un complejo escenario multiactoral de intervención en la cultura en particular y en las políticas públicas en general.

Por otra parte, la Asamblea de Vecinos Autoconvocados por el No a la Mina, a la que haremos referencia más adelante, denunció en abril de 2007 que se habrían incluido folletos y cuadernillos a favor de la megaminería en manuales escolares destinados a estudiantes rurales de 9° grado de escuelas cercanas a la localidad de Gastre (Chubut) y "cuyo material está dedicado exclusivamente a exaltar las bondades de la minería en el país, acompañado por otro referido a la energía nuclear. Dicho material fue editado por organismos estatales[3]". El material toma como caso modelo la mina Bajo La Alumbrera y destaca la sustentabilidad de la actividad minera, el aumento de puestos de trabajo y el beneficio que trae su explotación a nivel nacional. También fue denunciada por diversos medios de alcance nacional (como la revista *Mu!* o el periódico *Página 12*) la presión ejercida por el lobby minero y sojero, por ministros y gobernadores, para que en el año 2015 se censuraran manuales escolares destinados a los niveles inicial, primario y secundario por contener material vinculado a la educación ambiental[4].

Otra intervención cultural organizada por el municipio de Esquel fue un festival "por el sí" a la megaminería realizado días antes de la consulta popular lograda por lxs vecinxs, el 23 de marzo de 2003. Si bien en la publicidad se sostenía que el festival para el cierre de campaña estaba organizado por el Comité de Autoconvocados por el Sí al proyecto minero, imaginamos por quiénes

3 La nota completa puede consultarse en https://noalamina.org/general/item/591-insolitos-folletos-para-alumnos-rurales-argentinos

4 Puede consultarse la nota completa y ver fotos del manual en el siguiente link: http://noalamina.org/general/item/14258-mal-educados-los-manuales-censurados-de-educacion-ambiental

estaba compuesto ese comité. El evento se desarrolló en el Gimnasio Municipal y consistía en un recital del grupo Ráfaga que se inició nada menos que con el tema *Aguita*… Paradójicamente, uno de los bienes comunes que más destroza la megaminería. La publicidad del evento fue difundida, entre otros espacios, en las páginas del periódico *El Oeste*.

En relación con los medios de comunicación, se produce un enmascaramiento de la realidad que es expuesta como pacífica, carente de conflictos, y en caso de que algún conflicto surgiera sería menor, aislado, y producto de la ignorancia de lxs participantes que deben ser alfabetizadxs, instruidxs.En este sentido, el silenciamiento de las consecuencias de la megaminería o el ocultamiento de información en los medios resulta clave.Maristella Svampa (2011) explica como ejemplos del silenciamiento la "compra" de los medios de comunicación por parte de las empresas mineras a nivel nacional(y la cancelación, en dos oportunidades y sin explicaciones, del documental de Silvina Cuman y Javier Orradre, *Jáchal, cuando ya nadie te nombre*, que iba a ser emitido por canal 7, TV Pública, (Svampa y otros, 2011). Para el caso específico de Esquel, Javier Rodríguez Pardo (2011) denuncia la censura del Canal 7 oficial de la provincia. Asimismo, si una estrategia política y comunicacional utilizada ante la resistencia es el ocultamiento de la misma, la censura del silencio, otra muy utilizada puede ser la deshistorización de los hechos, el vaciamiento de sus sentidos políticos, consecuencia de las operaciones de enmascaramiento, aun cuando estos medios ofrezcan material referido a la actividad minera.

Resulta muy interesante, además, revisar los canales de difusión que están a cargo de las empresas mineras en forma directa. Un ejemplo es la página web de Barrick Gold, que enfatiza en la supuesta inclusión de las comunidades y en la preocupación por su bienestar, al tiempo que describe los resultados de sus campañas basadas en “información objetiva” que “contribuye a disminuir la brecha de percepción de la comunidad sobre las actividades del proyecto”, lo que lograría el incremento de calificaciones sobre la actividad como “muy favorable”. Además, incluye opiniones de quienes participarían en las charlas: "Tiene una verdadera intención de compartir información sobre el proceso y el emprendimiento. Me encantó la honestidad de los empleados con quienes hablamos[5]".La exposición de una opinión sobre la honestidad y la intención de compartir información no parece inocente: justamente la falta de información es una de las mayores peleas que han dado y dan lxs vecinxs de los pueblos afectados por la megaminería. Asimismo, ofrece un

5 Puede consultarse el “Reporte de sustentabilidad ambiental 2012” en el que se detallan las encuestas y actividades. http://barricklatam.com/reporte-rse-argentina-2012/consulta_publica.html

largo listado de intervenciones en la comunidad con programas vinculados a áreas como salud, educación, deportes, cultura, emprendimientos, economía y medio ambiente, dirigidos a niñxs, adolescentes y adultxs.

En relación con esto, Víctor Vich (2014) sostiene que las políticas culturales deben ser transversales, no vincularse solamente con lo que tradicionalmente se presenta como cultural sino articular también con otras áreas "no culturales". Las empresas mineras parecen entender y aplicar muy bien esta cuestión, pero con una perspectiva muy diferente a la del autor, quien sostiene que

> El progreso (entendido como pura maximización de ganancias) se ha convertido en el fetiche de la modernidad, y por esa razón toda política cultural debería apuntar a intentar deconstruirlo mediante la neutralización de muchos de los principios que lo sostienen (…) lo que todo proyecto de política cultural debe tener en cuenta es que la cultura es uno delos principales lugares donde esas prácticas se afianzan, es decir, donde los poderes autoritarios se establecen; pero, curiosamente, también es un lugar donde todo ello puede ser cuestionado (Vich, 2014:88).

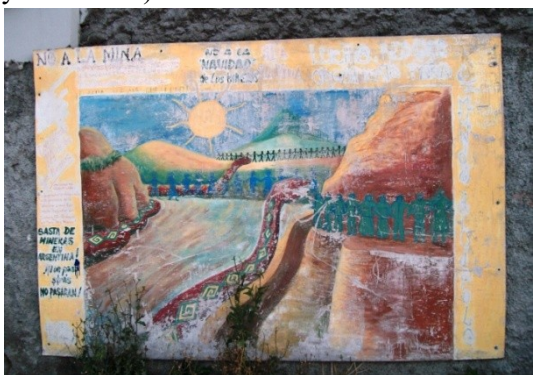
Las políticas didáctico-comunicacionalesde intervención cultural no lograron conquistar a todos los actores sociales involucrados; hasta la actualidad, no logró imponerse el proyecto de explotación minera dado que lxs pobladorxs desarrollaron sus propias estrategias culturales, sus propias políticas culturales frente a las de los poderes hegemónicos, espacios donde esos poderes fueron, como sostiene Vich, cuestionados y puestos en evidencia.

Asamblea de Vecinos Autoconvocados por el No a la Mina: ¿políticas culturales de resistencia?

A medida que las noticias sobre el proyecto de explotación minera comenzaron a circular en los medios locales y en el diálogo cotidiano, lxs pobladorxs de Esquel empezaron a interesarse y a asistir a las actividades propuestas. Si bien muchas personas desconocían los peligros de la explotación minera a cielo abierto, otras estaban al tanto de las consecuencias ocurridas en Cerro Vanguardia (Santa Cruz) y en Bajo La Alumbrera (Catamarca), por lo que iniciaron una búsqueda de información conjunta que fue compartiéndose, tanto vía internet (intercambio de mails con habitantes de otras comunidades bajo explotación, búsqueda en la web, entre otras cosas) como en el cara a cara. Así el 7 de septiembre de 2002 tuvo lugar la primera Asamblea de Vecinos de Esquel en la escuela N° 205, donde por primera vez en el país se rechazó la explotación minera a cielo

abierto. El evento consistía en una charla debate sobre el manejo de los recursos naturales en Chubut, con invitadxs de otras regiones que habían pasado o estaban pasando experiencias similares. La invitación y difusión se realizaron mediante volantes que explicaban que

> La supuesta instalación de una planta de tratamiento minero con cianuro para la explotación de oro en las cercanías de Esquel ha motivado la necesidad de convocarnos en asamblea para empezar a *trabajar por afuera de la agenda del gobierno, de la universidad y de la empresa minera,* y construir colectivamente y con autonomía una opinión diferente frente a la manera en que se están dilapidando y manejando los recursos naturales de la provincia, (Rodríguez Pardo, 2011:14). (El subrayado es mío).



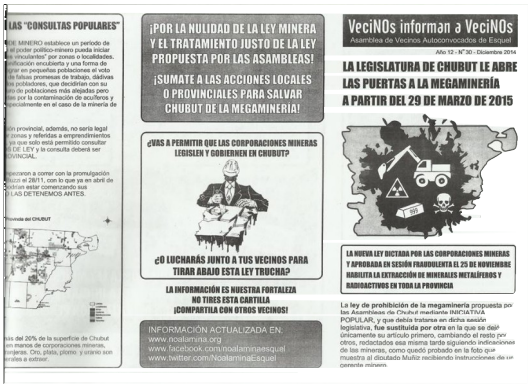
Como podemos ver, la necesidad de actuar desde lo cultural en sentido amplio no era privativa del poder político y empresarial, sino que ya desde la primera asamblea se enfatizó en la importancia de la información compartida, de la experiencia de vida en otros sitios y del lugar de las voces universitarias a las que referíamos más arriba. En este sentido, es importante remarcar que si bien existieron voces universitarias que legitimaron el discurso pro minero, también hubo otras que colaboraron con su desenmascaramiento pero desde lo personal, sin avales institucionales: en aquella charla ofrecida por la empresa Du Pont sobre el uso del cianuro estuvieron presentes dos profesoras e investigadoras en química de la Universidad Nacional de la Patagonia, que tomaron esos datos e informaron sobre lo erróneo de la exposición y elaboraron un informe, folletos y volantes donde se explicaba la toxicidad de la sustancia y el peligro de contaminación incluso con su descomposición. De este modo, las intervenciones culturales del poder hegemónico fueron respondidas con otras surgidas de la organización de lxs pobladorxs, en una relación de poder político y económico de abismal asimetría. En muchos casos, las actividades tuvieron, a la distancia, cierta similaridad: en ambos casos se ofrecían charlas, se elaboraban folletos, volantes e informes que luego circulaban de mano en mano por la ciudad o en los eventos organizados. Sin embargo, la base de esas actividades era radicalmente distinta. De acuerdo con Vich (2014), la

cultura es el lugar de lo establecido pero presenta la particularidad de que desde ese mismo lugar se puede activar para romper con ese *statu quo*. Así, el autor sostiene que se debe "desculturizar la cultura", ubicarla como agente de transformación social, revelar las dimensiones culturales de aquellos ámbitos que en apariencia no tendrían nada que ver con ello, articular cultura, democracia y ciudadanía de modo de poder construir una nueva hegemonía. En este sentido, el autor sostiene que es necesario preguntarse cuáles son los imaginarios sociales y las verdades afianzadas en la base social para poder deconstruirlos y promover nuevas representaciones sociales, reflexionar e identificar quiénes y de qué modo ejercen el poder. En el caso de Esquel y su resistencia la megaminería, creemos que la organización de lxs vecinxs está muy cerca de estos planteos. Por un lado, la organización asamblearia es democrática por su propio modo de funcionamiento, en el que la base es la escucha de todas las voces y la horizontalidad en la toma de decisiones, lo que contrasta radicalmente con las propuestas lineales y verticalistas de los poderes políticos y empresariales que toman sus decisiones a puertas cerradas, sin considerar la identidad de los pueblos, sus necesidades ni las subjetividades en juego. De este modo, las producciones culturales elaboradas por lxs vecinxs para ellxs y para sus propios pares distan no solamente en el resultado final (el folleto terminado y circulando, el festival, la charla en la escuela) sino que en el proceso mismo de compartir pareceres, saberes, intuiciones, dudas, ideas, conversaciones, acciones y la puesta en marcha de la realización material de cada una de las intervenciones se van revelando las estructuras de poder que impiden a los grupos excluidos participar de la vida pública en pos de una participación real que inevitablemente modifica las subjetividades[6]. Daniela Cohen Arazi (2015) explica en su trabajo sobre los jóvenes y la lucha antiminera, que en el imaginario de lxs pobladorxs Esquel aparece como un lugar tranquilo, sin memoria de manifestaciones colectivas (aunque sí las hubo pero no tan importantes) y la idea de que la gente es un poco cerrada, consecuencia del clima invernal, y que le cuesta reunirse pero que cuando logran confianza son todxs muy soldarixs y comprometidxs con el entorno. En este sentido, la lucha por el No a la Mina habría sido el primer conflicto que motivó a lxs vecinxs a conectarse y manifestarse masivamente. Un joven entrevistado explica que

> (…) al esquelense no le vengas a hablar mal del pueblo porque siempre lo va a defender, por más que reniegue con los vecinos, de que nunca pasa nada, nunca hay eventos, ni deportes, ni música, ni nada (…) El planteo era "está bien, vos sos una multinacional, tendrás el capital que

6 Creemos, además, que en casos como estos resulta crucial el componente afectivo. Gilberto Giménez (S/F) toma a A. Malucci para explicar que en la identidad colectiva existe un involucramiento emocional que hace sentir a sus miembrxs como una unidad común.

quieras, serás lo grande e importante que quieras, pero a mí el pueblo no me lo tocás, vos con tu plata no me vas a venir a correr…" (Cohen Arazi, 2015:79).



De este modo, creemos que las propuestas culturales ideadas en forma asamblearia trascienden ampliamente el ámbito estrictamente cultural. Plantean, incluso, una redefinición de la ciudadanía (como explica Vich) al fomentar la participación y ocupar el espacio público de múltiples modos: la asamblea no solo elaboró los trípticos informativos "Vecinos informan a vecinos" o los carteles que lxs habitantes pegaron en sus comercios y casas, sino que ocupó las calles con manifestaciones cada vez más masivas desde aquel año 2002 y que continúan hasta hoy. Además, la ocupación del espacio público se da por la persistencia del arte popular en muros cedidos para tal fin: recorriendo el pueblo pueden verse pinturas y/o murales realizadas por lxs vecinxs en paredes de casas, galpones y hasta un cartel escrito con piedras en una de las montañas que se ven desde el pueblo y que reza "No al mina". La realización de un mural implica lazos sociales y afectivos que trascienden la actividad específica, al tiempo que revaloriza un arte del pueblo para el pueblo.

Desde aquella primera charla debate organizada por lxs vecinxs autoconvocadxs, a la que asistieron 70 personas, el movimiento comenzó a crecer. Cada vez más personas se interesaron por las propuestas, se movilizaron y se comprometieron con la lucha hasta el día de hoy. Así, lograron la

suspensión de la audiencia pública por parte de las autoridades (el gobernador José Luis Lizurume y el intendente Rafael Williams), el llamado a una consulta popular no vinculante por el "sí" o por el "no" a la mina, el 23 de marzo de 2003, en la que ganó el "no" con el 81% de los votos, y más tarde la Ley 5001 que prohíbe la explotación minera en Chubut). Sin embargo, en estos 17 años de lucha muchos fueron los vaivenes legales, económicos y políticos que tuvo que soportar el pueblo de Esquel. Aunque excede los límites de este trabajo, el análisis resulta por demás interesante.

Conclusiones

En las páginas precedentes hicimos un breve repaso de cómo entendemos el modelo extractivo actual, de los escenarios en los que pretendía actuar la empresa minera a nivel nacional y regional, y expusimos las principales intervenciones culturales tanto del poder hegemónico como de lxs vecinxs organizados. De acuerdo con Shore (2011), entendemos que las políticas públicas reflejan ciertas racionalidades de gobierno, es decir, formas de ver el mundo y de actuar en él, de cómo deben relacionarse los sujetos y de la creación de nuevas subjetividades. En este sentido creemos que la generación de las políticas públicas, de las políticas culturales, y su aplicación por parte del poder establecido en el caso de Esquel y el proyecto minero no contribuye a reflexionar críticamente sobre el orden establecido ni a lograr condiciones de mayor libertad y creatividad sino que, por el contrario, considera a las personas como sujetos pasivos, destinatarios de un conjunto de eventos o acciones que deberían considerarlxs integralmente pero que terminan siendo verticales y vacías, aunque con el claro objetivo de lograr la licencia social necesaria, única modificación de la sociedad que les resulta importante en ese contexto. Así, siguiendo al autor, mediante las políticas implementadas intentaban justificar en el 2002 un presente de pobreza y desocupación que sería revertido con la instalación del proyecto minero, narrativa legitimada por la autoridad política y empresarial que, a su vez, volvería a legitimar a estas autoridades en tanto esas políticas de intervención y acción redundaran en certezas, orden y coherencia de las acciones del gobierno. Sin embargo, en oposición a esto, la Asamblea de Vecinos Autoconvocados generó acciones y políticas que podríamos llamar de resistencia, dado que no provienen del poder político institucional y resisten justamente sus medidas, racionalidades y expectativas. María Cecilia Marín (2010) sostiene que

> El "no a la mina" se constituye en consigna de lucha colectiva de fuerte carácter migratorio, expansivo e inclusivo, pero también es la construcción de una identidad subjetiva e intersubjetiva (…) y de una *formación discursiva* que interpela al dispositivo hegemónico y la implementación de este modelo extractivo-exportador en esta disputa por el desarrollo (Marín, 2010:185).

Así, creemos que quienes realmente proponen políticas para la libertad, para la reflexión sobre los imaginarios y representaciones sociales y para su deconstrucción son lxs vecinxs y sus políticas de resistencia y no las del poder instituido. Siguiendo a Vich, podemos arriesgar que estas políticas son las que redefinen justamente lo político y promueven a lxs ciudadanxs como agentes activxs y participativxs de la vida común, en acciones integrales que van más allá de la simple acumulación de eventos. Por otra parte, creemos que este movimiento político, social y cultural generó indefectiblemente un movimiento también identitario. Si tradicionalmente Esquel era un apacible pueblo rodeado de bellezas naturales, vinculado a las actividades agropecuarias y donde nunca "pasaba nada", el conflicto con el proyecto minero y la organización de la resistencia le imprimió un carácter y una identidad diferente: la del primer pueblo que se levantó en contra de la minería a cielo abierto en el país y que hoy es ejemplo de lucha para los movimientos socioambientales, reconocimiento clave para forjar también esa nueva identidad. Siguiendo a Gilberto Giménez (S/F), las identidades se construyen a partir de la apropiación de determinados repertorios por parte de los actores sociales, lo que los diferencia de los otros actores sociales hacia afuera y genera la unidad y coherencia hacia adentro. El autor destaca la indisociable relación entre la teoría de la identidad y la de los actores sociales, y explica, entre otras características, que todo actor social tiene un proyecto estrechamente ligado a su identidad, está dotado de cierto poder y se encuentra en permanente transformación, dada su inserción en un sistema mayor, en las estructuras sociales. Hacia adentro, existen también tensiones y negociaciones entre los miembros de los colectivos para lograr esa cohesión necesaria que forma el grupo; una forma de lograrla sería la realización de rituales, de manifestaciones colectivas y otras "macro o micropolíticas de grupalización". En este sentido, sostenemos que si en un primer momento la unidad de lxs vecinxs autoconvocadxs podría haberse caracterizado por la necesidad de información, el temor, la defensa del territorio y el futuro, las acciones culturales llevadas adelante por el colectivo no solo estuvieron destinadas a otrxs pobladorxs sino que contribuyeron -y contribuyen hasta la actualidad- a forjar una mutación en la identidad tradicional de Esquel y una grupalidad frente al poderoso enemigo encarnado en la alianza poder político-poder empresarial. Consideramos relevante en este punto la cita que Giménez hace de A. Malucci y su reflexión sobre la identidad desde la teoría de la acción colectiva. Según el autor,

lo distintivo de las identidades colectivas radica en lo interactivo y lo compartido en relación con las acciones y el contexto en que tienen lugar. Las definiciones en relación a los fines, los medios y el campo de las acciones

> (…) son incorporados a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales, todo lo cual permite a los sujetos involucrados asumir las orientaciones de la acción así definidas como "valor" o, mejor, como "modelo cultural" susceptible de adhesión colectiva, (Giménez, S/F:16).

Sin embargo, las fronteras nunca son fijas; pensemos, entonces, que el movimiento del "no a la mina" ha variado sus formas internas y externas, según las diversas situaciones propias de los distintos contextos a lo largo de casi dos décadas sin alterar por eso los rasgos centrales de la nueva identidad hacia la que fue mutando.

Entendemos que las posiciones aquí esbozadas acerca del desarrollo de las políticas públicas descriptas (las oficiales, las empresariales y las de resistencia) explican en buena medida cómo es posible no solo que se haya organizado la resistencia a la megaminería a cielo abierto en Esquel en una relación de poder tan asimétrica entre las partes involucradas, sino cómo es posible que tras 17 años de lucha la montaña y el pueblo sigan "de pie gracias a su gente".

Bibliografía

Antonelli, M. "Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la 'minería responsable y el desarrollo sustentable'" en Svampa, M. y M. Antonelli (2010), *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, Bs. As., Biblos, 2011.

Cohen Arazi, Daniela (2015), *Jóvenes a cielo abierto*, La Plata, Bs. As., Malisia.

Giménez, Gilberto (S/F), "La cultura como identidad y la identidad como cultura", disponible en http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf

Marín, Marcela (2010), "El 'no a la mina' de Esquel como acontecimiento: otro mundo posible" en Svampa, M. y M. Antonelli, *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, Bs. As., Biblos, 2011.

Rodríguez Pardo, J. (2009), *Vienen por el oro, vienen por todo. Las invasiones mineras 500 años después*, Bs. As., Ciccus, 2011.

Shore, Cris (2010), "La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la 'formulación' de las políticas" en *Antípoda. Revista de antropología y arqueología* N° 10, pp. 21-49, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.

Svampa, Maristella (2019), *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*, México, Universidad de Guadalajara y CALAS.

Svampa, M. et al, (2011) *15 mitos y realidades de la minería transnacional en Argentina*, "Cascotazos", Bs. As., El Colectivo y Herramienta Ediciones.

Vich, Víctor (2014), "Introducción" y "Desculturizar la cultura: hacia una nueva generación de gestores culturales" en

Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política, Bs. As., Siglo XXI.

Relatar el pasado en imágenes: algunas consideraciones sobre las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de Argentina y Chile[1]

Clarisa López Galarza
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - FBA – UNLP)
clarisalopezgalarza@gmail.com

En nuestra región se han creado, en los últimos años, un conjunto de instituciones de carácter público destinadas a transmitir y resguardar la memoria del pasado reciente, que albergan programas de gestión y exposición de artes visuales dentro de sus actividades. En este escrito, desplegaremos algunas consideraciones iniciales en torno a las experiencias expositivas albergadas en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Buenos Aires, Argentina) y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile). A través de una aproximación a la inclusión y protagonismo de las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria, abordaremos su estudio en tanto dispositivos de elaboración y puesta en público de significaciones sobre el pasado reciente. El estudio de las especificidades de ambas instituciones, cuya creación y gestión han condensado gran parte de los debates en torno a las formas del recuerdo, permitirá el acercamiento a las particularidades que adoptan las vinculaciones entre las prácticas artísticas y las estrategias de memoria en nuestra región.

A partir de los años ochentas, la discusión sobre las formas del recuerdo ocupa un lugar central en la producción de las ciencias sociales, tanto a escala planetaria como específicamente en nuestro continente. La recurrencia en el estudio de estos temas ha sido relacionada con la profusión de discursos de memoria y los procesos de *museificación* (Huyssen, 2000) que han tenido lugar en distintos puntos del mundo. No obstante, estos*procesos de memorialización* (Schindel, 2009:66-67) han cobrado especificidad en nuestra región, luego de atravesar por las experiencias de las últimas dictaduras militares.

1Este escrito es parte del proceso de investigación de la tesis doctoral titulada “Las exposiciones de arte como formas de escritura del pasado reciente: Los casos del Centro Cultural Haroldo Conti (Argentina) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile)”, realizada en el marco de una beca doctoral de la Universidad Nacional de La Plata, bajo la co-dirección de Lic. Florencia Suárez Guerrini y Dra. Leticia Muñoz Cobeñas.

En la última década y a partir de las iniciativas de los Estados democráticos, se han propiciado en Latinoamérica diversas acciones ligadas a la conservación y transmisión de la memoria del pasado reciente[2]. Dentro de estas políticas públicas, se han redactado legislaciones reparatorias de variados perfiles, a la vez que se han creado instituciones dedicadas específicamente al resguardo de documentos, relatos y prácticas en las que la memoria es objeto de la agencia estatal. Como parte de los debates suscitados en los procesos de planificación, desarrollo e implementación de estas iniciativas, los debates en torno a la relación entre arte y memoria ocuparon un espacio de gran relevancia, a partir de la promesa de una transmisión de lo acontecido y de la construcción de una lectura crítica de la historia (Brodsky, M. (2005); Guglielmucci, A. (2013)). Al interior de los espacios institucionales creados para la puesta en público del recuerdo, losprogramas de exhibiciones de arte -en su mayoría, contemporáneo- ocupan parte de sus agendas. En este escrito, nos aproximaremos al abordaje de las exposiciones como dispositivos que despliegan y construyen relatos sobre la historia y el pasado. Nos centraremos aquí en dos instituciones dedicadas a estas problemáticas que incluyen dentro de sus programaciones exposiciones de artes visuales contemporáneas: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (en adelante, MMDH) situado en Santiago, Chile, y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC), ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Las prácticas expositivas: escribir la historia desde el presente

Desde los estudios curatoriales o *museum studies* -en su mayoría, de orígenes anglosajones o europeos- se han construido aportes de relevancia para el estudio de las exposiciones, entendidas como terrenos prolíficos para la construcción y administración de significados referidos a las artes y a la historia (Ferguson, 1996:2; Battiti, 2013:4). Dentro de estos campos del saber, se ha abordado la profundización de una dimensión discursiva de las exposiciones de artes visuales, que dialoga con otras formas reflexivas sobre las prácticas artísticas, es decir, con otras prácticas de la escritura de la historia y de la teoría de las artes (Altshuler, 2013). Construidas a partir del establecimiento de relaciones espaciales y discursivas entre piezas artísticas y extraartísticas, las prácticas exhibitivas

2Un relevamiento de las políticas públicas en nuestra región vinculadas a la temática puede hallarse en GARRETON KRAFT, F. et al (2011) *Políticas públicas de verdad y memoria en América Latina*, Santiago de Chile: Universidad de Chile. Para los países que nos ocupan aquí, sugerimos consultar Solís Delgadillo, Juan Mario (2015) *Los tiempos de la memoria en las agendas políticas de Argentina y Chile*, Buenos Aires: EUDEBA.

son comprendidas como formas que no agotan aquello que exponen, es decir, ofrecen una narración posible que mediante estrategias de montaje y yuxtaposición refuerza una lectura específica sobre la historia y los objetos involucrados. A partir de estos enfoques, podemos pensarlas como tomas de posición con un/a narrador/a, y por tanto implican el ejercicio de una autoridad en términos discursivos. Desde nuestro continente, y de acuerdo con Wechsler (2014), podríamos pensar las prácticas curatoriales como laboratorios de ideas, en las que se enfatizan -desde el presente- distintas dimensiones de la contemporaneidad sin desatender las resonancias que la historia y el pasado abrigan en ellas. Retomando la expresión de Didi-Huberman (2011), esta autora propone, entonces, recuperar las prácticas curatoriales como espacios para pensar con imágenes.

De acuerdo con Pacheco (2001) las prácticas curatoriales pueden abordarse como campos de escritura y de edición, que trazan tramas de relaciones entre objetos, conceptos y textos disponibles:

> En toda exposición algo es expuesto **públicamente** mediante un gesto que se repite y se multiplica sobre textos ya existentes. El acto de exponer debe ser considerado [...] una demostración pública. Se trata de un dispositivo que narra en el espacio, espacio físico, espacio social, espacio simbólico. Una acción que marca nuevas costuras, que inscribe sobre palimpsestos y sobre tachaduras.

Según este autor, estas prácticas ponen en juego unidades diversas -desde imágenes, escritos, obras y procesos, hasta recorridos, recortes, agrupamientos y series- que proporcionan lecturas sobre ellas. En lugar de fijarlas a ciertas interpretaciones ya asentadas de la historia, las prácticas curatoriales podrían ponerlas en relación con un campo de objetos, un conjunto de posiciones subtetivas posibles, alojándolas en un espacio para que puedan ser aprehendidas y utilizadas.

Como dispositivos que organizan el relato desde un aquí y ahora precisos, el análisis de las exposiciones en espacios dedicados a la elaboración de relatos críticos de los pasados recientes en los países del Cono Sur, se aproxima al estudio de la historización de la categoría *memoria* y a los usos de las imágenes en las políticas públicas vinculadas con la temática. Desde una perspectiva de abordaje más amplia, pueden establecerse díálogos con otros relatos que tematizan lo acontecido durante los períodos dictatoriales, que problematizan sobre las formas de la temporalidad y las formas de transmisión del recuerdo[3]: en este sentido, las exhibiciones dialogan con prácticas de

3Sostendremos, con Guglielmucci (2013), una perspectiva de análisis que explore la producción de estas políticas públicas de memoria en una doble dimensión: como una práctica en proceso, que dialoga con otras prácticas que accionan sobre lo público, a la vez que como un relato sobre el pasado reciente.

memoria que han tenido lugar en el espacio público desde el período de transición democrática hasta la actualidad. Con un carácter de ensayo (Didi-Huberman, 2011), las exposiciones pueden entenderse como formaciones provisorias de significados, que organizan un relato fugaz y posible sobre los objetos o procesos que las componen. Las abordaremos, entonces, como instancias de elaboración y puesta en público de significaciones en torno al pasado reciente, que agregan nuevos estratos de sentido que dialogan e interpelan las aproximaciones instituidas de los procesos históricos (Battiti, 2013:4).

En el caso de las experiencias en las instituciones referidas, el nudo que aquí nos convoca, nos interesará realizar un primer acercamiento a las prácticas curatoriales desarrolladas, realizando un breve recorrido por los programas de ambos espacios, con la intención de presentar una primera descripción de este corpus, para avanzar en futuras preguntas sobre los modos específicos en los que cristalizan, sedimentan o descentran ciertos procesos en torno a las formas y los espacios de la memoria. En estas páginas, producto de las etapas iniciales de trabajo, nos interesará recuperar una caracterización provisoria -fragmentaria e inconclusa- de los temas y lenguajes artísticos ocupados en las prácticas curatoriales aludidas, con el deseo de echar luz sobre las modulaciones propias de la transmisión de la memoria en espacios institucionales de nuestra región.

Lejos del afán de proponer una lectura comparativa sobre los complejos procesos de transición democrática y de elaboración de memorias en Argentina y en Chile, abordaremos en las siguientes líneas coordenadas para pensar los modos de relación entre el recuerdo y los modos de *pensar con imágenes* que se proponen en las mencionadas instituciones, esbozando el papel de las exposiciones de artes visuales en sus programaciones y abordando la relación que ellas proponen con el espacio físico que las alberga.

Sobre los espacios de exhibición: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC)

Sin desatender las especificidades que se ponen en juego en las políticas de memoria que se impulsan y las formas que toman las inscripciones en cada caso, nos interesa detenernos en estos dos espacios de exhibición no sólo porque el devenir histórico de ambos países estuvo encauzado

por su pertenencia a un mismo ciclo de dictaduras cívico-militares (Jelin, 2004), por los posteriores procesos históricos y sociales de consolidación democrática y por la coincidencia temporal en su creación -en ambos casos, en las vísperas de las conmemoraciones de los bicentenarios de las independencias nacionales-. Tanto el caso chileno como el argentino concentraron grandes debates sobre qué relatos, objetos y actividades debían propiciarse como parte de las nuevas políticas públicas de memoria, articulando resultados diferentes y propios. Pueden rastrearse marcadas diferencias por su divergente denominación y función, ya que uno de ellos es un museo -institución permanente y abierta al público, que se caracteriza por conservar y exhibir una colección- y el otro un centro cultural -cuya acción está centrada en la difusión y formación en diversos campos del ámbito de la cultura-. En esta línea, la exploración del vínculo entre artes visuales y memoria traza algunos puntos en común: el estudio de las exhibiciones nos permite analizar su cualidad mediadora entre las propuestas institucionales y las prácticas artísticas que convocan y sobre las que ofrecen una lectura posible. Como señala Battiti (2013:186), la confianza en la acción del arte como posibilidad de poner en crisis la memoria *hábito* -una memoria acrítica que no dialoga con el presente- nos propone el desmontaje de las prácticas expositivas como tomas de posición tanto en el campo artístico como político. Entonces, en este escrito recuperaremos una primer visión sobre este conjunto de exposiciones, enfatizando en sus vínculos con el tiempo y el espacio~~:~~, por un lado, las alusiones a hechos del pasado y, por otro, modos de relación con el continente arquitectónico e institucional.

La creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue anunciada en el año 2007 por la entonces presidenta Michelle Bachelet, en un gesto de revisión de las responsabilidades estatales en el pasado violento chileno. Desde su fundación, esta institución fue concebida para ofrecer un recorrido histórico sobre la última dictadura militar del país. Fue inaugurado en el año 2010 on el objetivo de “dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; dignificar a las víctimas y a sus familias; y estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan” (MMDH, 2010). Esta institución es uno de los proyectos referidos a la memoria del pasado reciente de mayor envergadura en el país. Su creación se engarza dentro de los programas, obras y proyectos del Bicentenario que fueran desarrollados durante la presidencia de Bachelet, entre los que se observa un marcado interés por el desarrollo y transmisión de los legados culturales chilenos. En este período se ha observado un notable impulso por la realización de obras de tipo simbólico (Solís

Delgadillo, 2015:259)[4]. Dado su peso en la constelación de espacios de memoria a nivel nacional, la creación del MMDH ha ocupado un papel fundamental a la hora de dar cuenta de los posicionamientos del Estado nacional en torno al pasado reciente y, por tanto, su propuesta ha generado grandes repercusiones en torno a qué narraciones ofrece y cuáles son sus implicancias en el presente histórico en el que se enuncian (Caballero Vázquez, 2016:513).

Ubicado dentro del barrio Yungay, se encuentra frente al parque Quinta Normal, en donde se encuentran otros museos de artes, ciencias e historia. Forma parte del Circuito cultural Santiago Poniente, formulado en los años previos a la creación del MMDH y dedicado a realizar actividades culturales cimentadas en la articulación barrial. En un edificio de nueva planta diseñado específicamente para estos fines, el MMDH conserva extensas colecciones de documentos provenientes de organizaciones de Derechos Humanos en Chile y en el mundo, organizaciones de familiares y víctimas, documentos administrativos estatales y colecciones personales de objetos y fotografías.

Esta institución alberga una muestra permanente organizada en dos plantas, que profundiza sobre los procesos históricos desatados durante la dictadura pinochetista y el inicio de la transición democrática, en la que objetos, documentos y recreaciones ocupan un papel protagónico. En un recorrido cronológico y ascencional, se presentan los sucesos históricos acontecidos desde el ataque al Palacio de la Moneda hasta la asunción del gobierno democrático, en un registro que apela tanto a lo emotivo como a lo informativo y documental (Brodksy, 2014:12). Como resultado de estudios y análisis de opinión[5], su relato se apoya en "lo más preciso de la huella, lo más natural del vestigio, lo más concreto de la grabación, lo más visible de la imagen" (Mora en Brodsky, 2014:12). En ella, la premisa de la máxima visibilidad alcanza su mayor expresión (Bennett, 1988).

Además de este relato -que ocupa la gran mayoría de sus salas- el museo ha desarrollado un programa de exhibiciones temporales, que trabaja en temas, espacios y contenidos que dialogan y descentran los abordados en la puesta museográfica principal. Habitualmente, un conjunto de

4 Dentro de estas políticas, es interesante destacar no sólo la creación del MMDH, sino también la re-inauguración del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2006) que resguarda una importante colección de piezas artísticas donadas por artistas de todo el mundo, que simpatizaran con la *vía chilena al socialismo*. Por tanto, el devenir de ambas instituciones permite el acercamiento a las especificidades del estudio la relación entre arte, memoria y política chilena.

5 A partir del anuncio de su creación, en el año 2007, se avanzó en tres ejes de concepción del museo: la creación del fondo documental -proveniente de archivos de organizaciones y de individuos-, el llamado a un concurso internacional de arquitectura y, por último, la implementación de sondeos de opinión con el fin de relevar las expectativas ciudadanas sobre el futuro programa museográfico (Brodksy, 2014: 3).

propuestas temporarias conviven de manera simultánea, ocupando espacios adyacentes a las salas principales: entre ellos, mencionaremos la Galería de la Memoria -espacio que comunica el museo con la estación de metro Quinta Normal-, la explanada de ingreso al edificio, el hall del Centro de Documentación -ubicado en el subsuelo-, y el tercer piso -en donde conviven con el Centro de Documentación Audiovisual-. Como parte de este programa, nos encontramos con un conjunto de propuestas que se interesan por presentar series pertenecientes a las colecciones de objetos, imágenes o documentos que forman parte del acervo del MMDH, cuyas puestas en público han dialogado y dinamizado la trama social e histórica propuesta en la exhibición permanente a través del uso de materialidades que resultan similares a las que componen ésta última. Las temáticas más exploradas por estas exposiciones han estado principalmente vinculadas a los encarcelamientos, exilios y estrategias de resistencia desarrolladas por las asociaciones de Derechos Humanos tanto dentro como fuera del país. En una línea similar, se han realizado exposiciones cuyo énfasis está en la utilización de imágenes fotográficas sobre procesos históricos. En ellas, el interés ha estribado -además de la profundización de aspectos históricos escasamente abordados en la exhibición permanente- en el rescate de las trayectorias profesionales de fotógrafos y reporteros cuyo trabajo hizo posible la narración, a través de imágenes, de hechos con particular peso específico dentro de la historia de Chile y la región. Un tercer grupo de exposiciones temporarias se define, también, por un carácter fotográfico y documental, pero con refieren a otros campos temáticos: presentan procesos traumáticos o violentos en otras naciones -en especial las limítrofes- a la vez que presentan lecturas de artistas y documentaristas extranjeros sobre acontecimientos de la historia chilena. En el estudio de este último grupo se hacen visibles, además, los hilos que vinculan el museo con otros espacios dedicados a la memoria del pasado reciente alrededor del mundo: se trata de exposiciones que se articulan a través de la colaboración conjunta entre instituciones y organizaciones vinculadas a esta temática.

El cuarto conjunto de experiencias expositivas está ligado a las artes visuales contemporáneas, que ha establecido otras líneas de diálogo con la propuesta museográfica permanente. Como parte de estas prácticas curatoriales, el MMDH ha albergado en diversos espacios del edificio relatos interesados en recuperar tanto visiones retrospectivas sobre la producción de artistas chilenos cuya producción artística ha sido atravesada por el régimen dictatorial, así como también prácticas artísticas vinculadas a reflexiones sobre la temporalidad, la transmisión del recuerdo y la elaboración de relatos sobre las desapariciones y privaciones de la libertad, que exploran

especialmente la espacialidad de la caja expositiva. se trata, en su gran mayoría, de instalaciones o *site specific* cuyos relatos retoman y exceden las temáticas y los recursos expográficos que habitan las salas de la exposición permanente.

Dentro de este grupo, también, nos encontramos con el interés por reponer producciones artísticas que han ocupado un papel de relevancia en la historia de las artes chilenas, especialmente en el período de transición democrática, que se inscriben ahora en un espacio institucional estatal y despliegan, entonces, nuevas lecturas desde un *aquí y ahora*. En este mismo sentido, es valioso destacar que algunas prácticas expositivas vinculadas a las artes visuales contemporáneas desbordan los espacios físicos del museo para activar actividades conjuntas con otros espacios dedicados a las artes visuales de la ciudad -entre ellos, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Bellas Artes-. Esta articulación, además de desplegar redes entre institucionales, refuerza la inscripción de estas prácticas al interior del campo artístico.

Como parte un programa que descentra el énfasis documental del relato principal del museo, las propuestas curatoriales que trabajan con prácticas artísticas contemporáneas abordan otros modos de vincularse con este interés documental, reponiendo relatos individuales y subjetivos, así como también generando una genealogía de prácticas artísticas que vinculan el arte y la memoria durante los años de transición hacia la democracia. A través de un breve recorrido por las exposiciones temporarias de esta institución, esbozamos algunos de sus estrategias para reflexionar sobre los procesos traumáticos de la memoria reciente. Desde espacios físicos localizados en los bordes de la exposición permanente, estas propuestas habilitan lecturas más opacas y polifónicas sobre los procesos históricos y sobre las relaciones entre el pasado y el presente.

Al otro lado de la cordillera, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti está ubicado al interior del predio que ocupara la Escuela de Mecánica Superior de la Armada (ESMA), en el que funcionare uno de los centros clandestinos de detención de mayor envergadura del país, ubicado en la ciudad de Buenos Aires. En el año 2004, a través de un anuncio conjunto entre la Presidencia de la Nación y el Gobierno de la Ciudad, se cedieron los terrenos para la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, ente gubernamental que organiza las actividades del predio. El proceso de reformulación de los usos y funciones del predio fue uno de los centros de los diálogos y reflexiones sobre los modos de transmisión de la memoria en nuestro país. En especial, los vínculos entre las prácticas artísticas y las memorias fue uno de los

ejes recurrentes en las discusiones, que han sido propiciadas en encuentros y en publicaciones (Brodsky, 2005, Guglielmucci, 2013, *Puentes* n°11, 2004; *ramona* 78, 2008).

Dentro del terreno de la antigua escuela, conviven instituciones gestionadas por las organizaciones de la sociedad civil con otras que se encuentran bajo la órbita estatal. Como señala Jozami (2011), la gran extensión del terreno configuró la imposibilidad de destinarlo en su totalidad a ser un Museo de la Memoria; la intención de destinar algunos edificios para actividades culturales gestionadas por el Estado devino en la creación, en el año 2008, del CCMHC, que ocupa el edificio del ex Pabellón de Armas y Aviación del Sistema Educativo de la Escuela de Mecánica de la Armada y Centro de Estudios Estratégicos. En el mismo predio, funcionan otras instituciones, entre ellas, el Museo Sitio de Memoria ESMA -emplazado en el ex Casino de Oficiales, uno de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de mayor envergadura durante la última dictadura que se conserva como prueba y evidencia para los procesos judiciales en curso- y el Archivo Nacional de la Memoria -cuyo objetivo es relevar y salvaguardar documentos escritos, fotográficos y audiovisuales referidos al accionar del terrorismo de Estado-, todos ellos dependientes del Ministerio Nacional de Justicia y Derechos Humanos. Recientemente, se ha sumado también el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur -que presenta un relato histórico en torno a la guerra con Gran Bretaña-, que pertenece al Ministerio de Cultura. Otros edificios se encuentran bajo la gestión de organismos de Derechos Humanos, el Espacio Cultural Nuestros Hijos (Asociación Madres de Plaza de Mayo), Casa por la Identidad (Abuelas de Plaza de Mayo) y 30.000 compañeros presentes (Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas).

El CCMCH funciona, desde el año 2008, como un "espacio de difusión y promoción de la cultura y los derechos humanos (...) Transformar en un espacio abierto a la comunidad lo que antes fuera un sitio emblemático de privación, exclusión y muerte es el mayor desafío para contribuir a la construcción de memoria, verdad y justicia" (CCMHC, 2011). Dentro de su programación se contemplan diversas disciplinas artísticas y espacios de debate y divulgación académica sobre los vínculos entre la memoria, el pasado reciente y las prácticas artísticas. Desde el año 2010, se han realizado exposiciones temporales de artes visuales en varias salas del edificio, que en suma ocupan gran parte de su superficie total. Las particularidades de una arquitectura que fuera adaptada a estos nuevos fines tiene como resultado espacios de exhibición cargados de aberturas externas por las que ingresa luz natural, con techos altos y una comunicación entre las salas que permite múltiples perspectivas de lo expuesto; en otras palabras, se trata de un continente arquitectónico cuya

especificidad histórica y material puede ser comprendido, también, como contenido dentro de los discursos expositivos que alberga (O´Doherty, 1978: 65).

A partir de la particularidad de la conformación del ente regulador del predio y la convivencia de la propuesta del CCMHC con otros espacios y actividades dedicados a ofrecer un relato histórico, nos interesará estudiar la especificidad de la programación expositiva de la institución que nos ocupa sin desatender los diálogos que establece con los relatos que la rodean y la sitúan. El Sitio de Memoria ESMA -resguardado en tanto evidencia material de lo allí acontecido- alberga también una puesta museográfica que ofrece una lectura sobre el funcionamiento de la ESMA en la trama represiva construida por el último régimen militar. Las exposiciones del CCMHC han sido gestadas al interior de dos áreas de trabajo: el área de artes visuales y la de fotografía. Ésta última ha concentrado su trabajo en un espacio denominado *Fotogalería*, que linda con las salas de artes visuales, en la que se han realizado exhibiciones ligadas, por un lado, al establecimiento de relatos fotográficos en torno a hechos de la historia argentina -en su mayoría referidas al período dictatorial- así como también a la puesta en público de piezas producidas en talleres colectivos de producción dictados en el CCMHC o en articulación con instituciones educativas o carcelarias. Por su parte, el área de artes visuales, cuyo trabajo se ha desarrollado en cinco salas, incluye una variada programación que incluye experiencias individuales, pero también colectivas y en colaboración, con especial énfasis en el desarrollo de propuestas que estén en etapas iniciales de emergencia y un interés por recuperar las producciones de las escenas provinciales. De acuerdo a lo expuesto por Labaké (2013:10), se trata de "programas [que se desarrollan] en el campo específico de las artes visuales y su *atravesamiento* con las problemáticas de la memoria, los derechos humanos y la conformación de una comunidad participativa y solidaria". Este área ha sido concebida, de acuerdo con su coordinador, como un "espacio de encuentro, en la que se enfatiza la trama social afectiva, política y estética que construyen las condiciones de trabajo de los artistas en la contemporaneidad" (Labaké; 2013:10). En este sentido, la programación se ha constituido a partir de exposiciones simultáneas, que revisen desde distintas perspectivas las relaciones entre los sujetos y las temporalidades: en salas adyacentes, se combinan exposiciones que abordan con claridad los sucesos históricos de los *años de plomo*, con otras propuestas experimentales y colectivas que no abordan de modo directo esta tematización, si no que su lectura puede clarificarse a través del diálogo con su entorno.

En un edificio cuya arquitectura está referida a sus antiguos usos, las exposiciones de artes visuales ofrecen un terreno para la experimentación y la conformación de nuevos colectivos de trabajo,

cuyas estrategias de trabajo no sólo se vinculan a tratar *la política* desde sus temas, si no también a abordar *lo político* desde sus procesos de trabajo y producción (Mouffe, 2007:9). A través de la lectura en conjunto con aquellas exposiciones cuyo material está conformado por relatos visuales sobre circunstancias históricas definidas, estas propuestas experimentales y procesuales ofrecen estrategias para elaborar desde el presente nuevas formas de vincularnos con los procesos sociales y las memorias del pasado reciente.

Consideraciones finales

En este brevísimo abordaje de los programas de exhibiciones de ambas instituciones, nos ha interesado presentar a través de qué operaciones expositivas e interpretaciones sobre el pasado reciente se delinean los vínculos entre las prácticas artísticas contemporáneas y las memorias enmarcadas en las políticas públicas sobre la temática. En este sentido, en este escrito nos hemos propuesto recuperar algunas coordenadas para recuperar los modos de relación con los procesos históricos en contextos donde las formas de la memoria intensifican su vínculo con los Estados nacionales democráticos, en un proceso que ha sido nombrado como *institucionalización de la memoria* (Longoni, 2007:31). Acceder al estudio de estas formas de ingreso de los discursos artísticos al interior de instituciones de memoria, nos permite pensar no sólo en las políticas de memoria, si no también en las políticas *en* la memoria (Oberti y Pittaluga, 2007: las exposiciones, como prácticas situadas en un *aquí y ahora* específicos, abordan no sólo temas o hechos que se ponen en juego en el trabajo del recuerdo, si no que permiten dar cuenta del vínculo que su puesta en público establece entre el pasado y el presente y también, de la relación que se propone entre la institución que ofrece el recuerdo y los modos en los que las prácticas artísticas ocupan sus salas.

Bibliografía

Altshuler, Bruce (2013) “Introduction” en *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. Londres: Phaidon Press.

Bennett, Tony (1988) “The exhibitionary complex” en Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce, Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

Brodsky, Marcelo (ed.) (2005) *Memoria en Construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: Editora La Marca. Bs. As. 2005

Brodsky, R. (2014) "Memoria y reconstrucción: el arte frente a lo inadmisible", conferencia pronunciada en Artsummit, enero de 2014.

Caballero Vázquez, M. (2016), "Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile: crisis de memoriales y lógicas urbanísticas de mercado", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* Vol. 40, No. 3, primavera 2016, pp. 509-533.

Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2011), *Artes Visuales 2010-2011*. Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos.

Ferguson, B. (1996) "Introduction", en Greenberg, Ferguson y Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

Garretón Kreft, F., González Le Saux, M., Lauzán, S., *Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay)*, Santiago de Chile: Facultad de Derecho, Universidad de Chile.

Guglielmucci, A. (2013), *La consagración de la memoria: una etnografía acerca de las institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.

Huyssen, A. (2000) "En busca del tiempo futuro" . En Revista *Puentes* n° 2, pps. 11-26.

Jelin, E. (2004), "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales", en *Estudios sociales* 27, segundo semestre de 2004, pps. 91-113.

Jozami, E. (2014), "Cultura y Memoria. Reflexiones sobre la experiencia en la ex ESMA", texto publicado en el foro ¿Qué es legítimo hacer en los sitios de memoria?, foros sobre Memoria Social e Historia Reciente, Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social. Recuperado de**http://memoria.ides.org.ar/archivos/2344** [junio de 2019]

Labaké, A. (2013). "Construcción colectiva. Conceptos y percepciones en cruce", en Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2011), *Artes Visuales 2013*. Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos.

Longoni, A. (2007) "Encrucijadas del arte activista en la Argentina", Revista *ramona* n° 74, pp. 31-43.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2011), *Catálogo*, Santiago de Chile: Midia.

O´Doherty, B. (2011), *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC

Pacheco, M. (2001) "Campos de batalla… Historia del arte vs. Práctica curatorial" en "Lecturas a bordo", *Micromuseo. Al fondo al sitio* [en línea] disponible en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html> [agosto de 2016]

Schindel, E. (2009) "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", Revista *Política y Cultura* n°31, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 65-87.

Solís Delgadillo, J. M. (2015) *Los tiempos de la memoria en las agendas políticas de Argentina y Chile*, Buenos Aires: EUDEBA.

Las prácticas artísticas textiles como soportes para la memoria colectiva

Karina Maddonni
Departamento de Artes Visuales, UNA (Universidad Nacional de las Artes)
kmaddonni@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene como propósito establecer un recorrido delineado a partir de una selección de obras susceptibles de ser inscriptas en la categoría *arte textil.* Este corpus de producciones cuya autoría proviene de colectivos y de artistas en su mayoría sudamericanos, tiene en común la potente intención de dar visibilidad a traumas sociales a través de una materialidad específica: lo textil. Las obras, que en algunos casos exceden lo visual y táctil, operan como verdaderos sostenes de memorias de acontecimientos traumáticos. Siendo los cuerpos -tanto presentes como ausentes - los depositarios de las mayores crueldades por parte de los terrorismos de estado, de las violencias organizadas por poderes económicos y políticos; la analítica del trabajo propondrá establecer vinculaciones técnicas, materiales, ideológicas y conceptuales entre el cuerpo y lo textil. Los aspectos específicos de las prácticas artísticas textiles también son objetos de reflexión para esta ponencia, partiendo de una concepción ampliada de la categoría *arte textil*. Esta instancia resulta necesaria para el desarrollo de las consideraciones en torno de lo textil en tanto soporte efectivo que da visibilidad y circulación a las memorias colectivas de los pueblos y comunidades.

Introducción

Nací en el negocio de las alfombras y no
en el negocio de la comida No confundamos las cosas.
Quiero más que Comida no se equivoquen
la comida es temporaria – no pierdan
el tiempo – Cada prenda tiene su
historia, su pasado, su razon de ser
detrás de cada prenda hay
una persona no yo, el otro ejemplo

Antúnez, Robert, los hijos, Alfred,
mi madre, los vecinos, un
amigo, los celos de una amiga.

Verificar, volver a verificar, revivir el pasado
es arqueología – la cama
la historia de la cama,en orden o en
desorden.
¿Vamos a apretujar las cosas
debajo de la cama o vamos a lavar?

Louise Bourgois[1]

Comienzo mi escrito citando esta nota-poema de la artista francesa Louise Bourgois (París 1911-Manhattan, 2010), quien condensa en su obra y modos de producción y conceptualización, muchos de las ideas que desarrollaré a continuación. Bourgois ha gestado, tanto su obra textil como en el resto de sus obras, desde una dimensión de lo personal, de lo autorreferencial, basándose en recuerdos y traumas personales profundamente trabajados en sus sesiones de psicoanalisis. Estar frente a sus obras constituye una experiencia sensible y conmovedora que no puede traducirse en palabras. El modo en el que nos interpela ofreciendo las marcas de sus pesares de manera decarnadamente bella en el trabajo con la materia y la forma, desbordan esa dimensión personal de la que partió, y convoca algo del orden de lo colectivo, de una memoria que no podría traducirse mediante la palabra. Cuando ella elije el soporte textil, el atravesamiento es total, fragilidad de los cuerpos, blandura y solidez combinadas de manera inexplicablemente conmovedora. …….

El presente trabajo tiene como propósito esbozar, mediante un recorrido acotado conformado por una selección de obras y proyectos susceptibles de ser inscriptos en la categoría *arte textil;* algunas coordenadas y nodos vinculantes entre arte-textil-memoria-cuerpo.

En el título de este trabajo se menciona el término *prácticas artísticas textiles* para referirme -con ciertos recaudos-, a aquellas producciones del arte que involucran en distintos grados la dimensión de lo textil. Y tal vez corresponda que sea éste uno de los puntos de partida para el escrito: delinear algunos aspectos, desplegar algunas ideas en torno de lo que puede considerarse como práctica

1Esta nota de la artista está fechada en el año 1995, ha sido tomada del catálogo que acompañó la muestra retrospectiva de la artista "El retorno de lo reprimido" en la Fundación PROA en el 2011(AAVV, *Louise Bourgois: El retorno de lo reprimido. Escritos psicoanalíticos,* Buenos Aires: Fundación PROA, 2011)

artística textil o, más comunmente conocido, como arte textil en tanto categoría situada en el arte contemporáneo. Los aspectos específicos de las prácticas artísticas textiles también son objetos de reflexión para esta ponencia, partiendo de una concepción ampliada de la categoría *arte textil*. Esta instancia resulta necesaria para el desarrollo de las consideraciones en torno de lo textil en tanto soporte efectivo que da visibilidad y circulación a las memorias personales (o recuerdos) y a las memorias colectivas de los pueblos, de minorías y de comunidades.

En una segunda fase del trabajo, se reflexionará en torno del problema de la memoria, poniendo el foco en la memoria colectiva. Presentaré algunos abordajes conceptuales a fin de analizar las estrategias de supervivencia que la memoria encuentra en nuestra contemporaneidad mediante el quehacer artístico.

Finalmente forma parte de los propósitos de este trabajo reflexionar acerca de un tipo singular de visibilización y sostenimiento de la memoria colectiva a tavés del arte: el de las prácticas textiles, tanto de artistas individuales como de colectivos artísticos. Para desarrollar este aspecto, he seleccionado un conjunto de obras pertenecientes a artistas mayormente latinoamericanos que podrían situarse en el territorio textil desde una noción *extendida* del mismo. No todos los artistas a los que referiré se reconocen a sí mismos como artistas textiles, simplemente eligen utilizar los recursos que este universo ofrece, entre otros tantos *media* y lo cruzan con diversas técnicas, materialidades y disciplinas.

En este sentido se entrama la pregunta-problema que refiere a identificar cuáles serían las cualidades que presenta el universo textil que ha sido tan recurrentemente escogido por artistas no pertenecientes a tradiciones textileras, a la hora de hacer visibles traumas sociales y resguardarlos del olvido.Las obras, que en algunos casos exceden lo visual y táctil, operan como verdaderos sostenes de memorias de acontecimientos traumáticos sociales así como también individuales.

Por último, y siempre mediate un recorrido de las obras seleccionadas, intentaré establecer algunos lineamentos en la relación que desde lo textil es posible armar en torno del o de los cuerpos. Siendo los cuerpos -tanto presentes como ausentes - los depositarios de las mayores crueldades por parte de los terrorismos de estado, de las violencias organizadas por poderes económicos y políticos; de violencias domésticas; la analítica del trabajo propondrá establecer vinculaciones técnicas, materiales, ideológicas y conceptuales entre el cuerpo y lo textil.

Para cumplir con este propósito, la mayor parte de las obras que he seleccionado para esta presentación operan desde prendas, prendas re-funcionalizadas, simbolizadas, sacralizadas.

¿Por qué entonces "*practicas artísticas textiles*"?

Como comentaba en la Introducción, entiendo necesario tomar la expresión "*prácticas artísticas textiles*" como punto de partida para entretejer los vínculos necesarios hacia las nociones de memoria y cuerpo y,de este modo, habilitar las múltiples derivas que de este entamado surjan.

Considero también pertinente aplicar aquí la noción de *deriva*, la cual refiere al procedimiento situacionista mencionado por Guy Debord llamado *Teoría de la deriva*[2];ya que se ensambla con la idea de *prácticas* de manera coherente en este contexto. La deriva, en tanto técnica o metodología de pasos interrumpidos a través de ambientes diversos, resulta útil a la hora de pensar las prácticas artísticas que *derivan* en lo textil.Esta metáfora permite construir la idea del "*dejarse llevar por las solicitaciones del terreno*"[3], la cual hace posible la inclusión del azar en este procedimiento, habilita esa "*cita posible*" a partir de la cual acontecen encuentros inesperados. La noción de deriva, entonces, meresultaconvocante tanto por lo poético de la imagen, como por el método que propone,ya que incluye lo inesperado, la posibilidad de ir trazando mapas que requieran la redefinición de su forma a medida que lo transitamos, que *practicamos* recorrerlo. Así, un artista formado en la pintura, en la escultura o en la fotografía - sólo por nombrar alguna de las tantas disciplinas del arte -, puede derivar sus prácticas artísticas hacia el territorio de lo textily así *decir* desde un universo *otro* tanto material como técnico. Y en ese gesto también afectar aquello que tradicionalmente se ha entendido por arte textil, permitiendo re dibujar los bordes de dicha categoría una y otra vez. Los ejemplos que se presentarán en este trabajo responden a esta situación de modo holgado.

En cuanto al término *prácticas*me resulta necesario situarlo desde el planteo con el que el filósofo francés M. Foucault[4] lo ha trabajado a lo largo de su obra.

2 Este texto aparece en el #2 de *Internacionale Situacionniste* tomado de la traducción publicada en *La internacional situacionista,* vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, año 1999.
3 Dabord, Guy, *La internacional situacionista,* vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, 1999, p.1
4Nacido en Poitiers, Francia en 1926, muerto en 1984. Sociólogo, filósofo historiador y psicólogo. Autodefinido como arqueólogo ha sido una de las figuras más influyentes en el pensamiento occidental. Desarrolla la noción de *prácticas* a o largo de su obra, principalmente en *El orden del discurso* (2009), *Historia de la sexualidad* (1993), *La arqueología*

Si bien este aspecto no es objeto de análisis para este escrito, considero necesario dedicar unas líneas aclaratorias sobre este término y su uso en este contexto particular. Entendiendo al arte textil como una práctica discursiva más, es posible incluir ciertas obras en su territorio, obras que de otro modo, si operara desde categorías fijas y cristalizadas, sería fallido incluir. Desde las consideraciones de M. Foucault entonces el arte textil sería un vasto campo donde se ponen en relación una serie de elementos diversos, donde se instalan ciertas regularidades, donde el discurso fija algunos objetos como propios, donde acontecen también apropiaciones de vocabulario y elementos que construyen coherencias hacia el interior de su propio discurso. En este sentido las prácticas - que pueden constituirse en un lugar de legitmación del discurso y de emergencia de objetos de conocimiento diversos-, deben ser analizadas en su singularidad ya que modifican los dominios que ponen en relación.

De esta forma, las obras que analizaremos aquí, o mejor, las "prácticas enunciativas" que compartiremos serán posibles de ser pensadas como parte del arte textil en tanto comparten ciertos elementos, respetan las regulaciones que ellas mismas producen, están determinadas en el tiempo que comparten , por su ser *con*-temporáneos. En este sentido el arte textil es una práctica enunciativa singular donde se podrían inscribir estas obras. Y la *verdad* del arte textil, lejos de cristalizarse por su propia historia y tradición, se construye mediante una dinámica de desplazamientos de saberes y disciplinas que sus propias prácticas provocan.

Partiendo de la certeza -de esas pocas que aún quedan- que aquello que consideramos textil hoy ya no se limita a la utilización de un determinado tipo de material, así como tampoco a un modo de ejecución específica, es posible encontrar en lo textil un modo de *pensar en trama.* Una trama abierta, inacabada, que permite transversalidades y festeja los intersticios.

En este sentido, el arte textil hoy nos propone sistemas complejos interconectados, esquivos a lo lineal y progresivo, que habilitan la periferia y que abolen todo tipo de jerarquización o categorización fijas, donde el caos y el orden se encuentran sin conflicto; estructuras abiertas que necesitan de *lo otro* para redefinirse.

Pensar en trama nos vincula al nomadismo de las formas, a la mutación, al reverso, a la voluntad de modificación, sustitución y reparación, a la fugacidad, al movimiento en el juego de

del saber (1977), entre otras.

desplazamientos, a nuestra propia fragilidad y, finalmente, al otro.Lo blando y el tacto habilitados como fortaleza de sus prácticas.

Lo textil nos incluye, nos acerca, convive con la diferencia y goza en ella. Los procedimientos y procesos en las prácticas artísticas que involucran *lo textil* -tanto en subjetividades individuales como colectivas- incluyen siempre al otro ya sea de manera tácita como efectiva y real.Si es en esta vitalidad conmovedora que le es propia en la que tienen lugar los *desbordamientos* que, lejos de ser derroches, redibujan laboriosamente nuevos mapas y provocan desplazamientos en las fronteras entre arte, diseño, artesanía, género, memoria.

Memorias colectivas y personales en situación de trama.

> *La voluntad de olvidar es un problema antropológico: desde siempre el hombre conoce el deseo de rescribir su propia biografía, de borrar el pasado, de borrar las huellas, las propias y las de los demás. La voluntad de olvidar es mucho más que una simple intención de confundir [...] El olvido es al mismo tiempo injusticia absoluta y consolación absoluta.*
>
> Milan Kundera, 1987[5]

Antes de internarnos en el recorrido de las obras, resulta pertinente proponer los lineamientos en torno de algunas nociones de *memoria colectiva* y *memoria individual* desde los que trabajaremos el conjunto de obras que conforman el corpus propuesto. El primer aspecto que se ha tenido en cuenta para dicha selección ha sido, como ya ha quedado explicitado anteriormente, la dimensión textil presente en todas ellas.

Los conceptos que a continuación se desplegarán brevemente han sido tomados del sociólogo italiano Paolo Montespirelli desarrollados en su libro *Sociología de la Memoria.*[6]

Comenzaré citando una primera aproximación en torno del concepto de memoria colectiva de P. Jedlowski quien es citado a su vez por Montespirelli y que explica de la siguiente manera este concepto:

> …la selección, interpretación y transmición de ciertas representaciones del pasado a partir del punto de vista de un grupo social determinado. Pero, por supesto cada sociedad comprende muchos grupos , cuyos intereses y valores pueden diferir entre sí, debemos agregar que la

5Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987
6Montespirelli, P., *Sociología de la Memoria*, (2003) Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Trad Heber Cardozo.

> memoria colectiva es siempre intrínsecamente *plural*: es el resultado, nunca adquirido definitivamente, de conflictos y compromisos entre voluntades de distintas memorias. El lugar donde estas memorias se enfrentan es la *esfera pública*, la arena donde grupos diversos compiten por a hegemonía sobre los discursos plausibles y relevantes dentro de la sociedad en su conjunto[7].

Si bien esta definición de memoria responde a un abordaje sociológico del problema donde se priorizan los aspectos racionales y mecánicos de lo social en tanto totalidad, para los propósitos de este trabajo este planteo resulta de gran utilidad.

Porque, si bien para ponderar valorativamente la producción artística latinoamericana sería más correcto pensar en términos de **comunidad**[8]y no tanto de sociedad; los trabajos en torno de la preservación de memorias colectivas, muchas veces se han debatido en pos de lograr hegemonías discursivas y han generado luchas de poder, cuyo campo de batalla fue hacia el interior de sus propias maquinarias sociales[9], y no tanto en estructuras orgánicas como son las comunidades. Uno de los peligros mayores que se debe enfrentar en la preservación de la memeoria colectiva es que se produzca su cristalización, su cerramiento. Es preciso evitar que su congelamiento, en pon de afirmarse en conceptos e ideologías que se instalan en un lugar de poder por sobre otros discursos de la memoria. Entiendo a la práctica artística que con *voluntad de memoria* como estrategia privilegiada para mantener en permanente tensión y revisión a estos discursos que se instalan como los legitimados. En este sentido, muchas obras operan como "prótesis externas"[10] de las memorias tanto individuales como sociales. En el acto de *exteriorización* de las memorias individuales, las mismas al entrar en interrelación con otras memorias, comienzan a armar un entramado de intersubjetividades que resulta en nuevas memorias colectivas. La diferencia del modo en el que las prácticas artísticas construyen memoria es **el lenguaje**: mientras las prácticas discursivas provenientes de la sociología, de la antropología o del psicoanálisis, entre otras, anclan necesariamente el pensamiento al lenguaje verbal, objetivándolo y conservándolo; el arte exterioriza la memoria pudiendo prescindir del lenguaje verbal[11]. En este sentido no contribuiría a la objetivación de la memoria sino que promueve la formación de nuevas subjetividades en la

7Jedlowski, P., *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milán: Bruno Mondadori, 2000, pp. 32-33
8La noción de comunidad entendida como un organismo vivo y dinámico que agupa minorías y prioriza lo común y los vínculos solidarios.
9Entiendo a dicha maquinaria social en tanto sistema de relaciones racionalizadas que vinculan instituciones, sistemas jurídicos, individuos, medios, entre otros tantos elementos. Dicho mecanismo se basa en la primacía de lo individual.
10Término utilizado por P. Montespirelli a partir de ideas de Luckman y Berger (p. 15)
11Si bien en el arte contemporáneo es habitual encontrar el uso de lo verbal, en general se lo encuentra en situación de cruce con visualidades, sonoridades o corporalidades que conforman la obra.

comunidad en la que circula. El poder simbólico de las imágenes visuales, sonoras y corporales si bien es polisémico por su propia naturaleza estética (y extraestética en el caso de obras americanas), propone una experiencia de espectación de características muy diferentes que la que ofrecería, por ejemplo, la lectura de testimonios escritos, o ver un documental histórico. Son estas prácticas discursivas sensibles las que podrían, por ejemplo corroer la cohesión interna de discursividades hegemónicas en torno de la memoria en una determinada sociedad correspondiente a un momento específico de su historia. La diversidad de lecturas que cada generación puede tener de su propio pasado obliga a una permanente revisión de lo que se instala por un tiempo como memoria colectiva cosensuada, más allá del hecho que la misma también esté formada por datos duros como por ejemplo número de víctimas, sentencias judiciales, documentos, etc.

En las prácticas artísticas los dos modelos de representación, la memoria y el recuerdo, confluyen sin conflicto. Guillermina Fressoli diferencia estos dos modelos entendiendo a la **memoria** en tanto artefacto consensuado, fijo, comunicable, y con voluntad historicista; mientras que el **recuerdo** es caracterizado por ella como inestable, en permanente construcción, que interrumpe la continuidad histórica. Ambos se reflejan en las producciones artísticas las cuales construyen una **rememoración crítica** del pasado[12].

Entonces, en este sentido pordríamos pensar que las prácticas artísticas constituyen un **sistema de rememoración**, una especie de sofisticado **archivo**, que redefinen permanentemente el vínculo con el pasado a través de la acción, o en rigor, a través de sus *prácticas*.

Iniciaremos entonces un recorrido visual y reflexivo en torno de las obras seleccionadas

Un sistema de rememoramiento textil que evoca la presencia-ausencia del cuerpo

Este conjunto de obras y proyectos tienen algunos aspectos en común:

- Tienen voluntad de memoria y recuerdo
- Los materiales textiles que se utilizan en todos los casos como lugar simbolizado privilegiado, son prendas y accesorios personales.

12Fressoli, G., *Tensiones entre el recuerdo y la memoria artística durante el período 1996-2004: una introducción al problema,* Revista Sociológica de Pensamiento Crítico Intersticios, Buenos Aires, 2011, Vol V.

- Se trata de obras complejas que en general cruzan distintos lenguajes y/o disciplinas.
- Visibilizan desde estéticas singulares traumas sociales o personales.
- Es posible rastrear en ellas una intención de reparación que se manifiesta en distintos niveles de evidencia.
- No se trata de obras eruditas, son obras que se abren a espectadores que no provengan necesariamente de una formación relacionada al campo estético.
- A pesar de su contenido ideológico, operan de manera polisémica y evaden todo tipo de redundancia.

……

"*I want to try to understand"*

Esta es una frase con la que Chistian Boltanski cierra una entrevista ofrecida al NY Times en el 2010 en el marco de la apertura de su exhibición *No man's land* en el Park Av Armory en Manhattan.

De algún modo esta simple sentencia y declaración de deseo resuena en mí desde varios lugares y me gustaría compartir con ustedes alguna de las tantas cosas que yo quisiera entender hoy. Los diversos tránsitos por el mundo del arte, me han situado hoy en aquello que se cataloga como *arte textil*, categoría que me despierta cantidad de interrogantes, como ya se ha desarrollado al inicio de este escrito y que no son materia única de debate en esta oportunidad. Dando cuenta de haber elegido como formación de posgrado los lenguajes combinados, me interesa también compartir con ustedes algunas ideas sobre cómo operan de modo peculiar y complejo, los cruces de los distintos lenguajes en la producción de algunos artistas, cómo lo corporal se hace presente-ausente al mismo tiempo a través de diversos usos de prendas personales, y cómo eso que dicen las obras se transforma en grito cuando encarna en lo textil.

Los artistas que conforman este pequeño y arbitrario grupo son Chistian Boltansky (Francia), José Alejandro Restrepo (Colombia), Erika Diettes (Colombia), el colectivo Entresuturas(Argentina), y quien les habla, Karina Maddonni (Argentina).

Todos atravesados por una preocupación en torno de los traumas que emergen del martirio , en el sentido bíblico de la palabra, al que los cuerpos de los otros han sido sometidos. El valor del testimonio verbal y de la necesidad de dar visibilidad a aquello que está ausente, como partes

fundamentales en el proceso de producción de sus obras. Lo verbal en ellas opera como aquello que no puede decirse, que no puede ser enunciado, porque el trauma es demasiado grande. El silencio del relato, porque si bien el olvido no es un acto voluntario, ponerle palabras al recuerdo espantoso y hacerlas sonar es un acto que no siempre puede concretarse. Y allí aparece lo visual, cubriendo un silencio lleno de palabras indecibles.

Lo corporal antes de poder articularse como lenguaje. Lo corporal en estas obras, de diferentes formas y con estrategias también diferenciadas, está presente, ya no como "lenguaje corporal", sino como esos cuerpos que ya no pueden *decir*. Cuya versión extrema es la propia ausencia. Y nuevamente lo visual emerge para dar visibilidad mediante desplazamientos simbólicos a esa falta, a esa carencia. Lo visual construido desde y con los *restos.* Los restos visibles de lo que ya no está allí para ser leído.

Y en este sistema forzado de negatividades lo textil como soporte y como medio para dar testimonio y para hacer visible el cuerpo. Ninguno de los artistas que mencionaré son considerados artistas textiles, pero han elegido ese soporte para dar cuenta de la ausencia y dar testimonio de memorias traumáticas..

[A partir de aquí se verán las imágenes desde presentación PPT y se comentarán aspectos analíticos específicos sobre la base del marco analítico ya desplegado, en este escrito brindaré algunos datos técnicos e informativos de las obras.]

Boltanski, Christian (Francia), *No Man's land* (2010), Park Av Armory, NYC. 30 toneladas de ropa tomadas de la planta de reciclaje textil de New Jersey, , una grúa , sonidos de latidos de corazón.

La ropa que sustituye los cuerpos, montones de cuerpos que ya no están. El olor de las tonelaas de ropa usada, el azar de la vida y la muerte. De todo lo que podía haberse elegido, se toma ROPA.

Boltanski, Christian, *Reflexion*, 2000. Reflexión, el testimonio fotográfico de los que no pueden hablar. Los fantasmas, lo que se hace difícil de percibir. La importancia de los atuendos, aún cuidados, lara salir de viaje. La protección que sabemos, por todos los relatos, de que tipo de viaje hablamos y la palabra PARTIDA / DEPART, puede entenderse como esa vida que se parte al medio o como punto de partida.

Restrepo, José Alejandro (Colombia), *Se non è vero. Video-Verónica* (2000/2003) utiliza como pantalla una tela en la que se superpone la imagen del bíblico personaje de la acompañante del calvario. A esta imagen se le superponen a su vez retratos electrónicos de las madres contemporáneas. Ellas a su vez portan la fotografía con el rostro del hijo martirizado. La iconografía cristiana con la invocación de la Santa Faz, o velo de Verónica, se cubre con el positivo fotográfico que rememora al que estuvo frente a cámara y ya no está. La fotografía retoma la función de aquellos lienzos sagrados y evoca lo que estuvo en cuerpo presente delante de la cámara. Un testimonio frente al paso del tiempo y la desaparición de lo viviente. *La Vera Ícona*, el Santo Sudario, son los lienzos convertidos en imagen/pantalla.[13]

En esta obra cruza el lenguaje del video con el de la instalación y la presencia simbólica y sagrada del santo sudario encarnada en el paño-pantalla. El paño como reparatorio, como lo que limpia y enjuga las heridas, pero que queda como huella, testimonio. El sudario que nos muestra lo monstruoso del que hacer doler, del que otorga violencia al cuerpo del otro. Pero también no dice de ese otro que está dispuesto a ser testigo de ese martirio, acompañar, para dar consuelo. Elegir la tela para cubrir el cuerpo. Tocar al otro, acariciarlo desde el paño, curar simbólicamente. limpiar y dejar testimonio. Y la visibilización del cuerpo maternal doliente.Uno y tres sudarios. Lafotografía aquí como índice, como huella, como prueba de que esa persona que está ausente, muerta o desaparecida, estuvo allí frente a una lente en el pasado. Y las madres que sostienen.

Diettes, Érica (Colombia),*Sudarios*, 2011, impresiones en seda con estructura de aluminio

Diettes, trabajar desde el testimonio escuchado, mostrar el instante donde no se puede poner en palabras el dolor de recordar lo espantoso. Reafirmar esta obra como de cruce corporal, la pose el cuerpo quedesde el gesto dice lo que la palabra no puede.

La necesidad de imprimir las fotos en sedas y montarlas en iglesias como ese lugar sagrado y al mismo tiempo como ese lugar cómplice la la vilencia en Colombia. La fragilidad, blandura, lo liviano e inmenso. La desnudez de esos cuerpos que don martirizados por dar testimonio de los horrores vistos y que por lo tanto, el artista decirde tocarlas con la tela y la fotografía, en un acto nuevamente reparatorio. Palabra-cuerpo-imagen visual, silencio del relato oral. Todo en cruce que tiene lugar en el propio proceso de producción de la obra y que se intuye al mirar.

13Datos extraídos del catálogo digital de la muestra que se realizó en Findación OSDE, CABA, Argentina, disponible en https://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/evento/Espacio_de_Arte_Catalogos/restrepo.pdf

Diettes, Érica (Colombia), Velar la ropa en lugar del muerto (Río Abajo), 2008.

Cuando necesitamos los rituales del duelo de los que no están. La potencia de la ropa. En este caso, la ropa que, en tanto fetiche familiar , debe ser fotografiada para su preservación. Funcionan como tumbas de agua. La proximidad que ese cuerpo ausente tuvo con la prenda. Desprenderse de ella, ofrecerla para ser utilizada en una obra como último acto sarificial de las familias. Armar un lugar donde llorar a los muertos queridos.

Colectivo Entresuturas (Jawerbaum- Budasoff -Romay- Btech), Ausentadas, 2014. Intervención, acción urbana, instalación, el formato cambia según los contextos en los que pueda mostrarse. Formada por un conjunto de aproximadamente 40 corsets intervenidos (sublimados) con noticias de femicidios expuestos en soportes uniformes que evocan cruces de madera cruda. Esta acción se ha realizado en lugares emblemáticos (escalinatas de la Facultad de Derecho, UBA), en el Mumbat (Tandil), en el Planetario (CABA), entre otros lugares; y se acompaña de la lectura conmegáfono de mujeres asecinadas y se reparten folletos informativos. Este año han presentado el libro con el registro fotográfico de las distintas acciones en el Congreso de la Nación.

Maddonni, Karina (Argentina),La hostilidad, 2016. Instalación resultado de un trabajo presentado como tesis de Maestría (UNA) en el año 2016.

Hostis, raíz latina que conecta los vocablos hostilidad con hospitalidad refería originariamente al extranjero. *Hostil* también puede entenderse como enfrentado, adverso, desfavorable, rival, adversario, enemigo, contrario. El *problema del vestir*aparece en la obra como una rectificación del *estado de desnudamiento*. Pero también como un acto de protección a lo exterior, a la pura exposición, al acto pornográfico que resulta de lo completamente d***esvelado.***

En ***La hostilidad*** se advierte la presencia de vestidos, *vestidos de luz,* vestidos de *gracia,* según lateología del vestir; pero posiblemente aparezca la desnudez entre los velos y los filtros, en las marcas, heridas e irregularidades que estas prendas permiten que veamos.El **cuerpo femenino** en tanto cuerpo en *ausencia*. Ausentes también en su desnudez. Prendas-huellas que presentan costuras-heridas, remiendos y parches, alteraciones violentas de sus siluetas, ropa de cama portadoras de historias. Descripción de la obra:

- Conjunto de prendas femeninas y de bebé y de niña usadas, con historias de vida. El tiempo se evidencia en el desgaste del material. Las prendas están rasgadas, manchadas, deshilachadas, descoloridas.
- Son prendas intervenidas con costuras a mano que modifican drásticamente la silueta. Las prendas dibujan siluetas que refieren tangencialmente a cuerpos femeninos quebrados, mutilados, incompletos, plegados, y fundamentalmente planos.
- Comprimidas en las bolsas de sección rectangular (cerradas al vacío, un grupo de ellas (cinco) penden de los percheros/porta sueros, iluminadas para revelar el trabajo de los textiles, reversibles, permeables y atravesadas por el contexto en el que se ubican a causa del material translúcido de las bolsas.
- Cuelgan de percheros-portasueros diseñados especialmente para esta instalación, 1 de hierro pintado de blanco.
- Se presentan agrupados en el espacio, enfrentados al muro ploteado ocupando una superficie de aproximadamente 8 /9 metros cuadrados.
- Texto ploteado sobre pared derecha, en tipografía tradicional de diccionario enciclopédico. A cada término le corresponde un conector-electrodo en los que encastran las terminales de mangueras-vías que conectarán algunas definiciones a prendas o a otras definiciones. Dos carteles de neón con las palabras HOSTILIDAD y INOCENCIA, conectados que otorgan luz fría hospitalaria al ambiente.

Fin del recorrido

……..

Ir concluyendo es necesario

He intentado cumplir con el propósito enunciado al inicio de esta presentación que planteaba mi necesidad de compartir con ustedes varias preguntas-problema: ¿en qué consisten las particularidades de aquello que he denominado prácticas artísticas textiles? ¿qué propiedades tiene lo textil que persiste como medio y soporte pata obras que se vinculan a la memoria colectiva? ¿Qué vinculaciones podemos tejer entre cuerpo-textil-trauma? Para aproximar algunas posibles

líneas que den respuesta a estas preguntas compartimos obras y pudimos leer un modo particular de decir, de llorar, de denunciar, de conmemorar, de atesorar, de sacralizar, de sacrificar, de gritar. Pero fundamentalmente de dar visibilidad y textura a lo que ya no está con nosotros. Lo textil tiene sus propios modos de reparación, nos permite ver y tocar. Acortar distancias con el cuerpo que añoramos abrazar, abrigar, curar, acariciar.

"Identificar al ojo no como órgano que ve sino como órgano que llora" dice la mexicana Ileana Diéguez. Y ese llanto es cuerpo, gesto, sonido y palabra impronunciales. Y lo textil, siempre disponible, como abrigo, pañuelo o sudario.Muchas gracias por escuchar,

Bibliografía

Blejmar- Fortuny- García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Ed. Libraria, 2013.

Didi Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto***,** Barcelona: Paidós, 2004.

,*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Ed. Manantial, 2014,.

Diéguez, I., *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ed. A/E, 2013.

Eisenman, S.*El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*, Buenos Aires: Ed. Sans Soleil, 2014.

Guglielmucci, A., *La consagración de la Memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de estado en la Argentina*, Buenos Aires: Ed. Giaper, 2013.

Montesperelli, P., *Sociología de la memoria*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2004.

Richard, N., *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires: Ed Siglo XXI, 2013.

Artículos

Fressoli, G., *Tensiones entre el recuerdo y la memoria artística durante el período 1996-2004: una introducción al problema,* Revista Sociológica de Pensamiento Crítico Intersticios, Buenos Aires, 2011, Vol V.

Krenzel, E.*, Dictadura y desapariciones en Argentina: Memoria, conocimiento y reconocimientodel crimen,* Revista Sociológica de Pensamiento Crítico Intersticios, Vol. I, 2007, Buenos Aires. PDF

Catálogos:

Ausentadas, Budasoff-Jawerbaum-Romay-Btech, Buenos Aires, 2018

VII Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo-Diversidad. Uruguay, WTA, 2017

Desbordado. Arte Textil, catálogo muestra ECU Rosario, 2013. Curadora Karina Maddonni.

Louise Bourgois: El retorno de lo reprimido. Escritos psicoanalíticos, Buenos Aires: Fundación PROA, 2011

Restrepo. Religión Catódica, Buenos Aires: Fundación OSDE, 2017

Sitios web visitados

Conversaciones con J. A. Restrepo

https://www.youtube.com/watch?v=3m2RU7zBU-8

***No man´s land*, Boltanski**

http://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html

Catalogo Restrepo, Religión catódica

http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/evento/Espacio_de_Arte_Catalogos/restrepo.pdf

Univers in Univers

http://universes-in-universe.de/car/venezia/esp/2007/tour/int-exhib/img-11-2.htm

Video Merz Fundazione, Boltansky

https://www.youtube.com/watch?v=Gmx7v2w73y4

Página Erika Diettes

http://www.erikadiettes.com/rioabajo

Los silencios del dolor

https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/54935c62e4b0d70122b623aa/1418943586208/LosSilenciosDelDolor_ADuarte.pdf

Intimations of mortality

https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/54935c3fe4b064f2d342534f/1418943551970/Survival_MBunyan_eng.pdf

La representación del conflicto: ¿Cómo hablar del dolor de la guerra en Colombia desde el arte contemporáneo?

Patricia Martínez Castillo
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) FBA-UNLP
patmarc16@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo busca desarrollar la reflexión sobre la representación de los hechos de violencia de Colombia, haciendo énfasis en la situación de las víctimas y la demanda de verdad justicia y reparación que resulta "esquiva" en este país. Artistas como Beatriz González y Doris Salcedo han trabajado desde el arte contemporáneo la situación de la violencia y conflicto armado, buscando la humanización de las víctimas a través de acciones conceptuales artísticas de gran reverberación social. La política y el arte se tocan en aspectos que van, desde el reconocimiento mismo de un conflicto armado, la construcción de un relato incompleto desde la oficialidad y la negación o invisibilización de las víctimas mismas a partir de una política de estado ambivalente al interior del territorio nacional y frente a los estamentos internacionales. El arte no es indiferente a estos contextos y se presenta como una forma definida por Benjamín de: "Crear historia con los mismo detritus de la historia" donde la imagen dialéctica del arte que oscila en un torbellino entre lo representado y lo velado.

Las auras anónimas y las cenizas del Bogotazo.

En 2009 las artista Beatriz González intervino cuatro columbarios del cementerio central de la cuidad de Bogotá que desde el 09 de abril 1948 y con sus días posteriores, fueron utilizadas como fosas comunes para las incontables víctimas del "Bogotazo". El "Bogotazo" es el termino con el que se acuña el conjunto de reacciones que se desencadenaron tras el magnicidio del caudillo liberal y candidato a la presidencia de la república Jorge Eliecer Gaitán, una reacción violenta y masiva centrada en la capital del país, pero que permeó todo el territorio nacional; incrementando las

acciones violentas en torno al bipartidismo político del país y en medio de la Novena Conferencia Panamericana que fue la semilla de la actual Organización de Estados Americanos (OEA). Vale aclarar que desde la construcción del estado republicano colombiano (1819), en la nación se habían protagonizado numerosas guerras civiles e ingentes conflictos en las regiones producto de los discursos incendiarios de los líderes políticos de los partidos liberal y conservador.

El impacto del "Bogotazo" en la historia de la ciudad y del país fue profundo y coyuntural, ya que Gaitán era la representación de un liberal moderado, que se oponía al poder de la oligarquía y proponía una restauración moral del país a partir del apoyo de las clases populares y la denuncia de las masacres como herramienta de los partidos políticos y las empresas multinacionales para el ejercicio del poder, exigiendo el cese de la violencia al presidente conservador de la época. Todo este contexto de denuncia y acciones judiciales concretas, generó sobre la figura de Gaitán un enorme peligro que se materializa el 9 de abril de 1948, cuando un "asesino solitario" llamado Juan Roa Sierra es culpado del asesinato de Gaitán en pleno centro de la capital y en la esquina más concurrida de la ciudad.

Las reacciones frente al asesinato fueron inmediatas, los gritos tras los disparos y el caos emergieron como una horda que cayó rápidamente sobre el Roa Sierra que fue aniquilado violentamente hasta el punto de la humillación de sus restos: su cuerpo desnudo, golpeado, cortado y desfigurado arrastrado varias calles hacia la Plaza de Bolívar; donde la multitud aumentaba junto con la indignación que, originó un caos sin precedentes en donde la gente se volcó improvisadamente sobre lo que encontrara y con las herramientas que tuvieran a mano. Se calcula la cantidad de muertos entre 500 a 3000 personas casi en su totalidad no identificadas y enterradas como N.N.

Cuerpo de Juan Roa Sierra.

Un joven Gabriel García Márquez recuerda en sus memorias este episodio de esta manera:

> "¡Mataron a Gaitán!": Todo sueño de cambio social de fondo por el que había muerto Gaitán se esfumó entre los escombros humeantes de la ciudad. Los muertos en las calles de Bogotá, y por la represión oficial en los años siguientes, debieron ser más de un millón, además de la miseria y el exilio de tantos. Desde mucho antes de que los dirigentes liberales en el alto gobierno empezaran a darse cuenta de que habían asumido el riesgo de pasar a la historia en situación de cómplices. […] Ya entonces era incalculable el número de muertos en las calles, y de los francotiradores en posiciones inalcanzables y de las muchedumbres enloquecidas por el dolor, la rabia y los alcoholes de grandes marcas saqueados en el comercio de lujo. Pues el centro de la ciudad estaba devastado y todavía en llamas, y diezmadas o incendiadas las tiendas de pontifical, el Palacio de Justicia, la Gobernación, y otros muchos edificios históricos. Era la realidad que iba estrechando sin piedad los caminos de un acuerdo sereno de varios hombres contra uno, en la isla desierta del despacho presidencial[1].

1Recuperado en mayo de 2019 de: https://www.elespectador.com/noticias/cultura/letras-de-un-pasado-incendiario-un-recorrido-literario-por-el-bogotazo-articulo-749034

"El Bogotazo" desencadenó una serie de desordenes, protestas y actos violentos que se exacerbo de tal manera que desde este evento hasta 1958 se marcaría una etapa en la historia del país denominada "La Violencia" con alrededor de 300,000 muertos y dos millones de desplazados internos cuando la población del país era de once millones de personas. Este periodo se podría considerar como una guerra civil no declarada oficialmente.

Este contexto, llamado escuetamente de "La Violencia" resulta ser un punto de reflexión muy potente para la artista colombiana Beatriz González, quien a través de su obra "auras anónimas" hace un homenaje y un acto de memoria con ese pasado/presente de violencia que la sociedad colombiana vive, resiste pero no tiene tiempo de enterrar, de darle un duelo y condolerse o sentir. A través de sus intervención aborda la búsqueda de un espacio de duelo colectivo y a su vez de construcción de memoria colectiva; a partir de la preservación de un espacio, que desde su entrada en desuso en 2002 se ha visto amenazada por los intereses de los gobiernos de la ciudad y privados por la demolición de los columbarios para generar otros usos a estos terrenos céntricos y bien ubicados en la capital colombiana.

En relación a esta intervención en los columbarios del cementerio central la artista comenta:

Cuentan que el Nueve de Abril pasó algo muy curioso, Como había tantos muertos en Bogotá, los traían en volquetadas, los tiraban en los corredores de los columbarios y les amarraban un numerito en el dedo del pie. Las personas que tenían parientes desaparecidos iban allá a buscar cuál era su muerto y se lo llevaban, o lo enterraban en el cementerio contiguo, donde está el parque que ahora se llama Parque Renacimiento. Los que no fueron reclamados pronto por sus parientes los tiraron en unas fosas comunes que quedan muy cerca y todavía hay gente buscando allí a sus muertos de ese entonces.

Ahora los restos de los seres queridos no se guardan. Hay mucha gente que tira las cenizas al mar, a un río, a un lago; esto hace que desaparezcan los lugares ceremoniales y, junto con éstos, la memoria de la ciudad. El filósofo alemán Andreas Huyssen, muy importante ahora, dice que actualmente hay una conspiración contra la memoria; que la gente no quiere recordar y que la memoria es un derecho como lo son los derechos del hombre. Hay que decir entonces: '¡Tenemos derecho a la memoria![2].

Columbarios del Cementerio Central

2.Recuperado en Mayo de 2019 de: http://entrelasartes.org/asociacion/arte-en-la-escuela/para-revista/beatriz-gonz%C3%A1lez-pintora

En total se intervinieron 8.957 nichos con láminas gruesas de polietileno intervenidas con serigrafías de ocho modelos de lápidas que González comenta: "Durante este proceso encontré una foto de unos soldados que marchaban llevando un ataúd y se me ocurrió hacer un grabado (...)"[3] Esta serie de imágenes fue llamada "Cargueros: Vista Hermosa" un paradójico nombre que hace referencia al nombre de un municipio del sur oriente colombiano donde los grupos armados en conflicto realizaron múltiples masacres y en un relevamiento de medios impresos por la artista encontró a dos soldados llevando en una bolsa o hamaca a un cuerpo sin vida, evocando los viajes de cargueros humanos del siglo XIX que llevaban a sus espaldas a personas cómodamente ubicadas en sillas, palanquines o literas por la accidentada geografía.

3Ibídem.

El consejo de ministros expidió un comunicado en el cual respalda la gestión de las Fuerzas Armadas. Ejército encontró tres fosas en donde las Farc habrían enterrado a 40 guerrilleros caídos.

Insurgentes piden a la Cruz Roja ayudar a trasladar a sus heridos. Un ex guerrillero narra cómo la subversión oculta a sus muertos para que no los contabilice el Ejército.

Hoy en Florencia, entierro múltiple de militares sin identificar

Operación rescate en las selvas del Caguán

*De los ENVIADOS ESPECIALES**
Selvas de El Billar (Caquetá)

Al pie de las tumbas donde descansan varios de los soldados muertos en la base de Las Delicias, serán enterrados hoy cuarenta cadáveres de militares rescatados de la selva del Caguán, que no pudieron ser identificados.

A pesar de los esfuerzos de los médicos forenses, solo se logró establecer la identidad de dos de los 43 cadáveres. La mutilación y el alto grado de descomposición de los cuerpos, impidió la penosa labor.

Por eso, hacia el mediodía de ayer, se optó por tomar las muestras de ADN de los otros 41 soldados.

Simultáneamente, delegados de la Brigada XII de Florencia apartaban 50 bóvedas del cementerio María Inmaculada, que aún huelen a cal y a cemento fresco, para realizar un entierro masivo.

Hoy, mientras militares de gala acompañan a sus amigos hacia su provisional morada, una flotilla de helicópteros artillados volverá a ingresar a la zona de combate en busca de las tres fosas comunes, donde al parecer fueron sepultados cerca de 40 guerrilleros caídos en los enfrentamientos en El Billar.

"Vamos a demostrar que las armas de los soldados que combaten a las Farc disparan balas de verdad", dijo un vocero militar que dirige los preparativos en la Catedral de Nuestra Señora de Lourdes para sepultar a sus compañeros.

Desde las primeras horas de hoy, los combatientes acordonarán la zona donde inteligencia militar encontró las fosas para permitir que el grupo forense del Cuerpo Técnico de Investigación de la Fiscalía realice la exhumación de los cuerpos de los subversivos.

En una comunicación entre dos posibles comandantes del Bloque Sur de las Farc, interceptada por organismo de seguridad, la guerrilla reconoce múltiples bajas en los combates que aún se libran en las selvas del Caguán.

En la conversación se habla de pedir a la Cruz Roja que ayude a sacar a los heridos y de hacer pasar a los muertos por campesinos.

Por otro lado, ante los anuncios sobre las dificultades para identificar a los soldados muertos, los familiares de los militares coincidían en señalar que era increíble que se repitiera el drama de Las Delicias.

"Lo dije desde el primer día. Cuando rescaten a nuestros muchachos nos van a entregar lo que queda de unos cuerpos en descomposición que no sabremos si son de nuestros hijos", afirmó una de las madres en las afueras de la base militar de Larandia.

"Como es posible –agregó– que no tenga que llorar y enterrar un talego negro que aparentemente lleva parte de mi alma y de mi vida".

Milton Díaz. Enviado Especial /EL TIEMPO

EN BOLSAS PLÁSTICAS y guiados por socorristas de la Cruz Roja Internacional, los soldados comenzaron ayer a evacuar los cadáveres de sus compañeros muertos desde hace más de una semana en combates con las Farc.

El rescate

Periodistas y fotógrafos de EL TIEMPO estuvieron presentes en el rescate de los militares que hoy serán enterrados en Florencia y que una vez Medicina Legal establezca su plena identidad, serán exhumados y entregados a sus familiares.

Desde las 6:58 de la mañana del domingo pasado, las delegaciones de la Cruz Roja Internacional y la Defensoría del Pueblo se hicieron presentes en Cartagena del Chairá.

Cinco minutos más tarde, siete embarcaciones comenzaron a deslizarse por el río Caguán.

Hacia las diez de la mañana, cuando los rayos del sol golpeaban los rostros silenciosos de la caravana de rescate, el primer deslizador alcanzó la orilla del puerto de Peñas Coloradas.

Los campesinos salieron al encuentro y relataron cómo impidieron que la guerrilla matara a 25 soldados y a dos suboficiales. Los militares hacen parte de los 43 secuestrados por las Farc y que se suman a los 18 de Patascoy.

Después de algunos minutos, la caravana continuó su marcha hacia la vereda Las Animas. Esta vez torció en chalupas porque el río se había ampliado y había peligro de que los deslizadores quedaran entre el fango.

Después de casi dos horas de navegar por el Caguán, la comisión llegó al caserío.

La marcha continuó y después de caminar durante tres horas, en medio de cultivos de coca y trochas llenas de fango que amenazaban con dejar los zapatos en lo profundo del barrial se interpuso en el camino el río El Billar.

Todo indicaba que hasta ahí había llegado el viaje. No solo no había cómo atravesarlo, ya que su profundidad alcanzaba a tapar al más alto de la caravana, sino que una explosión asustó a más de uno.

Pero como si se tratara de un milagro, en la orilla del río apareció una manila que se perdía entre las aguas. Al tirar de la cuerda empezó a emerger un viejo bote. Solo dos pasajeros y ambos eran indispensables. Mientras uno remaba, el otro sacaba el agua con un pedazo de balde blanco que estaba abandonado entre la maleza.

Ya en la tarde, serían como las tres, se entró en contacto con un pelotón de soldados al mando del mayor Guanumen. A su lado, agro-

Fernando Vargas Enviado Especial / EL TIEMPO

EN ESTAS BÓVEDAS del cementerio de Florencia serán sepultados temporalmente los primeros militares evacuados.

saban dos bolsas negras que dejaban escapar un olor nauseabundo y una fila de gusanos de la muerte. Eran dos soldados rescatados de las garras de la manigua.

Al lado de las bolsas, entre el barro, se ahogaban dos plaquetas que días antes habían estado en los cuellos de los soldados Calderón y Soaza. Les hacía compañía un pedazo de uniforme camuflado y ensangrentado del soldado Riveros.

Entre los árboles se escondía una tumba a medio tapar. De la tierra brotaba el seno y media cara de una supuesta guerrillera que no pasaba de los dieciocho años.

De un momento a otro, aparecieron en el encapotado cielo dos helicópteros: un Black Hawk y un Mi-17. Las aeronaves aterrizaron sobre un improvisado helipuerto y en su interior se llevaron las primeras 19 bolsas.

Los helicópteros regresaron más tarde a evacuar un segundo grupo de 21 bolsas y otro más de 11.

***Alirio Bustos, Luis Mito y María Luisa Murillo.**

Las bajas ocultas de la guerrilla

Un ex guerrillero relató a EL TIEMPO la manera cómo, durante los combates, los grupos subversivos sacan sus muertos de la zonas de guerra y los entierran para evitar que sean contabilizados por el Ejército y el dato trascienda a la opinión pública.

Al parecer, esta historia es la que se vive hoy en las selvas del Caguán:

"Yo estuve en el asalto a la base militar de Suiza (Córdoba), el 22 de agosto de 1988.

"Recuerdo que el combate fue intenso y le causamos unas 15 bajas al Ejército. Pero cuando llegaron los refuerzos de la Policía perdimos por lo menos a 20 de nuestros hombres.

"El frente 5 de las Farc fue el más damnificado porque les mataron a un cabecilla de estado mayor, a uno de compañía y a otro de escuadra. Del Epl murió un comandante de estado mayor.

"Cómo había tantos cabecillas muertos les dimos prelación para evacuarlos, por su rango y experiencia. En pleno combate se comisionó a una escuadra –diez o doce personas– para que sacaran a los muertos y a los heridos en hamacas, mulas o chalupas.

"Los comandantes muertos fueron sepultados en tumbas aparte mientras ocurrían los combates. Escogimos un lugar en la misma área de los enfrentamientos porque no había tiempo de buscar otro sitio.

"Como había buen tiempo pudimos enterrar a algunos con la bandera del movimiento, les cantamos el himno de la organización y se dijeron unos discursos cortos.

"La retaguardia que dejamos nos avisó que las tropas del Ejército se acercaban. Como no hubo tiempo de hacer sepulturas para todos los muertos les dejamos algunos a los colaboradores para que los enterraran.

"Les dijimos como enterrarlos: en un hueco profundo, que camuflaran el sitio y no los fueran a sacar los animales y que no los descubriera el Ejército.

"Cuando ya estábamos fuera de peligro, llegamos a un sitio y a los muertos que llevábamos les hicimos una fosa común. Esa fosa quedó anónima por seguridad y nunca se le dice a nadie dónde queda, ni a los familiares".

nacion@eltiempo.com.co EL TIEMPO

ÓN

14.12.2002

Vea además en
eltiempo.com
Regional. *Consulte toda la información de EL TIEMPO Café, Caribe, Cali, Medellín y Cundinamarca,* **en Nación.**

REACCIÓN / TRES HORAS DE COMBATES EN PLENA ENTRADA DEL PUEBLO

No pudieron tomarse Caldono

El año pasado la guerrilla juró acabar con este municipio caucano, que le hizo resistencia. Ayer intentó cumplir su promesa, pero una base militar de emergencia en un colegio se lo impidió.

CALDONO (CAUCA)

Cuatro soldados y tres guerrilleros murieron ayer en la madrugada, cuando hombres de la columna móvil Jacobo Arenas de las Farc intentaron tomarse por quinta vez en los últimos tres años el municipio de Caldono, en el norte del Cauca.

A las 2 de la madrugada los insurgentes se tomaron por asalto una base militar de emergencia, que se halla acondicionada en las instalaciones de un centro religioso, en el barrio Bolívar, a la entrada del pueblo.

Allí dispararon varias veces contra el centinela y posteriormente arrojaron una granada que mató a tres soldados.

Las víctimas fueron identificadas como Jorge Hernando Valencia Pérez, Héctor Fabio Reina León, Fabio Nelson Gallego Rodríguez y Bernardo Antonio Vasco.

En la reacción de las tropas, tres guerrilleros fueron muertos y tres soldados sufrieron heridas leves.

Mientras transcurrían los combates los habitantes de las 18 viviendas que circundan la iglesia Alianza Cristiana Divino Redentor tuvieron que refugiarse debajo de sus camas.

"Cada explosión aumentaba nuestra angustia y solo esperábamos la hora en que nos tocaría morir", contó uno de los campesinos que ayer planeaba, con sus vecinos, la manera de reconstruir el que fue su centro de oración por más de 15 años.

El ataque en la entrada a Caldono se prolongó por tres horas. Los soldados que repelieron a los insurgentes recuerdan que, aprovechando la oscuridad, los subversivos les gritaban: "entréguense porque los vamos a acabar".

SEGÚN VERSIONES de campesinos de la zona, además de los tres guerrilleros abatidos, podría haber más en una parte montañosa donde los helicópteros bombardearon. AFP

"Desafortunadamente perdimos cuatro hombres, pero fue necesario para evitar que los guerrilleros arrasaran con esta población que fue la pionera de la resistencia civil en el país", dijo el general Francisco René Pedraza, comandante de la Tercera División del Ejército.

Ayer, entre los 15 mil pobladores del casco urbano de Caldono existía temor de que las Farc regresaran a cumplir la amenaza de acabar con el pueblo, lanzada el 12 de noviembre del 2001, cuando en medio de la lluvia y de las balas la gente salió a las calles para evitar un nuevo ataque contra la estación de policía. Ese día, la guerrilla tuvo que retirarse.

"Nos han prometido reforzar la seguridad con más personal para la Fuerza Pública y esperamos que esto sea suficiente para garantizar la tranquilidad de nuestra población", dijo el alcalde Gerardo Sandoval, quien tenía prevista una reunión con su gabinete y las autoridades para tomar medidas de seguridad.

Ayer, helicópteros del Ejército y el avión fantasma de la Fuerza Aérea vigilaban la zona y trataban de verificar versiones de los campesinos sobre la muerte de al menos 50 guerrilleros alcanzados por las balas cuando se replegaban hacia la zona alta de la montaña, en el sector de Cerro Azul y en los territorios indígenas de Pioyá y Plan de Zúñiga, en jurisdicción de Caldono.

De otra parte, en el corregimiento de Chucunés, en el municipio de Ricaurte (Nariño), tropas del Grupo Mecanizado Cabal se enfrentaban con guerrilleros de la cuadrilla Daniel Aldana. Al caer la tarde, la refriega dejaba un saldo de un guerrillero muerto y dos más capturados.

El relevamiento de estas imágenes que circularon en los medios de comunicación impresos a nivel nacional, permitió a la artista reflexionar sobre cómo se había convertido esta forma de traslado colonial de un ser vivo y con más poder que quien lo lleva a el traslado de seres muertos, desprovisto en muchos casos de identidad, colocados en una cifra que añade a la estadística nacional de masacres y asesinatos en el conflicto pero nada más. Un reporte que trasciende el espacio en el cual está impreso.

Son estas imágenes mediáticas las que se involucran con una mayoría social urbana del país que no tiene contacto directo con la violencia, pero presencian sus consecuencias en la indigencia, la desigualdad y la llegada masiva de desplazados internos (refugiados) que engrosan los cinturones de miseria de las grandes ciudades colombianas. Sumado al recrudecimiento de la violencia por parte de las fuerzas del estado, bajo la promoción de estímulos a las fuerzas armadas por "bajas en combate". En la actualidad se investigan más de 2248 ejecuciones extrajudiciales hechas por miembros de las fuerzas armadas y el estado para demostrar "su avance" frente a la opinión pública sobre las múltiples insurgencias. Estas medidas generaron el asesinato de civiles inocentes de clases sociales vulnerables e inclusive jóvenes víctimas de familias campesinas ya desplazadas por el conflicto armado.

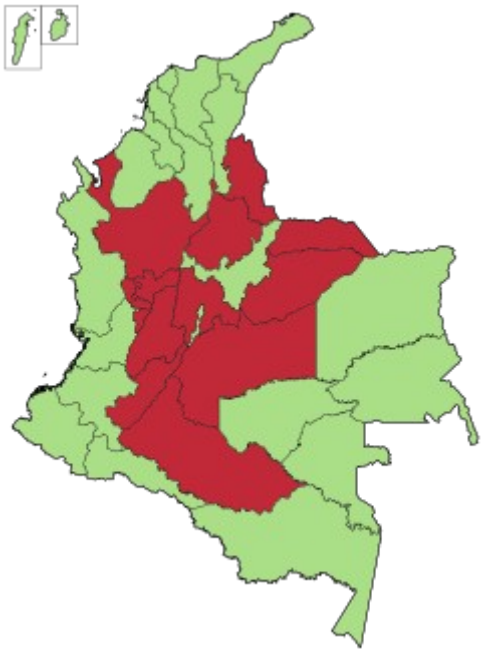
Y bien vale recuperar por parte de la artista el porque del uso de la palabra "auras":

> "La obra de los columbarios se llama auras anónimas", cuenta Beatriz, "porque todos los seres humanos tienen un aura y si uno desaparece, el aura queda (tal vez han visto fotos tomadas en el siglo XIX con una cámara de esas de daguerrotipos, en las que se alcanza a ver el aura de las personas que estuvieron en un sitio y al momento de la foto ya no están). Se llama Auras anónimas porque nadie sabe la cantidad de personas que pasaron por esos columbarios. Imagínense: cada siete años una persona distinta. Las auras estaban flotando en el aire de Bogotá y estaban esparciéndose y había que concentrarlas, había que encerrarlas con una lápida. Lo que yo quería era ponerle lápida a estas tumbas vacías, para colaborar con el descanso de esas almas[4].

La sociedad increíblemente esquivando la paz: La emergencia social en el arte de Doris Salcedo.

4.Ibídem.

En la actualidad Colombia atraviesa la concreción de un difícil proceso de paz que busca sanar cerca de 60 años de conflicto con una guerrilla; sin embargo el país se enfrenta al mismo tiempo con otras guerras internas que ponen el cuestión el canon de representación de las heridas de la sociedad, bien sean por su magnitud, crueldad o el ejercicio consciente de desmemoria que compromete a líderes políticos beneficiados con el conflicto. Una de las situaciones más impactantes ocurridas en el sistema de participación política en Colombia fue el plebiscito por la paz, propuesto por el gobierno de Juan Manuel Santos como un modo de refrendación del acuerdo de paz formulado y negociado en la Habana entre el gobierno nacional y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). Este plebiscito se hizo el 02 de octubre de 2016 con un resultado negativo hacia el acuerdo por un margen mínimo 49,78% por el SÍ (verde) y 50,21% por el NO (rojo). Esto implicó la renegociación del acuerdo y el inicio de un movimiento que niega la legitimidad del acuerdo de paz a pesar de su renegociación. Si vemos con detalle el mapa de la votación las regiones más afectadas por el conflicto refrendaron con mayorías casi unánimes el acuerdo de paz y la zonas donde la guerra no se vivió de manera directa como las grandes ciudades votaron por el no.



Bajo este escenario la producción artística de Doris Salcedo hace un recorrido pensado en las historias personales a través de signos, gestos y figuras retóricas que se traducen en una acción de *pervivencia* de la historia aún no escrita para el colectivo de la sociedad. Sus obras se activan a

modo de acciones-*símbolo* para reconocer la importancia de la paz, la justicia y la reparación de las víctimas en escenarios de tensión política y social.

Doris Salcedo responde a esta "emergencia" y rasgadura profunda del tejido social para ejecutar una obra el 11 octubre de 2016 tras perder el referendo en favor de paz titulada "Sumando Ausencias"; esta obra fue compuesta por rectángulos de tela blanca (250 x 130 cm) intervenidos con los nombres de personas víctimas de la violencia en Colombia, estos nombres fueron escritos con ceniza sobre los rectángulos. Después de elaborar el montaje de los nombres sobre miles de piezas de tela, estas fueron trasladadas a la plaza de Bolívar de la capital colombiana para que las personas que quisieran ayudaran a coser los rectángulos para cubrir por completo la superficie de la plaza alrededor de 13,000 metros cuadrados. Cientos de ciudadanos en su mayoría gente espontánea que no tenía ningún vínculo con el arte o con este tipo de montajes, comprendió la intensión de la acción y se sumó a la costura que duró toda al jornada de ese día. Uno de los casos más resaltables de esta jornada fue lo ocurrido con Edilma López una mujer que se dirigía al centro de la ciudad para comprar una imagen religiosa y se encontró con la obra:

> "Ese es el nombre de mi hijo", se le oyó decir. "Sí, ese es. Él se llamaba Carlos. Todos los Carlos que están ahí pueden ser mi Carlos", dijo otra vez con la voz menguada por el grito de las otras personas a su alrededor. Edilma se sentó en el suelo y tomó una de las agujas enterradas en las bolsas que estaban dispersas por toda la Plaza de Bolívar. "¿Saben coser?", preguntó a las mujeres que había a su lado, las risas fueron la mejor respuesta. "Miren: la aguja se coge así, se remata así, se tensa así". Todas las seguimos. "Yo no soy de acá. Bogotá es una ciudad grande, grande y fría, fría. Me hacen falta mis vacas: una se llamaba lola, como la canción. Yo soy del campo, pero a mi Carlos se lo llevaron, lo arrastraron por el monte y yo todavía lo busco".[5]

Esta como miles de otras historias se entrecruzaron en esta obra que se expandió hacia el sentir colectivo, miles de Edilmas, hay miles de Carlos que son buscados a diario entre las fosas comunes, los cementerios con NN, hospitales, campos baldíos, ríos, costas, cavernas y fragmentos desperdigados de víctimas de las que sólo quedan parte. Fue a las Edilmas y a los Carlos a los que les negaron la continuidad del proceso de paz, una realidad que unificara a la sociedad que les diera a todas y todos los ciudadanos: Verdad, Justicia y Reparación.

5 Recuperado en mayo de 2019 de: https://www.elespectador.com/noticias/cultura/sumando-ausencias-el-vestigio-de-barbarie-articulo-659993

Y en momentos de profunda frustración como estos nos queda el arte, nos queda la búsqueda de una representación, que dentro de la búsqueda de Doris Salcedo transita por "Lo difícil es lograr una imagen invisible, una iconografía sutil".

La construcción de la memoria es compleja en la metodología de Salcedo, resulta necesario adentrarse profundamente con las víctimas en su experiencia y bajo un marco de posibilidad afirma: "Comenzamos siempre con una premisa para realizar una exploración alquímica sobre un pedido imposible". La obra de esta artista colombiana se ha desenvuelto bajo la tensión de la posibilidad de representar los estragos de la violencia sin representar la violencia directamente y sin recurrir al retrato directo de las víctimas que ha acompañado tradicionalmente el reclamo social de los familiares a lo largo de la historia de desapariciones y crímenes de lesa humanidad, no sólo en Colombia sino en América Latina.

Además de la obra "Sumando Ausencias", Doris Salcedo fue la encargada de la elaboración de una obra con ⅓ de las armas entregadas por las FARC (37 toneladas de armas entregadas) durante el proceso de paz renegociado. La totalidad de las armas de este grupo fueron entregadas para su destrucción con la intermediación de la ONU y como un acto de reparación se fraccionaron los materiales destruidos para la confección de monumentos que serán instalados en diferentes puntos del país como una acto de memoria. Salcedo decidió hacer un contra-monumento inaugurado en 2018 titulado "Fragmentos" donde la tensión entre las historias personales de las víctimas y la historia colectiva del país se conjugan en la acción artística. Además de lo anterior, la artista consideró que no se podía hacer nada bello con los restos de armas que se usaron para la violencia por eso su propuesta es un contra-monumento y no un monumento, hoy esta obra es el piso de un espacio de memoria en el centro de la capital colombiana.

Las armas fueron fundidas y fraguadas como tabletas de piso en principio gruesas, Salcedo hace una convocatoria a 20 víctimas mujeres, con énfasis en víctimas de violencia sexual durante el conflicto, para que intervengan con golpes de martillos cada una de estas tabletas y las amolden con su acción repetitiva y al mismo tiempo puedan hacer una catarsis de sobre su experiencia vivida en el conflicto. "Salcedo cuenta que es consciente que también hay hombres víctimas de la violencia

sexual, sin embargo, la voz de la mujer ha sido censurada por largos años, por eso quiso que fueran ellas quienes levantaran su voz y dieran esta nueva forma a las armas convertidas en láminas."[6]

6. Recuperado en mayo de 2019 de: https://canaltrece.com.co/noticias/fragmentos-la-obra-de-doris-salcedo-con-las-armas-de-las-farc/

Los conflictos en Colombia siguen vigentes y el dolor se sigue derramando, como la sangre de los miles de civiles que hoy denuncian el abandono del estado y la persecución por parte de grupos violentos con tintes populistas de derecha. La polarización se ha incrementado a partir de la continuidad del proceso de paz -un proceso que es frágil a pesar de las garantías internacionales por el incumplimiento del estado en manos de un gobierno que se opone desde el discurso local a dicho proceso-; algo que debería unificar a la sociedad, como lo es la garantía de la paz, ha hecho que la sociedad se encuentre desinformada y dividida que se profundice el miedo y la desigualdad, que los medios se vean cada vez más constreñidos y muchos ciudadanos deben recurrir a los medios internacionales para conocer los hechos que ocurren en Colombia sin sesgos o censura; el asesinato sistemático de líderes sociales, defensores medio ambientalistas y de derechos humanos; la persecución a los estudiantes, docentes y campesinos nos recuerda los momentos más oscuros de principios de este siglo donde como se mencionó anteriormente el asesinato de personas por parte del estado se reinstala como una forma de represión y silenciamiento. ¿Qué hacer en un escenario tan hostil?¿Puede el arte ofrecernos herramientas de defensa y de combate frente a la reducción de derechos, la violación de la constitución y del marco de los DDHH?

A partir de la obra de estas artistas y de una invitación potente, para la activación de la memoria a través de obras de gran formato que intervienen en el espacio público y que superan la figuración directa o convencional para potenciar la humanidad detrás del conflicto y de esta historia de violencia en Colombia. Basta con creer que las auras están allí y deben ser activadas para la construcción de un presente que permita la consolidación de una paz estable y duradera. Es desde el arte donde podemos construir y hacer verdadera la utopía o el porvenir. Hay que seguir abordando el sentido oficial de la historia de manera crítica y desempolvar los nombres de cada universo humano que hemos perdido como sociedad, para entender que cada perdida ha sido un holocausto en el corazón de la sociedad. Debemos hacernos responsables de la construcción de la memoria y de la enorme potencia del arte, simplemente no debemos glorificar la violencia, debemos pensarla además porque no hay ganadores, somos meros sobrevivientes de la guerra.

Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner): otro enfoque del trabajo con la voz hablada expresiva

Flavia Montello
Universidad Nacional de Río Negro

La Formación del Habla (Sprachgestaltung) fue desarrollada como técnica para la voz hablada expresiva por el investigador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), a partir de reflexionar acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–: "Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo" (Steiner 1981: 145). En su época significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral, dado que no se apoyaba en lo fonoaudiológico-orgánico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla.

Si bien esta técnica tiene que hacerse aún más conocida en el ámbito teatral, el actor y maestro de actuación Michael Chejov (1891-1955) ya la incluía en su método de trabajo. Así como la reconocida entrenadora vocal Cicely Berry, directora del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company, cuya línea de trabajo observa muchos puntos en común con aquella[1].

En la actualidad existen centros de Formación del Habla en Suiza, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

A partir de 2015 en la Universidad Nacional de Río Negro, desde la Licenciatura en Arte Dramático, investigamos los aportes de esta técnica a la práctica actoral. El primer proyecto estuvo centrado en cuatro de sus principios técnicos básicos. Con el siguiente inauguramos los Proyectos de Investigación en Creación Artística de nuestra universidad. Allí arribamos a una puesta en escena experimental, con el desafío de tener a la voz hablada expresiva como protagonista. Actualmente nos encontramos abocados a la revisión exhaustiva de los registros escritos de la Formación del

1 El Dr. Vicente Fuentes, traductor de la obra de Berry al castellano, confirmó que ella conoce la Formación del Habla (entrevista realizada por la autora de esta ponencia -Madrid, julio 2015-).

Habla y la sistematización de todos sus principios técnicos, así como a la transmisión de dichos conocimientos en el marco de un proyecto de transferencia. A continuación desarrollaremos los avances a los que llegamos a lo largo de estas investigaciones.

La preparación vocal del actor/actriz es un área no suficientemente explorada en comparación con la de la actuación y la de la técnica corporal. Entre los antecedentes figuran los enfoques de la ya mencionada Cicely Berry, Kristin Linklater y Roy Hart, entre otros pocos. Estos tres se destacan como relevantes tanto por la difusión y desarrollo de sus abordajes, como por estar sostenidos por un marco conceptual y reflexivo respecto de lo que significa para ellos el trabajo actoral. Consideramos nuestras investigaciones como un aporte al área dadas las características particulares de la Formación del Habla que son las de articular lo técnico-procedimental con lo estético-sensible ya en el nivel de la ejercitación, uniendo entrenamiento y creación.

En el marco de nuestro primer proyecto de investigación, "Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor" (coordinado por la Esp. Flavia Montello -UNRN-, con Dirección de la Dra. Ester Trozzo -UNCuyo- y Co-Dirección del Dr. Rubén Maidana -UNICEN-), estudiamos cuatro principios técnicos de la Formación del Habla: imagen portal, expresividad de los fonos, personaje sonoro y gestualidad del lenguaje. Dichos principios no aparecen definidos como tales en los registros de la técnica, sino que fueron detectados dentro de las sesiones de trabajo y conferencias de Steiner. A continuación compartimos parte de nuestros análisis y conclusiones.

1. *Imagen portal*: trabajo técnico apoyado en una imagen interna específica, previa a la producción vocal, apareciendo como portal de entrada a la calidad buscada. Actúa como sostén de la emisión, organizando la voz expresiva. Se caracteriza por la utilización del gesto con brazos y manos, a modo de guía, no como ilustración codificada sino como la manifestación de una cualidad determinada, que luego será internalizada. Por lo general, en los entrenamientos actorales las imágenes son impuestas sin un trabajo previo para lograrlas. Con lo que se estaría partiendo de una idea preconcebida para arribar a un estado expresivo-imaginativo, lo cual no tiene que ver con una construcción técnica, sino con la exigencia de una imagen determinada a la que llegar, un estereotipo. Como contrapartida, desde nuestra investigación se arribó a la siguiente enunciación, de gran importancia ya que no se contaba aún con una definición desde la teoría: "La Formación del

Habla propone imágenes portal abarcadoras, las cuales sintetizan un espectro de sensaciones corporales (no sólo visuales), aclarándolas y permitiendo así el trabajo grupal con una base compartida. Esto otorga soporte imaginativo al material, sin imponérsele. De este modo, es a través del cuerpo sonoro como se conceptualizan las imágenes y, al tratarse de un acuerdo común, se objetivan volviéndose recursos de la técnica". Una de las consecuencias observadas al aplicar este principio fue la manifestación de un estado de presencia completa anterior a comenzar con la emisión: el impulso viene dado antes de accionar y se mantiene como sostén y apoyo en el transcurso, implicando no sólo la voz, sino también el cuerpo. Se comprueba que se producen modificaciones en la emisión con respecto a las cualidades del sonido (intensidad, tono, timbre, duración), corrigiendo, por ejemplo, melodías habituales de los emisores y posibilitando el descubrimiento de nuevos matices expresivos. Aquí no se trata de un abordaje desde lo fisiológico, apoyado en lo orgánico, sino que el trabajo es de construcción de relaciones sensibles y opera a través de imágenes, del registro sensorial que persiste luego de la experiencia. Como ejemplo de estas imágenes portal valga la que nombra a los grupos consonánticos según los elementos de la naturaleza, caracterizando, por ejemplo, a las "oclusivas" de la fonoaudiología como "de tierra"; a las "laterales" como "de agua", etc. Esto aporta imágenes amplias y sensibles que abren un campo más relacionado con el arte, uniendo diversos niveles: el expresivo, el de la comprensión sensible y el de interpretación actoral.

2. *Expresividad de los fonos*: sensibilización respecto a las características de los sonidos del lenguaje para hacer uso de ellos como recursos expresivos. La primer diferenciación es entre vocales y consonantes, y luego específicamente cada fono al interior de estos grupos. Se puede observar un paralelo con otras artes, por ejemplo en el modo como el pintor se sensibiliza respecto a los colores y las formas. Una de las aplicaciones de este principio para la actuación teatral es la del personaje sonoro, pero también aporta a la narración oral y a las recitaciones de poesía. En nuestro desarrollo se estudió el movimiento de los actores influidos por la cualidad de los diferentes fonos, comprobándose una vez más que el trabajo corporal es el fundamento de la expresividad vocal. Asimismo se abordó la escucha, considerándola como "percepción sensible 'en un entre' el cuerpo y la voz" (definición del grupo de trabajo).

3. *Personaje sonoro*: apoyo en los fonos para contribuir a la construcción del personaje en cuanto a su cuerpo sonoro. El trabajo apunta a definir tanto su voz como su actitud, basándose en vocales acordes a su postura anímica y en consonantes según su modo de accionar (enfoque que, por

supuesto, sólo es posible comprender en la práctica). El cuerpo se vio inevitablemente modificado de acuerdo con las características de los fonos elegidos sin que fuera necesaria una atención particular y disociada sobre el mismo. Se observó que el apoyo en los fonos amplía la expresividad más allá del imaginario ya conocido, explorando por fuera de lo cotidiano. Con cada nuevo aspecto descubierto respecto de la apoyatura técnica en los fonos, emergía una nueva posibilidad en relación a la expresión del personaje. Las pautas iniciales pudieron ser incorporadas por los actores al punto de trascender la partitura técnica y arribar a una nueva organicidad, apareciendo una sensación descripta como de "certeza escénica".

4. *Gestualidad del lenguaje*: considera la motivación detrás de cada acto comunicativo, haciéndola perceptible a nivel sonoro luego de recuperar el gesto corporal que la acompaña. Steiner postula seis gestos básicos del lenguaje, que al combinarlos remiten a intencionalidades más complejas. La propuesta es que el discurso tenga gestualidad sonora, de modo de no apostar sólo a la información intelectual transmitida en la comunicación, sino enriquecerla expresivamente. Luego de incorporado el recurso, el gesto corporal puede ser reducido o incluso desaparecer, pero su huella quedará como registro interno y sostén de la emisión. La retroalimentación entre cuerpo y voz es constante, ya que no sólo se aplica como punto de partida en la apropiación de este principio, sino que la recurrencia al gesto corporal resulta un apoyo concreto para el ajuste de matices vocales, de modo que la motivación no sea sólo comprendida racionalmente. Este principio favorece interesantes combinaciones entre el significado lineal del texto y la pluralidad de sentidos aportada por la expresividad según la motivación elegida, brindando así gran cantidad de información a través de la actuación.

Como cierre conviene aclarar que, al internalizar los principios, los actores los relacionaban espontáneamente, de modo que al trabajar con uno aparecían descripciones que apelaban a otros, lo cual muestra a la Formación del Habla como unidad metodológica.

Una importante conclusión fue que esta modalidad atiende a dos aspectos poco abordados hasta el momento, a saber: la construcción de relaciones sensibles con el material, conectando el nivel expresivo con el de la comprensión y el de la interpretación; así como también la sensibilización respecto a la materialidad de los sonidos del lenguaje como sostén para la voz hablada expresiva.

Por último, cabe mencionar que todas las sesiones de trabajo fueron grabadas o filmadas y contaron con la presencia de un observador que también tomó registro escrito. Se evaluó en los actores el grado de apropiación de los principios y los aportes al entrenamiento expresivo, para lo cual se realizaron prácticas con textos y cuestionamientos a la experiencia.

El siguiente fue un Proyecto de Investigación en Creación Artística denominado "Creación performática: coro hablado e improvisación de atmósferas sonoras" (Dirección: Esp. Flavia Montello). La propuesta fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica. Específicamente, desarrollar un lenguaje de dirección coral con señas que permitiera realizar intervenciones improvisadas; a su vez sensibilizar respecto a la materialidad de los sonidos del lenguaje. Expresamente no hubo distorsión de la producción vocal manipulada por mediación tecnológica.

El resultado fue "(Lo que no se escucha)" producción experimental con coro hablado y dirección en vivo. Para la partitura textual expresiva se construyó un trigrama (inspirado en los pentagramas musicales) que contiene el texto con los matices vocales acordados, es decir, los momentos pautados de la creación. También se producen intervenciones improvisadas que son guiadas desde la dirección a través de un lenguaje de señas tomadas, por un lado, del código de la percusión (Vázquez, S. 2013); por otro, de los gestos para los fonos utilizados en la euritmia -arte del movimiento desarrollado por Steiner- y finalmente códigos creados por el grupo. La puesta en escena incluyó proyecciones en vivo de texturas no ilustrativas, mediante la operación de un retroproyector. En una versión posterior se está experimentando con colores de atmósferas lumínicas.

La recepción por parte del público es muy positiva y comprueba la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes. Así como la sensibilización producida en los espectadores respecto de una escucha atenta y sensible, no habitual en la actualidad.

En el presente estamos trabajando en el marco de un Proyecto de Investigación, Desarrollo y Transferencia de Tecnología denominado "Principios técnicos y fundamentos teóricos de la

Formación del Habla para el trabajo de la voz hablada expresiva" (Dirección: Dr. Rubén Maidana, Co-Dirección: Esp. Flavia Montello). El objetivo general es esclarecer la totalidad de los principios técnicos exclusivos de la Formación del Habla.

Sabemos que la investigación en Artes puede ser práctica y/o teórica, aunque esta última está mucho más desarrollada que la primera. Más específicamente en lo que se refiere a lo actoral, el estudio de la voz hablada expresiva revela un espacio de vacancia. Mucho de lo trabajado suele quedar en el nivel de la ejercitación, sin reflejarse en un corpus claro de conocimientos que permita tanto su transmisión como la continuación de su análisis. En lo concerniente a nuestro país, en espacios académicos específicos de investigación aparecen especialistas como Silvia Quírico, doctoranda y profesora de Técnica Vocal en la Universidad Nacional de Tucumán, creadora allí del Instituto Interdisciplinario de Investigación sobre la Escucha y la Voz Humana y especialista en la técnica Roy Hart; el Dr. Rubén Maidana, autor de la tesis doctoral "La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX" y docente de la materia en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; el legado de Marta Sánchez, quien fuera investigadora vocal, directora de teatro y profesora de las cátedras de Educación de la Voz (UNICEN, EMAD y Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín-CABA); los estudios de Marcelo Comandú, licenciado en Teatro, artista e investigador, profesor de la materia en la Universidad Nacional de Córdoba y discípulo del profesor de Técnica Vocal Oscar Alfredo Rojo.

La Formación del Habla está pronta a cumplir cien años de existencia y, sin embargo, no ha sido suficientemente indagada en el ámbito teatral. Algunos autores europeos realizan un desarrollo teórico de la técnica pero, más allá de los tres libros que reúnen las conferencias de Rudolf Steiner sobre el tema, faltan estudios que profundicen en ella en tanto abordaje de la voz en escena. En el ámbito académico aparecen los escritos de la Dra. Mónica Cristini -profesora de Artes Performáticas en la Universidad de Bologna, Italia- quien ha investigado la relación entre Steiner y el arte dramático en general, aunque sin indagar en la Formación del Habla en particular. Esta técnica cuenta con un conocimiento que relaciona teoría y praxis creativa -tal como demostráramos en nuestra primera investigación-, por lo que su sistematización y análisis conceptual supondría un valioso aporte para este campo disciplinar. Los tres libros en los que se encuentran compilados sus fundamentos son:*Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla); *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación) y *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático), de los cuales

sólo este último fue editado recientemente en español –cabe aclarar, en segunda traducción desde el inglés–. Estos registros contienen conferencias y sesiones de trabajo de Steiner, sin embargo no tienen una estructura sistematizada. Este proyecto se propone realizar una revisión exhaustiva y de ordenamiento de sus principios técnicos, así como relacionarlos con sus fundamentos teóricos.

La metodología de nuestra investigación será cualitativa pretendiéndose arribar a un análisis teórico anclado en la práctica, considerando los siguientes instrumentos:

- indagación en fuentes bibliográficas: detección de principios técnicos
- sesiones experimentales: investigando cada uno de dichos principios a través de ejercicios
- prácticas probatorias de la comprensión y apropiación de los principios por parte de los actores: los principios actuando sobre materiales expresivos
- cuestionarios y balances a partir de la experiencia
- confrontación con la fundamentación teórica
- grabaciones y filmaciones para análisis y comparación
- observaciones y registros escritos de las sesiones realizados por un asistente
- compendio del corpus teórico elaborado

A su vez, se aportará al desarrollo en el campo de la transmisión de conocimientos sistematizados en las áreas de la investigación práctica actoral, ya que se trata de un proyecto de transferencia. Las instituciones asociadas a tal fin son las siguientes:

1. *Profesorado de Teatro del Instituto de Formación Docente Continua de Río Colorado*: único terciario provincial con esta formación en Río Negro. Se espera como impacto la adquisición y profundización de contenidos en cuanto a la técnica vocal, para luego aplicarla en la transmisión pedagógica.

2. *Asociación de Teatro Independiente Purogrupo* (ATIP, Viedma): referente en el ámbito del teatro independiente patagónico, con más de 20 años de trayectoria, fundó y gestiona la sala El Tubo. Se espera un impacto en la capacitación tanto de los actores de la Asociación como de otros en la comunidad teatral local.

3. *Profesorado de Teatro y Carrera de Actor/Actriz, Escuela Superior de Bellas Artes, ciudad de Neuquén*: única Escuela con estas formaciones en la provincia de Neuquén. El impacto se espera

tanto para los que se formen como profesionales de escena como para los que sigan la carrera pedagógica, pudiendo así profundizar en la transmisión de dichos contenidos.

Bilbliografía (síntesis específica de referencia):

Berry, C. (2006). La voz y el actor. Barcelona: Alba.

---------- (2014). Texto en acción. Madrid: Editorial Fundamentos.

CEUVoz, Centro de Estudios para el Uso de la Voz (2013). Liberar la voz, liberar el ser.

Kristin Linklater. Memoria del Quinto Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra. México: Libros de Godot.

Comandú, M. (2012). Cuerpo, presencia y transitoriedad. P* Revista Brasileira de Estudos da Presenca, 2, 559-572.

Cristini, M. (2012). Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio. Acting Archives Review, 4, 36-67.

Davini, S. A. (2007). Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

---------- (2011). La renovación de la preparación vocal de actores en lengua inglesa a

partir de 1960. Entrevista a Cicely Berry. Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral, 13, 318-330.

Dossier La voz, el alma del cuerpo. [apartados acerca de Linklater y Hart] (2006). Pasodegato. Revista mexicana de teatro, 27. México, DF.

Ginsbourger, M. (1997). Voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui. Francia: Souffle d'Or.

Linklater, K. (2010). La libertad de la voz natural. El Método Linklater. México: Universidad Autónoma de México.

---------- (1992). Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text, New York: Theatre Communications Group.

Maidana, R. D. (2009). La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX. Anexos a la Tesis Doctoral. Director: Dr. Manuel Diago

Moncholí. Universitat de València. Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Departamento de Filología Española. Sin editar.

Ocampo Guzmán, A. (2010) La libertad de la voz natural: el Método Linklater. México: UNAM.

Quírico, S. (2005). La voz sin cadenas. Cuadernos del Picadero, 6, 11-14. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.

Sánchez, M. (2010). Liberación de la voz. El Peldaño, 9, 16-17. Buenos Aires: Facultad de Arte, UNICEN.

Saura, J. (2007). Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol. 3. [capítulos acerca de Hart y Berry] Madrid: Fundamentos.

Slezak-Schindler, Ch. (2011). Die Kunst der Sprachgestaltung im Atemraum der

Zeit. (El arte de la Formación del Habla en la respiración del tiempo). Alemania: Marie Steiner Verlag.

Steiner, R. (1981). Sprachgestaltung und Dramatische Kunst (Formación del Habla y

Arte Dramático). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926). / Traducido del inglés: La Formación de la Palabra y el Arte Dramático. Tomo 1 (2015) y El arte de la interpretación, la escena y la producción. Tomo 2 (2017). España: Editorial Rudolf Steiner.

---------- (1983). Methodik und Wesen der Sprachgestaltung (Método y sustancia de la Formación del Habla). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924).

---------- (1987). Die Kunst der Rezitation und Deklamation (El arte de la recitación y la declamación). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1928)

Vázquez, S. (2013). Manual de Ritmo y Percusión con Señas. Buenos Aires: Atlántida.

La Spirale: Transferencia cultural en el cine político.

Fabián Flores
Facultad de Arte
fabianfloresar@yahoo.com.ar

María Virginia Morazzo
Facultad de Arte
virginiamorazzo@gmail.com

Las energías estaban cada vez menos puestas en el desdibujado horizonte revolucionario, y cada vez más en la denuncia de las dictaduras y la solidaridad con sus víctimas.

(Del Valle Dávila, 2018: 195)

Introducción

En el marco del Seminario *Transferencias culturales y circulaciones transatlánticas en los cines políticos latinoamericanos (1968-1978)* y tomando como eje de análisis la unidad 3 del mismo ("Exilios y solidaridad"), se analizará el documental *La Spirale* dirigido por el sociólogo belga Armand Mattelart y las montajistas francesas Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux (1976). Pero antes de comenzar, es necesario realizar algunas observaciones:

En primer lugar, es importante aclarar que tal como se explica en los objetivos de este seminario, este trabajo "tiene como objetivo estudiar las transferencias culturales, los intercambios y la circulación de ideas entre América Latina y Europa en el contexto del auge de las tentativas de unión y federación de los cines políticos latinoamericanos en el llamado "momento 1968"." (Del Valle Dávila y Amaral de Aguiar, 2018: 1).

En segundo lugar, es relevante mencionar que la vinculación cine/exilio/solidaridad tratada en este seminario se abordó de dos maneras diferentes: por un lado, los directores latinoamericanos

exiliados que referían su cine a las dictaduras en su país (como por ejemplo, Patricio Guzmán) y por otro lado, los directores extranjeros que plasmaban sus miradas sobre las dictaduras latinoamericanas (es el caso de Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux).

> No campo do audiovisual, o golpe de Estado chileno iniciou dois fenômenos que se desenvolveram de modo paralelo, alcançando uma amplitude mundial. O primeiro deles foi a eclosão de um cinema de exílio, feito por diretores chilenos em países como Alemanha Oriental, Alemanha Ocidental, França, Suécia, Canadá, México, Cuba, entre outros. De acordo com Jacqueline Mouesca (2011), apenas entre 1973 e 1985, essa cinematografia resultou em 178 filmes. Outro fenômeno posterior ao 11 de setembro de 1973, bem menos estudado até o momento, foi o cinema de solidariedade ao Chile, ou seja, aquele levado a cabo por realizadores estrangeiros que responderam a ese "choque político" com documentários e ficções que denunciaram a repressão no país latino-americano. (Amaral de Aguiar, 2016: 289-290)

En tercer lugar, se debe destacar que el caso de Chile fue emblemático dado que en la época de la Dictadura Militar, la Junta Militar pretendía un reconocimiento internacional de sus acciones y por ello fue importante para ellos el ingreso de cineastas extranjeros en dicho país.

En este punto es necesario explicar que no se analizará un film político dirigido por un realizador latinoamericano y que el mismo tampoco fue realizado en el año 1968, por tal razón es importante tener en cuenta dos cuestiones que refieren a la temática de este seminario: Por un lado, si bien es complejo determinar el concepto de Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), el mismo no se acota a lo latinoamericano exclusivamente sino, tal como lo menciona Del Valle Dávila (2014), a un proyecto o red de intercambios culturales según Zuzana Pick (1996). Por otro lado, hablar de los años 1968 en el Cine Político Latinoamericano, es considerar un descentramiento espacial y temporal. Ambos temas se retomarán a continuación. Pero por estas razones, se puede hablar de transferencia cultural, considerando este concepto como un cruce o una cooperación entre culturas, pero sin descuidar que se trata de dos culturas que nos son homogéneas sino que cada una de ellas se originan en un proceso de hibridación previo, tal como lo menciona Michel Espagne (2013).

El Nuevo Cine Latinoamericano. El Cine Político Latinoamericano.

Se puede hablar de cine político de diferentes maneras, ya sea por su contenido, ya sea por el punto de vista del realizador sobre un hecho (forma en que lo aborda), ya sea la mirada del espectador

sobre el audiovisual.

Por su parte, Pablo Piedras en el capítulo "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías" (2009) refiere a diversos abordajes de este concepto desde la perspectiva de diferentes teóricos: García Escudero vincula lo político al tema, sin considerar lo formal; en cambio, Tiso propone dos maneras de considerar al cine político, sea por su tema, sea por su forma. Zimmer destaca el vínculo obra/espectador/contexto, resaltando que "el cine político es un cine del presente, incluso cuando hable del pasado." (1974: 305). Asimismo, Hennebelle propone una definición muy similar a la considerada por Birri en su manifiesto, donde destaca que el cine documental político debe ser nacional, moderno, realista, popular y un arte de incitación.

Por otra parte, Michael Chanan en su artículo titulado "El documental político después de la Guerra Fría" (2011) sostiene que el documental político tiene múltiples temas, voces y audiencias "pero el momento político nace en el acto mismo de observar" (2011: 58).

Ahora, específicamente, con respecto al cine político de 1968, Ignacio Del Valle Dávila plantea un descentramiento de la mirada:

> Por un lado, el espacial: pasar de una reflexión que ha privilegiado lo nacional –y a veces solo lo regional o local– a otra que, sin menoscabar la coyuntura nacional, busca conectarla con una óptica transnacional que, además, en el caso de los cines latinoamericanos es transatlántica. Por otro lado, el temporal: pasar de una microhistoria de 1968 que lo concibe como una serie de eventos donde prima la exaltación y la fugacidad (un mes, una primavera, una movilización), a una concepción de 1968 dentro de una larga duración que trasciende los límites del calendario. (2018: 198)

Sin embargo, se considera un tercer descentramiento. En este caso está vinculado con la direccionalidad o mejor dicho la bidireccionalidad de los intercambios cinematográficos en tiempo-espacio. El cine político de 1968 abarcaría distintos procesos equidistantes e interrelacionados "que se manifiestan retomando el lenguaje de la época, tanto en el primer como en el segundo y tercer mundo" (Del Valle Dávila, 2018: 198).

Así, con respecto al factor "tiempo" se considera que este período se expande y abarca desde 1966 a 1973. Estas fechas no son aleatorias, sino que están vinculadas con hitos históricos: por una parte, con la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana, donde se creó la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Litina (OSPAAAL), y la Revolución Cultural

China (1966); y por otra parte, con el golpe de estado en Chile al presidente Salvador Allende (1973). Como puede observarse, las conexiones entre los cines latinoamericanos de 1968 se producen en la vinculación, por ejemplo, en encuentros entre cineastas en festivales, sobre todo, en Europa y América Latina. Con respecto a los festivales, este espacio fue el que propició el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL):

> Desde el punto de vista de los festivales, el lugar de enunciación del proyecto del NCL se encuentra tanto en Europa como en América Latina, e involucra a mediadores culturales de ambos contextos. En ese sentido, es posible abordarlo como un proceso de intercambio cultural y de circulación transatlántico, a pesar de tener como preocupación esencial problemáticas de las sociedades latinoamericanas.(Del Valle Dávila, 2018: 193)

Esta es una de las tantas posibilidades de vinculación entre lo nacional y lo transnacional además de considerar, tal como lo plasmó Del Valle Dávila, que no siempre se trató de una conexión armoniosa.

Por su parte, Carolina Amaral de Aguiar señala, en el capítulo titulado "El cine latinoamericano y solidaridad a Chile", que la reunión de cineastas en Caracas en 1974 fue uno de los pilares para el Nuevo Cine Latinoamericano, con la creación del Comité de Cine de América Latina, y un espacio propicio para que el cine tratase sobre la dictadura chilena.

> Como foi dito ao início deste texto, os movimentos de solidariedade ao Chile encontraram nos festivais e reuniões cinematográficos um forte lugar de enunciação. Além da exibição de filmes, esses espaços propiciaram o debate entre realizadores e técnicos engajados em denunciar a repressão no país sul-americano e em debater possíveis ações a serem tomadas. Nesse sentido, na América Latina, o *Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*,realizado em Caracas em 1974, pode ser apontado como um exemplo do esforço do meio cinematográfico em propiciar condições favoráveis para que o cinema tratasse da ditadura chilena. (Amaral de Aguiar, 2016: 302)

Por eso, hablar de Nuevo Cine Latinoamericano es remitirse a las dificultades que plantea su concepción y conceptualización. Según la hipótesis planteada por Mariana Martins Villaça:

> Partimos da hipótese de que o processo de afirmação do NCL - não desconsiderando que a crítica européia teve grande importância – é complexo e teve como vetor fundamental um grande esforço dos próprios cineastas latino-americanos para serem reconhecidos, aqui na América Latina, como parte de um grupo esteticamente renovador e portador de uma proposta de esquerda, antiimperialista, que legitimava sua identidade em contraposição a cineastas e eventos de grande prestígio em nosso mercado, mas sem preocupações sociais e políticas, e muito colados a modelos provenientes do cinema norte-americano e europeu. (2010: 3-4)

Entonces, si se habla de NCL es importante considerar qué es "nuevo". Según Ignacio Del Valle Dávila se trata de un concepto que refiere a la temporalidad. En su libro *Cámaras en trance* (2014), el concepto de novedad está vinculado con lo nuevo y con "el sentimiento de novedad común" al que refiere Cassetti, por medio del cual el modo de hacer y pensar el cine rompe con lo anterior, lo tradicional, lo establecido por la industria/mercado y, a su vez, se "revela" contra él. "Dicho en otras palabras, la imagen de un arte "nuevo" surgido como el "Hombre Nuevo" en y por la lucha revolucionaria." (Del Valle Dávila, 2014) Por tal motivo, fue de vital importancia el Festival de Viña del Mar en 1967 donde ya se comenzó a difundir dicho término.

Este cine se basó en convenios, coproducciones e intercambios entre países latinoamericanos con, sobre todo, países europeos (como Italia, Francia y Alemania), por lo cual su fuerte estuvo cimentado en la construcción de la influencia y transferencia cultural. Como lo explicó Michel Espagne (2013), se trata de la vinculación de un bien cultural (como puede ser en este caso una película) que se lleva de un espacio a otro, lo que tendrá como consecuencia una resemantización de su significado; dado que transferir no es un trasladar sino hacer una transformación, una metamorfosis. De aquí, que sea tan complejo definir lo "latinoamericano" o su abarcabilidad.

Cine, solidaridad y exilio.

La Spirale es un documental dirigido por Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux que, además, contó con la colaboración Chris Marker. Fue realizado en 1974 y 1975, estrenado en Francia en 1976 y en Chile treinta años después.

Es importante aclarar que si bien Armand Mattelert vivió en Chile entre 1962 y 1973, la película surge luego del golpe de estado, cuando fue expulsado del país debido a dicho acontecimiento y se refugió en Francia.

> Chris Marker me propuso hacer una película sobre los tres años de la Unidad Popular. Pero esa propuesta no caía del cielo. Tenía una génesis que remontaba al año 1972. Ese año, Marker vino a Chile para conversar con los cineastas chilenos e informarse respecto a lo que era la política cinematográfica de la Unidad Popular. Le interesaba saber si la experiencia de la "vía chilena al socialismo" estaba produciendo formas de cine alternativo a partir de colectivos populares. En efecto, Marker había impulsado toda una corriente del cine militante en Francia. (Bigo y Mattelart, 2008:1)

Fue por Chris Marker por quien conoció a Jacqueline Meppiel y a Valérie Mayoux, ambas montadoras que habían compartido con Marker horas de trabajo en películas políticas, tal como *Loin du Vietnam* en 1967 (película colectiva producida por la productora francesa SLON - Service de Lencement des Oeuvres Nouvelles - creada por Chris Marker).

Luego el desafío fue conseguir dinero para poder financiar el film, pero se encontraron con la sorpresa que eso no era tan complejo. Todo esto se debía a que en Francia había una fascinación con Chile. Tal como lo expresó Mattelart:

> Es cosa de ver la cantidad de calles en Francia, o los liceos, que hoy llevan el nombre de Salvador Allende, para darse cuenta del impacto que tuvo ese impulso de solidaridad. Esa solidaridad en acción explica también la colaboración ad honorem durante la fabricación de la película del pintor y dibujante (y escultor a sus horas) belga Jean-Michel Folon, del compositor Jean-Claude Eloy, del actor François Périer y del realizador mauritano Med Hondo que narran el comentario en off . El sentimiento de empatía hacia Chile, por parte de amplios sectores de la población francesa, no tiene punto de comparación con lo sucedido en relación a otros países de América Latina que también tuvieron regímenes dictatoriales. (Bigo y Mattelart, 2008: 2-3)

Una vez conseguido el dinero, fue el momento de determinar cuál sería el contenido y cómo sería narrado. Si bien Armand Mattelart optó por referirse a la Unidad Popular, tal como sugirió Marker, lo hizo desde una perspectiva invertida, es decir, tomó como punto de vista la mirada/estrategia de los adversarios. Para llevar adelante esto, se focalizó en la alianza de la derecha conservadora y la democracia cristiana, sumando a las grandes corporaciones patronales y profesionales.

Así fue como se estructuró esta película que consta de siete partes (el plan, el juego, el frente, el acercamiento, el ataque, el ejercito, el golpe), las cuales marcan la alianza de actores sociales diversos (mencionados más abajo en "el juego") que armaron un frente para complotar contra el gobierno de Allende, por medio de huelgas, manifestaciones, etc.

El film comienza con un discurso del presidente socialista Salvador Allende el 2 de diciembre de 1971 donde expresa claramente "dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera (…) sólo acribillándome a balazos podrán impedirme voluntad para hacer cumplir el programa del pueblo…" (*La Spirale*, 1976: 1:50); e inmediatamente a estas palabras aparecen las impactantes imágenes del ataque a La Moneda el 11 de septiembre de 1973 por órdenes del General Augusto Pinochet. Este militar chileno es quien también cierra este documental diciendo: "no hay lucha de clases (…) todos tienen los mismos derechos." (*La Spirale*, 1976: 2:16:20) Estas últimas

palabras no sólo dan sentido al inicio del film sino también se contraponen con las expresadas por la voz over en la segunda parte del documental (el juego): "Objetivo del juego: la reacción de fuerzas presentes en caso de un enfrentamiento de clases." (*La Spirale*, 1976: 27:20)

Antes de continuar con el análisis del film, es relevante mencionar que como sociólogo, Mattelart pasó sus once años en Chile analizando varios de los medios de comunicación masivos y para ello llevó a cabo un estudio minucioso de artículos de la prensa gráfica, vinculados con los conflictos sociales de la época y los actores sociales involucrados, a través de métodos de la semántica estructural. Estos medios fueron: la Revista mensual *El Campesino*, las editoriales del diario *El Mercurio* y de *El Diario Ilustrado*. Dado que su trabajo se había basado en el análisis, no poseía imágenes propias de ese proceso, pero sabía donde podía encontrarlas ya que había copioso material audiovisual de diversos cineastas y canales de televisión. Así que, junto a Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux, tuvo que ponerse a buscarlas. Por tal motivo, la sinergia del grupo fue fundamental ya que Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux nunca habían estado en Chile y Armand Mattelart nunca había hecho una película. Con lo cual, fue importante la construcción narrativa por medio del montaje: se trabajó sobre el material audiovisual que fue seleccionado y a partir de allí se escribió la idea por medio de grandes lineamientos.

Sobre todo en Chile, Mattelart sabía que había muchas cintas filmadas (como fue el caso de las grabaciones de Guzmán, Littín y Chaskel), además de los reportajes realizados por documentalistas cubanos del ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - (como por ejemplo, Santiago Álvarez).

> De hecho, casi un tercio de las imágenes de La Espiral proviene de la cineteca de la Habana. Esto fue así porque además de los reportajes realizados por los propios cubanos estaban los noticieros producidos por Chile Films, la empresa nacional del cine en Chile, que había enviado la mayoría de esas producciones a la Habana para que fueran conservadas. Entonces, sabíamos que en Cuba se contaba con ese material. (Bigo y Mattelart, 2008: 5)

Por otro lado, consiguió material de cineastas norteamericanos y europeos que se habían obnubilado por la experiencia chilena (como fue el caso de Saúl Landau de Estados Unidos, Renzo Rossellini de Italia y Jan Linqvist de Suecia). Y, por último, el material de los canales de televisión belgas, franceses, norteamericanos, cubanos, entre otros.

Si bien la mayor parte del presupuesto estaba destinado a pagar el derecho de autor de las imágenes

conseguidas; no fue necesario tal gasto dado que varios se solidarizaron y les regalaron las cintas.

De esta manera, Mattelart y su equipo escogieron imágenes para su película y solamente construyeron las imágenes de animación de imágenes fijas y las imágenes que utilizan personajes del juego o modelo de simulación, bautizado "Política". En este punto, es significativo detenerse: este juego le sirvió de base para su estructura narrativa y para visualizar los diferentes actores sociopolíticos que intervinieron en Chile, desde 1970 a 1973, para construir la masa de adversarios de la Unidad Popular mencionados anteriormente.

> Hasta el día en que Jean-Michel Folon sugirió las figuritas o piezas que simbolizarían las diversas categorías que él iba a esculpir, realizando también el decorado en el que se desplazarían. Esas son entonces las piezas recortadas en poliestireno de colores fuertes –pero en los que predomina el azul que tanto caracteriza el estilo "Folon"– que filmamos en las diversas secuencias donde se ven las avanzadas, los retrocesos y las alianzas de los protagonistas. A través de esa estética, reinventamos un juego de la guerra social. (Bigo y Mattelart, 2008: 7)

Retomando el análisis del documental, se puede afirmar que estas figuras aparecen por primera vez en la parte dos del documental ("el juego") y se identifica cada una de ellas con la intención de poder utilizarlas luego en el resto del film. Así, desde un análisis sociológico, se muestran doce fuerzas: gobierno, partido de derecha, partido demócrata cristiano, partido de izquierda, oligarquía urbana, terratenientes, clases medias, proletariado, estudiantes, capitalistas extranjeros, embajadas y militares. Esta parte de la película es la que marca claramente la intención de la estructura narrativa (de perspectiva invertida antes mencionada), reforzada por medio de las palabras del presidente Salvador Allende en un discurso de 1972: "Es un ataque siempre oblicuo (…) Nos encontramos frente a fuerzas que operan en la penumbra." (*La Spirale*, 1976: 29:30).

Luego de la parte dos, el film se explaya en una serie de estrategias que contribuyen al complot contra Allende. De esta forma, aparecen el complot del cobre y la reforma agraria, todo esto manipulado por Estados Unidos y reforzado por los medios de comunicación como diarios / canales de televisión (parte tres: "el frente") y la huelga de transportes (parte cinco: "el ataque"). Con respecto a este último tema, es importante destacar el análisis hecho por el sociólogo belga: de 64 diarios, 54 pertenecen a la oposición; los adversarios se adueñan de casi todos los canales de televisión, excepto de canal 7 que pertenece al gobierno a medias; y luego del golpe la SIP clausura o destruye las estaciones de radio de la Unión Popular.

Entre medio de ambas partes, se ubica la visita de Fidel Castro (parte cuatro: "el acercamiento"), la cual auspicia de "elemento aclarador" sobre lo que se intenta demostrar en este film en palabras del propio Castro: "Tratar de ganar masas con la demagogia en los sectores más atrasado de las capas humildes y ganar masas en las capas medias (…) y es de esperarse que hagan resistencia fuerte e, incluso, resistencia violenta." (*La Spirale*, 1976: 1:11:08)

Las últimas dos partes de *La Spirale* (seis: "el ejercito y siete: "el golpe"), en vinculación directa una con la otra ya que el golpe lo produce el ejército, establece de manera clara la relación del ejercito con Estados Unidos: "La doctrina Kennedy introduce la noción de enemigo interior. En Panamá se crea la Escuela de las Américas, con sus nociones de "contrainsurgencia" y "subversión". Allí se prepara la lucha contra las guerrillas." (*La Spirale,* 1976: 1:36:30). Toda la última parte del film expone de manera cruenta el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, haciendo hincapié en la intención de los adversarios, tal como los explicó Mattelart más arriba: sobre la pantalla en negro se oye un audio de un radiocomunicador donde se dice "Por cada miembro de las Fuerzas Armadas que sean víctimas de atentados a cualquier hora y cualquier oportunidad, se fusilará de inmediato cinco de los prisioneros." (*La Spirale*, 1976: 2:08:56) Este recurso audiovisual obliga al espectador a centrarse en las palabras y ello causa un mayor impacto emocional.

Un detalle no menor es la musicalización del film, dado que se trata de temas musicales folclóricos interpretados por Inti-illimani, Víctor Jara, Ángel Parra y Quilapayun. Todos ellos referentes del movimiento músico-social llamado Nueva Canción Chilena que se desarrolló desde la década del ´60 hasta los años ´70 con el derrocamiento de Allende, ante lo cual se tuvieron que exiliar y continuar sus carreras en el extranjero. Para complementar la banda sonora y su impronta narrativa, donde claramente se marca una postura política, se valieron de varios audios ya que poseían muchas horas de grabaciones sonoras de discursos y entrevistas. En palabras del propio Armand Mattelart:

> Las únicas entrevistas que había realizado estaban en grabador. Se trataba de entrevistas con los obreros de los cordones industriales, durante los últimos meses de la Unidad Popular, sobre sus experiencias de diarios y de corresponsales populares. Un fragmento de esos casetes de audio figura de hecho en off , sobre las imágenes del estadio nacional, en la última secuencia. Había hecho esa última entrevista horas antes del golpe de Estado, en una fábrica de productos eléctricos ubicada en el cordón de Vicuña Mackenna. Insisto, no filmé ninguna entrevista por la buena razón de que, como te decía de entrada, no tenía la menor idea de que iba a hacer una película. (Bigo y Mattelart, 2008: 6)

Asimismo, un punto no menor al que hacer referencia es el título de la película. Según Mattelart *La Spirale* alude a la estructura del documental pero también al tema, ya que el proceso que describe no se produjo en línea recta y esto lo demuestra los sucesivos flashback que utilizan para poder explicar su recorrido de forma más completa y clara. En este film el sentido de su título queda explícito cuando la voz over dice: "Queremos explicar cómo la derecha chilena hizo de esos tres años una máquina infernal que arranca antes de la elección de Allende. "Una espiral ascendente hacia la explosión"." (*La Spirale*, 1976: 20:47)

Con respecto a la exhibición, en primer lugar, la película se proyectó solamente para críticos y periodistas en 1975. Un año después se exhibió en el circuito cinematográfico en salas de Francia, Bélgica, Suiza y Quebec. Además, fue escogida en el Festival de Cannes para ser proyectada en mayo en la sección *Perspectives.*

Por otro lado, Canadá adquirió los derechos para el doblaje en inglés, el cual fue llevado a cabo por la escritora Susan Sontag y el actor Donald Sutherland.

Si bien la cadena televisiva Antena 2 en Francia no quiso exhibirla en sus pantalla, si se hizo en la Biblioteca del Centro Pompidou y varias televisiones públicas de Portugal, Italia, Suecia, entre otras.

Por último, debe considerarse que este film generó muchos artículos de prensa, como fueron los siguientes casos: el artículo de Robert Grelier en la *Revue du cinéma*, el de Jean-Luc Douin en *Télérama* y el de Ignacio Ramonet en *Le Monde diplomatique*, el de la tribuna de Régis Debray en *Le Nouvel Observateur* y, en ese mismo semanal, en la recensión de Jean-Louis Bory, así como el texto publicado por Dominique Lecourt en *Le Monde* donde expone que se trata de una película política. Y a raíz de esto, se puede mencionar lo expuesto por Mariana Martins Villaça:

> … a afirmação de que o reconhecimento pela crítica estrangeira (entenda-se européia) de que havia um movimento cinematográfico original, "autêntico", latino-americano, foi fundamental para a configuração da própria idéia de movimento na América Latina, como se nota na seguinte afirmação: "(...) é em relação ao público e à crítica européia que os cineastas latino-americanos começam a formular e sistematizar as suas idéias sobre o NCL enquanto movimento subcontinental" [grifos nossos]. (NÚÑEZ, 2009, p. 21) (2010: 3)

Conclusión

Es importante mencionar que lo que treinta años después le dio una impronta diferente a esta película fue poder subtitularla en castellano y exhibirla en Chile, dado que se trata de un film mayoritariamente en francés pero su temática refiere a un país hispanohablante. Esto se logró gracias a la voluntad política y el avance tecnológico en 2006, porque varios chilenos exiliados en Bruselas (los cuales formaban parte del Comité contra la impunidad y por la democracia en América Latina) pidieron los derechos al productor para subtitular el documental en castellano y así se puede decir que de alguna forma el film volvió a su fuente de inspiración.

Finalmente, con esto se puede reforzar la idea de que *La Spirale* se trata de una película que propició, representó las *Transferencias culturales y circulaciones transatlánticas en los cines políticos latinoamericanos (1968-1978)*: ya que fue ideada, realizada y montada por europeos (belgas y franceses), pero a su vez se trata de una temática latinoamericana, que surge de material audiovisual y una experiencia en un país latinoamericano (Chile).

Esto también reafirma esta película como un verdadero objeto transnacional que pudo ser llevado a cabo gracias a los contactos, aportes y redes que se tendieron para su realización. En una de las últimas placas en castellano en el film dice: "Esta película hubiera sido imposible sin la solidaridad de todos los que la filmaron, grabaron y fotografiaron en Chile; y que nos permitieron utilizar sus documentos o prestaron sus conocimientos y trabajo." (*La Spirale*, 1976: 2:17:29)

Tal como lo explicó Espagne (2013), una transferencia cultural es una conjunción entre idiomas, culturas o países, pero siempre hay terceros implicados. Por tal motivo, es que las transferencias culturales se tratan de procesos e interacciones complejos, tal como sucedió con *La Spirale*.

Bibliografía

Amaral de Aguiar, Carolina (2016) Cinema e ditadura militar na América do Sul. São Paulo: Alameda.

Bigo, Didier y Mattelart , Armand (2008) « "La espiral". Entrevista », Cultures & Conflits. Disponible en: https://journals.openedition.org/conflits/17395.

Chanan, Michael (2011) "El documental político después de la Guerra Fría", en Comunicación y Medios, Nº 24. Estudios sobre cine en América Latina, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Del Valle Dávila, Ignacio (2014) Cámaras en trance: El nuevo cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico

subcontinental. Ed. Cuarto propio. Chile.

Del Valle Dávila, Ignacio (2018) Los años 1968 en los cines latinoamericanos. Transferencias y circulaciones transatlánticas. Disponible en: https://www.academia.edu/36348467/Los_a%C3%B1os_1968_en_los_cines_latinoamericanos_transferencias_y_circulaciones_transatl%C3%A1nticas

Espagne, Michel (2013) La notion de transfert culturel, Revue Sciences/Lettres, Número 1. Disponible en: http://rsl.revues.org/219.

Martins Villaça, Mariana (2010) O olhar francês sobre o Nuevo Cine Latinoamericano. Revista Eletrônica da ANPHLAC. Número 9. Brasil. Disponible en: http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1400

Piedras, Pablo (2009) "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías", en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969), Editorial Nueva Librería, Buenos Aires.

Escenas Navideñas en Tandil. Teatralidades religiosas.

María Elena Nemi
Facultad de Arte UNICEN
mariaelenanemi@gmail.com

Resumen: En el marco del proyecto de Investigación "**Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)",** este trabajo se refiere a las *Escenas Navideñas* realizadas en la ciudad de Tandil, en el Cerro del Libertador San Martín, entre los años 2000 y 2006 por iniciativa del párroco Raúl Troncoso (Parroquia del Santísimo Sacramento) y el dramaturgo y director Raúl Echegaray (Facultad de Arte). El artículo abordará dos perspectivas de estudio. Por un lado, como registro documental que impulsa a la memoria cultural y artística. En segundo lugar, desde el análisis de teatralidades liminales planteadas en la dialéctica arte y creencias.

Palabras clave: escenas navideñas; religión; teatralidad

Introducción:

En diciembre del año 2000 se realizó, en la ciudad de Tandil, la primera edición de las *Escenas Navideñas*, organizadas en forma conjunta por la Parroquia del Santísimo Sacramento, referentes de la Cultura y Artistas locales; contando – además - con la participación de niños, adolescentes y adultos pertenecientes a distintas parroquias, escuelas y barrios de la ciudad.

Este trabajo tiene como propósito dar cuenta de este espectáculo que se llevó a cabo durante seis años ininterrumpidos (2000 – 2006) y cuyo registro, hasta el presente, consta de escasos materiales gráficos y audiovisuales que fueron preservados por algunos de los protagonistas con un valor afectivo más que de documentación o archivo. A partir de los relatos de rememoración de Raúl Echegaray, Marcos Piccaroni y Arturo De Felice he ido reconstruyendo esa experiencia inicial, sumando a la propia, ya que participé de ella en los dos últimos años, en 2005 en el rol de asistente de dirección y en 2006 como codirectora junto a Jorge Gener,

Desde otra perspectiva, vinculo las *Escenas Navideñas* con los conceptos de Teatralidad y Liminalidad en tanto dialéctica entre la religión y el acontecimiento teatral, como primer criterio de análisis que ampliaré y continuaré desarrollando en las siguientes etapas de la investigación.

Las Escenas Navideñas en el Cerrito (2000 – 2006)

"Aproximadamente en el mes de septiembre del año 2000, Alejandro Testa, en nombre del padre Raúl Troncoso, me entrevistó – relata el director y dramaturgo Raúl Echegaray- en la Facultad de Arte donde trabajaba desde 1994 como no docente, con el fin de proponerme la dirección general de un espectáculo a realizarse los días previos a la Nochebuena en el Cerrito del Libertador, un espacio de gran belleza natural y adecuado dada la topografía de ese paisaje que forma parte de la serranía tandilense".

El formato a adoptar sería el mismo de las *Escenas de la Redención* que se venían realizando desde hacía varias décadas durante Semana Santa, en la ladera del cerro del Parque Independencia, más precisamente en el Anfiteatro municipal "Martín Fierro". Escenas en las que Raúl Echegaray había participado como actor entre 1970 y 1976 bajo la dirección de Enrique Ferrarese. Por otra parte, Echegaray se había formado en la dirección teatral con Juan Carlos Catalano cuando aún no había sido creada la Escuela Superior de Teatro (hoy Facultad de Arte perteneciente a la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires), y contaba con experiencia como director, actor y dramaturgo.

De este modo, Raúl Echegaray asumió la dirección general artística con la asistencia de Jorge Gener, un actor a quien había dirigido en las escenas de Semana Santa. En tanto, la escritura del texto estuvo a cargo del párroco Raúl Troncoso y los sacerdotes Marcos Piccaroni y Mauricio Scoltore. Para la composición y montaje musical, así como la dirección coral, fue designado el Maestro Arturo de Felice. El diseño y realización escenográfica fue obra del escultor y escenógrafo Eduardo Rodríguez del Pino. El vestuario estuvo a cargo de las Damas de CARITAS mientras que la utilería fue confeccionada por colaboradores de la parroquia.

> Acepté el desafío inmediatamente, aun consciente del escaso margen de tiempo con que contábamos y considerando, además, que habría que escribir el libro, grabar las voces y

> componer las canciones. Esa misma mañana fuimos con el padre Raúl a estudiar el terreno y fijé básicamente los lugares donde podrían desarrollarse cada una de las futuras escenas, puesto que narraríamos desde el Génesis hasta el nacimiento de Jesús con un criterio de síntesis.La escritura del libreto quedó a cargo de los sacerdotes a contra reloj y mientras ellos se abocaban a la escritura, me dediqué a conformar un grupo de trabajo y de apoyo técnico. Convoqué al Maestro Arturo De Felice para que se hiciera cargo de la parte musical, quien - además de aceptar - sumó la intervención del coro que él dirigía en aquellos años para que interviniera en algunas escenas, cantando en vivo. También invité a ser parte del espectáculo al escenógrafo y escultor Eduardo Rodríguez del Pino.

Completaron el equipo un grupo de catequistas que se ocuparon de ser asistentes, organizar y guiar los desplazamientos escénicos de los grupos de niños y adolescentes, a la vez que interpretaron roles de personajes protagónicos y de reparto. Es importante destacar la labor de estas mujeres, teniendo en cuenta que el elenco reunió, estimativamente, entre 80 y 100 actores.

La convocatoria para formar parte del elenco resultó un éxito, con cierto factor azaroso, ya que algunos ensayos debieron realizarse en la entonces Escuela 53 en el barrio Falucho debido a las lluvias y, a raíz de esto, se sumaron muchos niños y niñas pertenecientes a esa institución educativa que se integraron a los que provenían de la Parroquia del Santísimo Sacramento, adolescentes y jóvenes que se habían sumado por iniciativa propia al tomar conocimiento del proyecto o habían sido invitados por adultos.

NAVIDAD 2000 - GRAN PESEBRE VIVIENTE

Queridos papás:

Como preparación para la Navidad de este año, estamos preparando una gran puesta en escena del Nacimiento del Niño Dios, aprovechando el marco natural que nos ofrece el Cerrito de nuestra ciudad.

Invitamos a su hijo / a tomar parte en esta representación.

Los ensayos serán los días miércoles y viernes a las 18 hs. en la escuela Nº 53 del barrio Falucho. De aceptar esta invitación, los esperamos el próximo miércoles a las 18 hs.

Sacerdotes de la Parroquia Santísimo Sacramento

Invitación y convocatoria – Primera edición de las Escenas de Navidad – Año 2000

> La escenografía era muy sencilla. Primó el concepto de marcar con las mínimas señales los lugares elegidos para el desarrollo de las escenas. La propuesta de Eduardo Rodríguez Del Pino puede considerarse ingeniosa y minimalista. Es decir, se confeccionaron en los lugares previamente los distintos espacios escénicos: el Palacio de Herodes, la casa de María, la posada, tres fogones y, sobre la parte más alta del cerro, en un hueco de piedras natural se construyó el pesebre. En esa carrera contra el tiempo fue fundamental la colaboración de las

> señoras de CARITAS que ayudaron a cosieron las túnicas y los trajes de soldados romanos y judíos. Por otra parte uno de los integrantes del grupo de profesión carpintero construyó las espadas y lanzas de los soldados. El resto de la utilería fue aportado por el conjunto."

Los ensayos se iniciaron antes de que estuviera terminado el texto por lo que se trabajaba improvisando sobre la base de un esquema de catorce escenas cuyos espacios de escenificación ya habían sido delimitados. Los desplazamientos de los actores se realizaban sobre un frente ancho de una extensión aproximadamente equivalente a una cuadra, muy amplio y escarpado en un terreno ascendente, rocoso y con algunos desniveles.

Finalmente, faltando algo menos de un mes para la representación, el libro fue registrado en ARGENTORES a nombre de la Parroquia del Santísimo Sacramento. Se trató de una composición creada a partir de textos bíblicos y relatos que iban entrelazando las distintas escenas, partiendo de la Creación del Antiguo Testamento hasta el nacimiento del Niño Jesús. Inmediatamente actores tandilenses convocados por Raúl Echegaray grabaron las voces de los distintos personajes: Carlos Pina – Dios, Mónica Gómez de Saravia -Virgen María, Raúl Echegaray – Caín, Lautaro Vilo - Ángel y Adrián Polcih. En el viejo estudio de Radio de la Sierra se introdujeron las voces con la música incidental, los temas elegidos y los efectos de sonido. Los actores en escena hacían fonomímica a partir de esas voces en off. De este modo, las únicas voces en vivo fueron las del coro dirigido por Arturo De Felice que interpretaba su repertorio ubicado a la izquierda de los espectadores y abajo, junto a una muralla de piedra que ya existe en el lugar. En ese sector cercano a esa muralla desplegaban su arte los operadores de luces y sonido. Cabe destacar que durante los ensayos no se contaba con audio original ni con la iluminación. El ensayo general, en cambio, se hacía sin iluminación pero contando con el equipo de sonido de Crespi y, recién la noche de la función se instalaban las luces.

> Contamos incluso con el aporte de los Reyes Magos que desde hacía muchos años recorrían la ciudad repartiendo golosinas entre los chicos en una camioneta: Raúl Onorato, Mario Raimondi y Mario Muñoz oficiaban. Se hacía un solo ensayo con ellos y luego llegaban sobre la hora con la ropa puesta y entraban en el momento oportuno para participar de las dos escenas. Primero cuando preguntaban sobre el nacimiento de un niño que era consideraban Rey de Reyes y luego al final, cuando acudían al pesebre a dejar sus presentes al Niño Dios.

Señala Echegaray.

Como ha sido mencionado anteriormente, la musicalización estuvo a cargo del Maestro Arturo de Felice quien, además de seleccionar los temas musicales, compuso junto al Padre Marcos Piccaroni el *Canto inicial*, la *Canción de Isaías* (el profeta) y la *Canción final*. Los temas musicales iban desde una selección de "La Biblia de Vox Dei", de la Misa Criolla y otros de música clásica. Indagando en sus recuerdos, De Felice expresa que:

> Aquel año la situación social y económica de muchos sectoresse veía afectada por la crisis, había mucha necesidad y en la iglesia se observaba más, desde Cáritas o en los comedores que asistía la parroquia. Eso influyó en las letras de las canciones que compusimos con Marcos. Por eso buscamos dar un mensaje de vida y esperanza, de alegría y, sobre todo, de solidaridad. Yo no soy religioso, pero en ese momento la iglesia era la que más llegaba a las bases y construía desde las bases la solidaridad.

Uno de los momentos medulares del espectáculo, tal vez el más emotivo, era el nacimiento del Mesías. En tanto María y José se encontraban junto al Niño Dios en el pesebre, en lo alto del cerrito sobre los pastores (interpretados por niños, adolescentes y adultos) rodeaban tres fogatas dispuestas a lo ancho del espacio escénico y en la parte intermedia. Todo el paisaje escénico y natural quedaba a oscuras y en silencio, la única iluminación provenía de las fogatas. En un instante casi mágico, un aro de luz iluminaba el pesebre dando la imagen de estatuas vivientes. Entonces los pastorcitos tocaban sus flautas festejando el nacimiento de Jesús. Luego, al volver la luz y el audio, marchaban todos en dirección al pesebre y se postraban con sus obsequios para el recién nacido.

> La cita final fue unos días antes de la Nochebuena en el Cerrito Del Libertador, ubicado en la intersección de las calles Martín Fierro y Serrano. El público estacionaba sus autos en la calle y en parte del terreno, llevaba sillas para estar más cómodo, mate, gaseosa y algo para comer. Al finalizar el espectáculo,los espectadores aplaudían emocionados – recuerda conmovido Raúl Echegaray - Los actores se tomaban de la mano formando una larga hilera que ocupaba todo el espacio verde que había servido de escenario. Luego, el espectáculo se cerraba con las palabras del Padre Raúl Troncoso. Y todos nos íbamos a nuestras casas con una sensación de paz y alegría.

Dialéctica entre religión y teatro: una teatralidad social

Las religiones y el teatro han experimentado en el devenir de los siglos una relación marcada por constantes variaciones: ataque, prohibición, aceptación, rechazo, apropiación e incluso transformación de lo profano en sagrado y viceversa. (Dubatti, 2016). Podría decirse que en la

esencia del teatro permanece lo ritual del mismo modo que en todo rito se oculta la esencia teatral. Según el especialista en teatrología Habey Hechavarría Prado (2006), cuando estudiamos la relación entre arte teatral y religiosidad aparece una compleja red de circunstancias y conexiones de diferentes tipos: filosóficas, políticas, culturales, estéticas, técnicas y rituales, que se remontan a los orígenes de la sociedad y de la especie.

> La diferencia básica radica en que el culto busca la comunicación de los hombres con la divinidad, y el teatro procura una comunicación socio-estética entre seres humanos". Son elementos del rito comunes al teatro la presencia de un ejecutante especializado (intérprete actor-cantante-bailarín, antes chamán o sacerdote), un espacio previamente escogido y codificado, determinados atuendos simbólicos y accesorios imprescindibles, música, cantos, bailes, máscaras, mímicas y gestos específicos, textos y manifestaciones orales, además de un peculiar enlace mítico, pues todo rito contiene un mito a la manera de relato o principio estructurador. (Hechavarría Prado, 2006)

El presbítero e investigador Eduardo María Adrogué (2004) infiere que el teatro podría ser un espejo de la liturgia, un lugar desde el cual la liturgia pudiera evaluarse. Sostiene este punto de vista en la consideración de "ciertos elementos que son comunes y les otorgan por lo menos un lejano parentesco: la escenografía en el lugar de la representación (en la liturgia, presbiterio); utilización del cuerpo, el manejo sabio de la voz y del silencio, un libro al que deben ceñirse los actores, indicaciones acerca de lo que debe hacer el personaje". El sacerdote es quien "representa un personaje" mientras que el público asiste a la expectación; aunque también participa de ese acontecimiento, es invitado a participar de ese espectáculo-ceremonia-ritual. Y agrega que "el celebrante "representa un personaje" que no es él mismo, hace de otro, "actúa" de Cristo. Y –claro- el pueblo no observa solamente como tampoco ocurre en el teatro, los oyentes están siendo invitados a participar del drama en el cual algo se les dice para que ellos algo puedan responder".

El término **liturgia** proviene del latín *liturgīa (liturguía*), que a su vez proviene del griego λειτουργία (leitourguía) atribuyéndosele el significado general de «servicio público» y literal de «obra del pueblo»: λάος (láos) = pueblo y έργον (érgon) = trabajo, obra. En el mundo helénico, este término no tenía las connotaciones religiosas actuales, sino que hacía referencia a las obras que algún ciudadano llevaba a cabo en favor del pueblo o a las funciones militares y políticas, entre otras, haciendo referencia también al ritual de las ceremonias o actos solemnes que no son religiosas.

En cuanto al concepto de teatralidad, Jorge Dubatti (2016) explica que - desde una Antropología del Teatro – "es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada" (p.9) generando una acción social que involucra a todas las prácticas sociales (la familia, el deporte, el rito, la organización cívica, la educación, entre otros). Así esta teatralidad social se emparenta con el teatro en su sentido genérico y abarcador. Agrega Dubatti que "toda práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento *convivio* + *poiésiscorporal* + *expectación*" (2016, p.15) es un acontecimiento teatral. Define *convivio* a la reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores para expectar una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores. El investigador, por otra parte, vincula a todo acontecimiento teatral con el concepto de *liminalidad,* definiéndolo como una "tensión de campos ontológicos diversos" entre las que se pueden reconocer: arte/vida, cuerpo natural/cuerpo poético, ficción/no-ficción, presencia/ausencia. Es decir que "en el teatro hay fenómenos de fronteras (…) incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, etcétera" (2016, p.17)

En este sentido, las *Escenas navideñas* se ubican en la esfera de lo liminal en tanto acontecimiento y teatralización social como espacio de intercambio y cruce en el que entran en tensión el rito y lo teatral, las creencias religiosas y la realidad social. La expresión cultural y religiosa se presenta forma de problematizar la realidad en donde lo sagrado no se concibe separado de lo profano-cotidiano desde un contexto socio-económico determinado.

Es apropiado, entonces, considerar la relación liturgia - teatro para abordar el análisis de la teatralidad en términos que no se consideran propios, genéricamente hablando, del teatro. Y tal vez imaginar a la "Iglesia como un espacio de teatralidad social (Sánchez, 2007)

Conclusiones:

En palabras del padre Marcos y a modo de reflexión final, las *Escenas Navideñas*

pusieron en escena de modo teatralizado, textos bíblicos, relatos entrelazados con canciones para celebrar el acontecimiento de la Encarnación, de la Navidad, de la Redención con un anclaje en la realidad, en la actualidad. Recuerdo que la canción final hablaba de algo muy significativo y necesario en los tiempos que corrían, era un llamado a la solidaridad entre las personas. Fue, sin dudas, una manifestación pública de la fe con un lenguaje distinto que es el arte. La expresión teatralizada es una forma de involucrar al público en los acontecimientos que se relatan, que se reviven, también de una manera especial a quien la protagoniza, ya sea desde la actuación ya sea desde la participación con el canto, uno se va metiendo dentro de la historia, se va identificando con alguno de los personajes. Creo firmemente en la fuerza del arte para trasmitir la fe. Por la fuerza que imprime la expresión teatral, musical resalta los acontecimientos mucho más que una mera narración."

Fuentes:

Material gráfico, audiovisual: Archivo de la Parroquia del Santísimo Sacramento
Entrevistas: Raúl Echegaray, Padre Marcos Picaroni, Arturo de Felice.

Bibliografía:

Adrogué, E. M. (2004) "Liturgia y teatro." Ponencia presentada en las Jornadas *Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Facultad de Filosofía y Letras, UCA Bs. As. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/liturgia-y-teatro.pdf

Díez Borque, J. M. (2015) "Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI". publisher =Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3g1

Dubatti, J. (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires: Atuel

Fothergill Payne, L. (1981) "Del carro al corral: La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI", *RCEH*, VIII, 2 p. 260.

Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial. Estudios sobreproducción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio

Hechavarria Prado, H. (2006). "Teatro y religión .El reencuentro", *Revista del Espacio laical*, número II, 8. Disponible en: http://www.espaciolaical.org.

Knott, K. (2005) *Teoría espacial y método para el estudio de la religión*, Temenos, Volumen 41 (2), 153 - 184.

Sánchez, J. A. (2007) "El teatro en el campo expandido" Quaderns portatils 16. Disponible en: https://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-jose-antonio-sanchez

"Antropología de la Mula" de Adriana Bustos: entre la imagen dialéctica y la reconfiguración de los marcos sensibles

Rebeca Palma dos Santos
IES N°1 / IDAES, UNSAM
rpalmadossantos@gmail.com

Resumen

Desde el campo artístico se vislumbran estrategias que colaboran a modificar las referencias de lo enunciable y visible, de aquello que no era visto o visto demasiado fácilmente en los medios de comunicación. Entendiendo la política como la actividad que reconfigura los marcos sensibles seleccionamos como objeto de este trabajo la obra "Antropología de la mula" de la artista Adriana Bustos. La mula puede funcionar como una imagen dialéctica, según la artista, por su referencia a aquellas personas que transportan importantes cantidades de cocaína a través de la ingesta de cápsulas o equipajes. Asimismo puede referirse al animal que, desde el tiempo de la colonia, fue criado en la ciudad de Córdoba y destinado al transporte de metales preciosos de las minas de Potosí hacia Europa. Consideramos que la obra de la artista Adriana Bustos "Antropología de la Mula" configura un corpus de imágenes que a partir de la yuxtaposición de tiempos que parecen inconexos permite entrelazar problemas que de otro modo en el relato histórico lineal sería difícil exponerlos y por otra parte, convocan la mirada y reflexión del espectador de modo que realice nuevas relaciones entre lo in-visible y su significación.

Palabras clave: imagen dialéctica, mula, visibilidad dominante, marcos sensibles

Introducción

Hace unos meses, los principales diarios de la Argentina publicaron la noticia acerca de la expulsión del país de una mujer de nacionalidad peruana que había cumplido una condena por drogas en el año 2014. Aun cuando había constituido su núcleo familiar y laboral en el país fue deportada junto a

su hijo lactante y separada de dos de ellos.[1] El tema siguió el desarrollo según el proceso de circulación y producción de noticias del interés directo de cada medio.[2] De manera que, pasados unos días, perdió visibilidad y entró en el limbo de la información. Es habitual que las historias de estas mujeres, cuyos cuerpos son utilizados para el tráfico de drogas, sean presentadas de manera singular, en un tratamiento desagregado de la información, inscriptas en los límites de las fronteras nacionales. Aun cuando el periodismo participa activamente en la construcción de la realidad social, por ende disponen del poder de influir en la opinión pública y en la actitud de los ciudadanos al respecto de algunos temas.[3] De todos modos, entendemos el proceso de comunicación en su carácter de construcción de los mensajes y la recepción en términos activos en sus tres posiciones frente a la decodificación: posición dominante/hegemónica, posición negociada y posición opuesta.[4]

Desde el arte contemporáneo, artistas como Adriana Bustos piensan en concordancia temas tales como el tráfico de drogas, el colonialismo y las desigualdades sociales. En esta ponencia, nos proponemos analizar de qué modo su obra, Antropología de la Mula, nos permite vislumbrar estrategias para transformar en los términos propuestos por Jacques Rancière, los marcos sensibles[5], es decir, las referencias de lo enunciable y visible en relación a las mujeres que son utilizadas para el tráfico de drogas. Antes de continuar con el análisis de nuestro objeto de indagación realizamos una breve reseña acerca del quehacer artístico de Adriana Bustos. La artista emplea diferentes medios como soportes de su producción: fotografía, instalaciones, video, dibujo, entre otros. En sus proyectos artísticos sobresale su interés en prácticas documentales y el entrelazamiento de hechos de diversos períodos históricos acontecidos en ambos lados del Atlántico. Articula historias de manera no lineal por medio de la yuxtaposición y asociación de elementos que, a modo de recursos didácticos, proporcionan información en apariencia desordenada y fragmentaria.

El proyecto Antropología de la Mula lo desarrolló entre los años 2006 y 2011 a partir del estudio de la economía en el período colonial en cruce con una la noticia sobre el denominado "escándalo de

1 Irina Hauser, (7/02/2019) Familia Partida. El muro argentino: expulsan a una madre peruana y dos de sus hijos quedan desamparados, *Pagina 12*, Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/173287-familia-partida
2 Otros medios de prensa gráfica que se hicieron eco de esta noticia fueron: *Crónica*, *Clarín*, *Infobae*, *Perfil*. Si bien el estudio de estos deslizamientos de sentidos en el tratamiento de la información de cada diario mencionado exceden el objetivo de este trabajo, podemos señalar que en general coinciden en abordar el tema desde los debates acerca de la criminalización de la migración en nuestro país.
3 María José Canel; Karen Sanders, "El poder de los medios en los escándalos políticos: la fuerza simbólica de las noticias ícono, *Análisis*, 32, 2005, 163-178.
4 Stuart Hall, *Culture, media y lenguaje.* Londres, Hutchinson, 1980, pp. 129-136.
5 Jacques Rancière, *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial, 2017, pp. 61.

SouthernWinds".[6] Su labor investigativa incluyó el trabajo de campo en el establecimiento penitenciario para mujeres en Bouwer, Departamento de Santa María, provincia de Córdoba. La obra fue expuesta en el año 2017 en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). Ha sido objeto de diferentes comentarios y análisis en catálogos, entrevistas e investigaciones relacionadas con el estudio de la producción, circulación y consumo de sustancias psicoactivas consideradas ilegales por los Estado Nación.[7]

A partir del análisis de su obra organizaremos la exposición en una serie de apartados. En el primero, se explicarán y relacionará la obra con las características del régimen de visibilidad dominante instaurado en el devenir del sistema mundo-capitalista en el mediano y largo plazo. En el segundo, se señalará el modo en que la artista expande su investigación en los dípticos titulados *Ilusiones* a partir de interrogantes acerca de las relaciones de poder, privilegio, control e intereses de representación de género, clase y diferencia cultural. En el tercero, seleccionamos uno de los dibujos de la serie titulada *Láminas* para reflexionar acerca del rol de la imagen en la educación. La imagen pedagógica y la imagen de la pedagogía, al igual que los medios de comunicación, configuran el complejo engranaje de los actos de ver. Finalmente, resumiremos los principales aspectos de esta ponencia en las conclusiones.

La intervención de imagen dialéctica en el régimen de visibilidad dominante

La inédita circulación y accesibilidad de las imágenes reproducidas en diferentes medios y soportes generan una particular relación entre ver y conocer. Como ha sido estudiado a partir del análisis de diferentes autores, nuestras experiencias visuales, lejos de ser prácticas individuales, son determinadas por lo que se considera verosímil respecto a lo visible. Martín Jay desarrolló la categoría régimen escópico para referirse a un conjunto de aspectos históricos, culturales y epistémicos que condicionan los modos de ver.[8] Esta aproximación desde una perspectiva macro de

6SouthernWinds era una aerolíena de origen argentino que operaba en Córdoba y que en el 2005 se descubrió que en sus vuelos traficaban cocaína. Marridrorriga, Jorge, Arrestado por narcotráfico un directivo en Madrid de SouthernWins, recuperado de https://elpais.com/diario/2005/04/18/internacional/1113775207_850215.html

7 En el catálogo de la exposición realizada en 2017 en el MUSAC se puede acceder a una entrevista realizada a la artista. Véase *Prosa del observatorio. Adriana Bustos.* Musac. Madrid. 2017. Gustavo Blázquez, Yuppies, yonquis y mulas: subjetividades narcóticas, imágenes dialécticas y arte contemporáneo en Córdoba (Argentina), 2012, versión online http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/mision

8 Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural,* Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 220-223.

la lógica geopolítica, mapea las presiones de homologación y hegemonía de las formaciones dominantes frente a las subordinadas. Desde un aspecto micropolítico y microsocial, la producción de la visualidad e imaginarios, constituye un potencial de resistencia y creatividad en el contexto del proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización.[9] En consecuencia, todo régimen escópico comporta una franja de indeterminación potencialmente transformadora que torna en conflicto los mundos de la visibilidad.[10]

La colonialidad del ver, constitutiva de la modernidad actúa como patrón de dominación. Analizar la complejidad de las relaciones de poder entre las diferentes naciones que componen la herencia económica, política y cultural de la conquista colonial europea supone comprender las implicancias actuales de esa matriz. García Canclini señala que las narrativas formadas en los intercambios mercantiles y simbólicos, desde el siglo XVI hasta mediados del XX, parecen reproducirse en los estereotipos de las últimas décadas globalizadoras. El mismo autor analiza la globalización, en tanto expansión comercial, deslocalización, pérdida de prestigio de los actores sociales clásicos y el estrechamiento de ese proceso reducido al aspecto mercantil que en el contexto latinoamericano está acompañado de la implementación de políticas neoliberales responsables del desfase entre el sector económico- fundamentalmente financiero- y lo social.[11]

La extrema asimetría por la extracción desregulada de ganancias es una condición crucial para que se establezca un contexto de impunidad. Los índices de la pobreza, corrupción y narcotráfico constituyen y construyen poderosas cartografías contemporáneas, con la potencialidad de reorientar la percepción del mundo. Manuel Castells analiza los mecanismos por los cuales, la economía criminal e ilegal. se vincula con la economía formal a través de complejos planes financieros y redes comerciales internacionales. La estrategia de las organizaciones criminales consiste en ubicar sus funciones de gestión y producción en zonas de bajo riesgo, donde poseen un control relativo del entorno institucional, mientras que prefieren los mercados de las zonas de demanda más rica, con el objetivo de maximizar las ganancias.[12] Rita Segato, en este sentido afirma que, a causa de la

9 Keith Moxey, "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en: José Luis Brea, *op.cit.*
10Castoradis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad,* Buenos Aires, Tusquets, 1999, pp. 156-158.
11 Néstor García Canclini, *La globalización imaginada,* Buenos Aires, Paidós, 2000, Cap. 1 y pp. 75-102.
12 Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura,* Vol. 3, Madrid, S. XXI, 2001, pp. 200-203.

desigualdad de poderes en un régimen neoliberal, no hay posibilidad de separar los negocios lícitos de los ilícitos.[13]

Es bien sabido que en la sociedad los medios de comunicación presentan siempre una interpretación de los hechos situada e interesada. El lugar de enunciación, al mismo tiempo que enuncia, construye la realidad. Lo real es siempre un objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y factible. Es la ficción dominante, como lo ha conceptualizado Rancière. Dicho de otra manera, sería la ficción consensual que niega su carácter de ficción, se hace pasar por real y traza una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico.[14] A partir de lo expuesto nos interrogamos de qué modo, la artista Adriana Bustos nos propone el diseño de un nuevo paisaje entre lo visible, lo decible y lo factible.

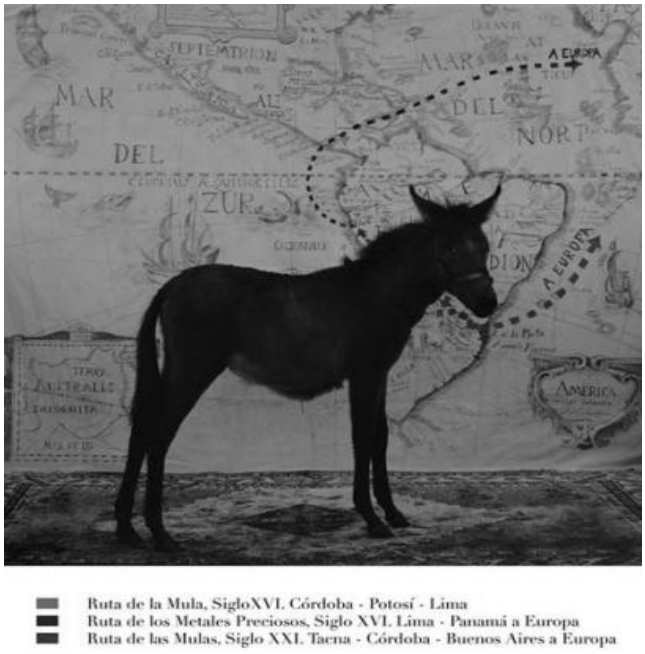


Imagen 1. Antropología de la mula, 2007. Fotografía toma directa.125 x 125 cm.

La imagen 1, corresponde a serie Antropología de la Mula. Es una fotografía en blanco y negro. Comencemos con una concisa descripción: en el primer plano, sobre una alfombra, posa la mula; hacia el fondo observamos, a modo de telón, un mapamundi- representación cartográfica

13 Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad de Juárez,* Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, p.37.
14 Jacques Rancière, *op. cit.*, p.77.

característica del periodo colonial- en el cual ha sido trazado una ruta puntuada con una doble salida que indica,"A España", y más abajo, "A Europa". En la parte inferior un epígrafe explicativo entrelaza las rutas comerciales de diferentes contextos históricos: la ruta de la Mula Siglo XVI: Córdoba, Potosí, Lima; la de los metales preciosos Siglo XVI: Lima, Panamá y Europa y, por último, Ruta de las Mulas Siglo XXI: Tacna, Córdoba, Buenos Aires a Europa. El arte cartográfico se instala en medio del debate en torno a la tesis del actual desvanecimiento del espacio como lo ha analizado María Cristina Ares, al respecto de otras obras de la artista. En tiempos de globalización el mapa como representación cartográfica tradicional está en crisis.

Adriana Bustos propone pensar a la mula como una imagen dialéctica, definida por Walter Benjamin, como conjunción fulgurante entre el pasado y el presente del que surge una constelación. La palabra "mula" hace referencia a aquellas personas que transportan importantes cantidades de cocaína en sus cuerpos, en sus diferentes modalidades: ingiriendo las cápsulas, escondidas debajo de la ropa o en sus equipajes. Asimismo puede referirse al animal que, desde el tiempo de la colonia, fue criado en la ciudad de Córdoba y destinado al transporte de metales preciosos de las minas de Potosí hacia Europa. La artista señala que la historia de los mercados de América Latina y sus economías han estado vinculadas con la demanda externa de productos.

Las rutas de las mulas del siglo XVI y del siglo XVIII parecen corresponderse con las actuales rutas del narcotráfico. La yuxtaposición de estos tiempos, a primera vista inconexos, permiten concatenar y visibilizar problemas que, de otro modo en el relato histórico lineal, no es habitual que sean analizados. La superposición de imágenes nos permite establecer redes de relaciones entre problemáticas sociales y políticas distantes. El sistema del tiempo dominante instaurado durante el período colonial es hilvanado de otro modo por la artista. Desengaña cualquier pretensión de ofrecer un relato objetivo del pasado a favor de ratificar la presencia del presente en el pasado y del pasado en el presente.[15] En vez de presentar un menudeo de epifenómenos, como suelen hacerlo los medios de comunicación, establece complejas relaciones diacrónicas entre los fenómenos contemporáneos del narcotráfico y el comercio colonial; y sincrónicas, al mostrar la interconexión de la economía capitalista globalizada que no distingue los negocios legales de los ilegales. Las violencias no pueden ser comprendidas del modo como las presentan los medios de comunicación, es decir de manera desagregada, dispersa, mediatizada como anómala, y en algunos casos como

15 Sobre el debate en torno al mundo global y los tiempos de la historia véase Keith Moxey, *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia,* Buenos Aires Sans Solil ediciones. 2016

esporádicas. Es necesario entender la gigantesca sistematicidad de esta enorme estructura que vincula elementos aparentemente muy distantes de la sociedad.[16] En el contexto actual del neoliberalismo es necesario examinar el marco económico y político global. No hacerlo sería ignorar las complejas interconexiones entre las economías del primer y tercer mundo y sus profundos efectos en la vida de las mujeres en todo el mundo.[17]

La opacidad y transparencia de la imagen desde otra mirada

Desde los estudios de la cultura visual Keith Moxey ha planteado la necesidad de establecer una crítica al universalismo que subyace tras la denominación cultura visual, que impide pensar las jerarquías de clase, género, raza y nación. La interseccionalidad, como práctica teórica y metodológica, se propone dar cuenta de esa percepción cruzada e imbricada de las relaciones de poder.[18] ¿Qué sucedió cuando la artista introdujo estas variables en su análisis? Adriana Bustos contaba con la información acerca de que, el 70 % de las internas de la cárcel de Bowuer en Santa María Córdoba, estaban cumpliendo condenas relacionadas con delitos de narcotráfico. *Ilusiones* es el título de la serie de dípticos producto del trabajo de campo de la artista con las mujeres en el Complejo Penitenciario. Las fotografías que analizaremos a continuación son resultado de varias etapas de producción en una sola imagen. En primer lugar, las entrevistas que realizó a las mujeres, quienes aportaron sus historias e información sobre los proyectos personales que serían logrados con el dinero que ganaran por el contrabando de sustancias ilegales; seguido la negociación con el dueño de la mula y, por último, la escenificación para la toma fotográfica.

16Segato, *op. cit.* p. 60.
17ChandraTalpadeMohanty, "Bajo los ojos de occidente: academia feminista y discurso colonial" en: Liliana Suarez Navaz; Aída Hernández, *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes,* Madrid, Cátedra, 2008.
18 Mara Viveros Vogoya, "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Debate feminista,* 52, 2016, pp. 1-17.

Imagen 2. Leonor y su ilusión - Yolanda y la Ilusión de Leonor, 2008. Fotografía toma directa Díptico 125 x 125 cm

En los dípticos, imagen 2 y 3, presenta por un lado a cada una de estas mujeres de espaldas al espectador y, por otro, a la mula animal que nos interpela con su mirada. En ambos casos, en el último plano de la fotografía observamos enormes lienzos pintados al óleo, que cumplen la función de telones de fondo donde las mujeres fueron fotografiadas dando sus espaldas a la cámara, sentadas frente a sus sueños: "quería poner una peluquería", "quería viajar", "necesitaba operar a mi hijo". La artista superpone diferentes medios en la producción de imágenes y un cruce entre oposiciones: la mula humana/ la mula animal, fotografía en blanco y negro/fotografía a color, de espaldas al espectador/ de frente al espectador. En esa imagen una serie de elementos representan las ilusiones, deseo o proyectos que las mujeres había pensado realizar con el dinero que ganaran traficando drogas.

Imagen 3. Anabella y su ilusión - Doris y la Ilusión de Anabella, 2008 Fotografía toma directa. Díptico 125 x 125 cm

Como ha sido estudiado por Harun Farocki, la modernidad constituyó una serie de acontecimientos -económicos, tecnológicos, sociales, políticos, filosóficos, artísticos y legales- y además la

transformación en la praxis del castigo: se eliminó el martirio público y la ejecución. Las personas que cometen infracciones a las leyes son encerradas detrás de muros, excluidas de la mirada pública e in-visibilizadas.[19] Los dípticos inscriptos en proyecto de la Antropología de la Mula funcionan como un dispositivo para el conocimiento de un contexto mayor, que trasciende las biografías de las mujeres entrevistadas y fotografiadas en la prisión. Nos permite analizar, los efectos que provocan la crisis del estado benefactor, la emergencia de la economía de mercado y la nueva modalidad de vínculos sociales. Esto sumado a la desarticulación de las solidaridades comunitarias lo cual propicia un terreno fértil para el avance de grupos que operan de manera anónima en las zonas grises o ilegales de la economía capitalista, descriptas en el apartado anterior.

Cecilia Fajardo-Hill afirma que la dolorosa y precisa representación de las mulas humanas establece una suspensión de la moralidad, de la autoría, del Yo, del convertirse en el Otro, en el puente simbólico para la realización del deseo del Otro.[20] La artista se distancia de la tradición del arte que representa el castigo de manera arquetípica como moraleja, sin necesidad de recurrir a la estetización que victimiza y estereotipiza. Si bien las fotografías en blanco y negro de las mujeres presas remiten en algunos aspectos al estilo de la fotografía social, difundido extensamente en la prensa gráfica desde la década del 30, de todos modos se diferencia en que limita el cliché lingüístico al proponer una experiencia fotográfica que se aleja de los clichés visuales. La legibilidad de la imagen no está dada de antemano, lo cual supondrá primero suspenderse, la mudez provisoria ante un objeto visual que nos deja desconcertados, desposeídos de esa reacción primaria de otorgarle sentido. Luego, surgirá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de nuestros propios clichés. En este sentido, Didi-Huberman expresa que una imagen bien mirada es aquella que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje y, por lo tanto, nuestro pensamiento.[21]

Desestabilizar los repertorios de la tradición escolar

Harun Farocki retoma la definición del concepto imagen de la educación que implica pensar tanto las maneras en las que la escena educativa aparece en la cultura visual como las maneras en las que

19Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes,* Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 191.
20 Cecilia Fajardo- Hill, *op. cit.* p.39.
21 George Didi-Huberman, Clement Cheroux y Javier Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, pp. 20-27.

la cultura visual funciona como un aparato de pedagogía.[22] A continuación nos proponemos analizar la relación entre la cultura visual y la escuela a partir de una de las imágenes que forman parte de la serie Antropología de la mula titulada *Láminas*. La escuela, en confluencia con otros medios, tradiciones y herencias culturales es reproductora y productora de la cultura visual. Las láminas escolares, tradicionalmente, son utilizadas como objetos neutros e incontaminados. Sin embargo, es habitual que las relaciones pedagógicas estén mediadas por un sujeto que guía y articula la lectura.

Imagen 4. Antropología de la mula, 2007. Grafito sobre tela.161 x 88 cm

Los dibujos contenidos en la imagen 4 son presentados sin una relación que a simple vista nos resulte transparente. Es probable que por un hábito cultural de lectura, el barrido visual que realicemos sea de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Es así que observaremos, en primer lugar, la imagen de una mujer, luego el título de la lámina Antropología de la Mula, la imagen de un conquistador, la mula superpuesta a un mapamundi, dos guardias en la parte superior y la parte inferior del cuerpo de otro guardia con un perro, otro mapa con indicaciones de las diferentes rutas comerciales que salen desde el continente Americano hacia Europa y Asia. Las cápsulas que suelen ingerir las mulas humanas aparecen varias veces: sobre una mano y otra que las entrega, y

22Harun Farocki, *op. cit.*

formando un camino hacia el mapa de Latinoamérica. En la parte superior de este mapa está representado un torso femenino.

En la imagen 4, existe una constelación de imágenes reconocibles en contextos disciplinares específicos: arte, historia, ciencia. Es preciso señalar que la falta de referencias inmediatas genere una percepción de esta *Lámina* como un objeto visual abstruso. De todos modos, la familiaridad de estas representaciones, que apelan a los repertorios visuales de la tradición escolar, nos permite pensar a la escuela en el medio de la formación de una cultura de la imagen. La cultura visual, no es sólo un repertorio de imágenes, sino un conjunto de discursos visuales que constituyen posiciones y que están inscriptos en prácticas sociales estrechamente unidas a las instituciones que configuran lo visible y lo invisible. A su vez, la *Lámina* posee una dimensión de opacidad puesto que, las imágenes que incorpora no supone una determinada dirección de lectura o la búsqueda de un sentido, sino sugerir espacios de reflexión. La interpretación requiere de nuestra colaboración que al mirar las recontextualice sin una pretensión de transmisión y explicación total.

La *Lámina* podría ser pensada como una "iconología de los intervalos" en los términos de Aby Warburg, que permita reconstruir los lazos entre imagen y palabra. Una arqueología de vestigios que sugiere que lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. En una de esas, el montaje de imágenes que propone la artista indique que estas no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, estas imágenes aluden a relaciones de tiempo irreductibles al presente. Tal vez, sea esta la razón por la cual mirarlas requiera de paciencia, porque cuestionan la idea de la progresión del conocimiento, proponiendo la brecha como señal del no saber de dónde un conocimiento puede encontrar su momento decisivo. Esa fuerza de la imagen capaz de crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos).[23]

Conclusiones

En este trabajo, hemos analizado un corpus de imágenes de la obra de la artista Adriana Bustos Antropología de la Mula. Luego de lo expuesto, podemos decir que desde el arte contemporáneo se están planteando estrategias que permitan mirar de otro modo temas relacionados con el colonialismo, el narcotráfico y las diferentes situaciones de opresiones políticas y sociales. A partir

23 George Didi- Huberman, *op. cit.* pp.26-27.

de una articulación heterocrónica de elementos visuales, la artista proporciona los medios para mirar y pensar nuevas relaciones entre lo in-visible y su significación. Por otra parte, la obra crea un espacio para la reflexión sobre las múltiples determinaciones, sincrónicas y/o diacrónicas, que generan situaciones de injusticia social. Asimismo tensiona los mecanismos mediante los cuales, la matriz cultural de la modernidad, ha producido la visibilización e in-visibilización estigmatizada de ciertas problemáticas políticas y sociales. La implementación de diversos recursos y lenguajes visuales por parte de la artista, nos interpelan de manera múltiple posibilitando enhebrar hechos, historias, relatos e imágenes, que en nuestro trabajo hemos relacionado con los efectos de las políticas neoliberales, su responsabilidad en el deterioro de los lazos comunitarios.

Bibliografía

Cornelius Castoradis. *La institución imaginaria de la sociedad.* Buenos Aires. Tusquets 1999.
George Didi- Huberman, Clement Cheroux, Javier Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid. Círculo de Bellas Artes. 2018.
HarumFaroki. *Desconfiar de las imágenes.* Buenos Aires. Caja Negra. 2013.
Jacques Ranciere. *El espectador emancipado.* Buenos Aires. Manantial. 2017
Keith Moxey. *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia,* Buenos Aires Sans Soleil ediciones. 2016
Liliana Suarez Navaz; Aída Hernández, *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes,* Madrid, Cátedra, 2008.
Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura,* Vol. 3. Madrid. S. XXI. 2001.
Mara Viveros Vogoya, "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Debate feminista,* 52, 2016.
María José Canel; Karen Sanders. " El poder de los medios en los escándalos políticos: la fuerza simbólica de las noticias ícono. *Análisis*. 32. 2005.
Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural,* Buenos Aires, Paidós, 2003
Néstor García Canclini. *La globalización imaginada.* Buenos Aires. Paidós. 2000
Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo; una nueva introducción a la cultura visual*, España, Paidós, 2016, Introducción.
Prosa del observatorio. Adriana Bustos. Musac. Madrid. 2017.
Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad de Juárez,* Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.
Página web
http://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/

Escenas de lectura. Libros y objetos impresos en las memorias de tres artistas argentinos[1]

Juan Cruz Pedroni
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
pedronijuancruz@gmail.com

Resumen: En las últimas décadas se registra un interés creciente por la figuración y las prácticas del artista visual en tanto que lector. En el marco de estas indagaciones, los escritos autorreferenciales de artistas plásticos, en especial las memorias y las autobiografías, constituyen una fuente privilegiada para la observación de formas históricas de interpelar los objetos impresos por parte de los artistas.

Lejos de circunscribirse a la lectura en un sentido restringido, estos testimonios revelan el amplio espectro de usos y significados culturales que se atribuyen a libros, revistas y catálogos en un momento histórico dado. En este entramado el libro emerge como vehículo de informaciones pero también como objeto coleccionable y soporte de vínculos afectivos. En estos textos, las figuraciones del libro y de la lectura suelen asumir, además, un especial significado biográfico que está ligado al descubrimiento de una vocación o la revelación de un destino.

Desde estos presupuestos el presente trabajo analiza las representaciones de la lectura y de la experiencia personal con objetos impresos, revistas y libros, en los escritos autobiográficos de tres artistas argentinos: Emilio Pettoruti (*Un pintor ante el espejo*), Horacio Butler (*La pintura y mi tiempo*) y Gyula Kosice (*Autobiografía*).

1 El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz. Una primera versión de este texto fue presentada como trabajo final en el seminario de doctorado "Alegorías y experiencias de la lectura en el siglo XX", dictado por el Dr. Matei Chihaia y la Dra. Raquel Macciuci en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento por las valiosas observaciones y sugerencias que ambos hicieron en aquella oportunidad.

En las últimas décadas se registra un interés creciente en los estudios de historia del arte por abordar las prácticas del artista visual como lector. Este interés encuentra un antecedente remoto en las metodologías iconográficas más clásicas, en las que la indagación acerca de lo que leyó un artista constituye un procedimiento heurístico para localizar la fuente escrita de las*invenzioni*pictóricas. En fecha reciente algunas perspectivas incorporan a la historia del arte aportes de los estudios literarios y de la historia de la lectura para circunscribir la materialidad y la modalidad de las prácticas lectoras de los artistas visuales. El énfasis recae entonces en la heterogeneidad de las apropiaciones y en las formas múltiples de interacción entre un texto y un lector-artista. Así y, por mencionar solamente algunos ejemplos, se destacan el estudio pionero de Xavier Salas sobre las *marginalia* que hizo el Greco en su ejemplar de las *Vidas* de Giorgio Vasari (Salas, 1982) y más cerca de nuestra hora el trabajo de Berenice Gustavino sobre las *traducciones privadas* del artista platense Edgardo Antonio Vigo (Gustavino 2014). La expansión del interés por *losartistas como lectores* corre paralela a la que suscita su contrapartida: *losartistas como escritores*. Los *escritos de artista* configuran así un ámbito de estudio sobre el que se desarrollan numerosas investigaciones, como la dirigida por Laurence Corbel en la Universidad de Rennes 2, *Écritures et paroles d'artistes: contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine*.

El presente trabajo se ubica en un lugar de cruce entre estas líneas de investigación. Pretende hacer foco en las representaciones de la lectura y, en términos más amplios, de la experiencia con objetos impresos, en algunos escritos autobiográficos de artistas visuales argentinos. A lo largo del sigloXXlos artistas argentinos han publicado relatos autobiográficos en los que se pueden identificar distintas *escenas de lectura*, es decir, figuraciones de un episodio concreto de interacción entre el artista y el objeto escrito. En estas representaciones los impresos aparecen frecuentados a menudo en su doble condición de artefactos escritos y visuales, visitados y recorridos como territorios con múltiples entradas que en muchos casos no se reducen a la lectura o que en todo caso exigen ampliar lo que se entiende por ese concepto, para incluir operaciones de otro tipo. En nuestro trabajo abordaremos sucesivamente las escenas de contacto con impresos en la infancia, el lugar de los libreros y de las librerías en las narraciones y las formas de aparición en las autobiografías de algunas tipologías recurrentes: las revistas de arte, los catálogos y los diccionarios. En todos los casos, intentaremos remarcar el lugar de la materialidad, las huellas del circuito afectivo y social del que participa el objeto escrito y los sentidos abiertos en el encuentro con el libro o la revista como portadores de determinados poderes de lo escrito y de la imagen.

El corpus de análisis está constituido por las memorias autobiográficas de tres artistas argentinos, publicadas como libros en distintos momentos: *La pintura y mi tiempo* (1966) de Horacio Butler, *Un pintor ante el espejo* (1968) de Emilio Pettoruti y la *Autobiografía* (2010) de Gyula Kosice. La selección se realizó después de un relevamiento exploratorio que incluyó los testimonios de otros artistas[2]. Las trayectorias de estos tres autores presentan algunos puntos de convergencia, si bien se diferencian por los espacios transitados y los modos de ingreso en el campo artístico. Asimismo, los textos permiten observar zonas de cercanía y distancia en cuanto a la cultura material, escrita e impresa, que recorre en cada caso el espacio biográfico.

Revistas y libros en la infancia: noticias y premoniciones

En el relato de la infancia, aparece con frecuencia la figura de un familiar que desempeña el papel de facilitador de libros y revistas sobre arte. Este papel es decisivo como intermediario entre una vocación que empieza a producir los primeros signos en el carácter del futuro pintor – una cierta apatía hacia los intereses más comunes entre sus coetáneos- y una cultura artística para la que no encuentra otros referentes inmediatos. Los objetos impresos aparecen entonces como emisarios de lo que ocurre en otra parte y prometen de ese modo un espacio favorable para las inclinaciones del pintor *in nuce.*

La revista ilustrada o el libro de arte le traen al niño lector-espectador la noticia de lo que pasa en una *república de las artes* que está lejos, del otro lado del océano. De esta forma, el libro o la revista de arte traen juntos el primer aliciente para la vocación artística y el anticipo de un viaje de estudios al viejo continente. Las primicias del genio artístico aparecen en las memorias justo después de que los impresos entren en escena. Son estos mismos objetos los que introducen a su tiempo la inquietud por salvar la distancia que con ellos se abre y hacer lo que los críticos de arte argentinos llamaban la *experiencia europea,* es decir, el viaje de estudios a París, Florencia o Milán.

En la autobiografía de Horacio Butler y de Emilio Pettoruti encontramos en un primer momento la pasión artística del joven pintor disminuida por la presión de un medio hostil. La distancia entre las

2 Se relevaron: Chiappori, A. (1944). *Recuerdos de la vida literaria y artística*. Buenos Aires: Emecé; Falcini, L. (1975). *Itinerario de una vocación*. *Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada; Giambiagi, C. (1972). *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires: Stilcograf; Urruchúa, D. (1971). *Memorias de un pintor*. Buenos Aires: Torres & Cía S.R.L.

grandes capitales del arte y una Buenos Aires *fenicia*[3] y sin incentivos multiplica el valor represivo de una norma social dentro de la cual las vocaciones artísticas se encuentran inhibidas. Los personajes que vienen en auxilio de esta situación opresiva no son los padres –figuras más bien indiferentes en los relatos- sino un pariente consanguíneo pero marginal o incomprendido en el cuadro familiar.

En la autobiografía de Horacio Butler, el personaje que ocupa este rol hace su entrada en el capítulo dedicado a la infancia, titulado "Un mundo victoriano". El *ayudante* es el tío Emilio, con el cual el protagonista se identifica pero al que los separa la diversa fortuna:

> Mi tío Emilio hubiera deseado ser un escritor, pero su vida se hallaba organizada de la peor manera para llevarlo a cabo. Era otro incomprendido.
>
> Una bullanguera prole de diez vástagos distraía permanentemente su tiempo, repartido entre la incansable lectura de los clásicos y su afición por la fotografía. Generoso, conservaba, casi en estado puro, muchas de las virtudes españolas.
>
> Abonado a la revista de arte inglesa The studio, me obsequiaba sus números, una vez expurgados cuidadosamente de todos sus desnudos; cosa que no impedía, por ser la primera revista de arte que llegaba a mis manos, sentir un extraño deleite al contemplar las láminas de la Academia Inglesa, entre las que, cada tanto, se filtraba alguna más osada de Frank Brangwing.
>
> Posiblemente Emilio me observaba, al comprender que mi espíritu y el suyo eran afines. Una tarde, al repasar la lección de geografía de uno de sus hijos y llegarle el turno a Francia, haciendo un misterioso paréntesis, me dijo bruscamente: "Adonde un día irás, para estudiar pintura" (1968: 22)

A través de su tío, los ejemplares de la revista *The Studio*[4] llegaban al joven Butler previamente censurados para permitirle ver solamente los restos de una "expurgación". El próximo capítulo del libro ubicará ya a Butler en su viaje formativo de París: los cuadros vistos en la capital representarán entonces el exceso frente al antiguo conocimiento por láminas que constituía, a la vez, la escasez y la promesa.

3 El tópico de Buenos Aires como "ciudad fenicia" era esgrimido por la crítica porteña desde finales del siglo XIX para explicar las dificultades que encontraba la evolución local de las artes.
4 Publicación pionera en el periodismo artístico, la revista londinense *The Studio*, fundada en 1893, llamó la atención de artistas y de críticos argentinos a lo largo del siglo XX. Hacia 1940, el crítico de arte Jorge Romero Brest comentaba *in extenso* las noticias aparecidas en aquel medio en su columna de *Argentina Libre* (Romero Brest, 2008). En la década de 1950, otro estudioso del arte argentino, Julio Payró, escribirá sobre la producción nacional en *The Studio.*

En *Un pintor ante el espejo* Pettoruti atribuye a su abuelo sus comienzos como lector. La primera mención en la autobiografía lo ubica también como promotor de sus intereses artísticos. El abuelo invita a su nieto a pintar *del natural* un mural con motivos florales en una pared en el patio de su casa, cuando el vástago no demostraba todavía un especial interés hacia la pintura. Algunos años después, antes de hacer su viaje de formación a Florencia, el nieto recibe de su familiar, junto con unos consejos generales sobre el aprovechamiento del tiempo, los libros de dos críticos de arte, Hippolyte Taine y John Ruskin, con los que se mantendría entretenido durante el viaje transatlántico (1968: 25).

Después del viaje, Pettoruti se instala en Florencia. Cuando debe abandonar la ciudad se le presenta un problema: la gestión del espacio necesario para conservar sus libros. Es la preparación de la mudanza la que pone en evidencia la magnitud del espacio que estaban ocupando, insospechada hasta entonces. En ese momento el abuelo aparece una vez más como donante de un libro del que Pettoruti recuerda no solo la procedencia sino también la fecha en la que decidió dejar de conservarlo:

> Hay que pensar en mudarse para saber cuántos objetos amontona un solo ser en tres años. No acababa de juntar libros. Desde *Las mil y una noches*, regalo de mi abuelo que me acompañó hasta 1921, leí bastante en mi vida, sobre todo a partir de mis quince años; pero creí que en Florencia donde el tiempo me era escaso y debía cuidar mi vista, había leído menos. Los volúmenes que brotaban desde todos los rincones me decían lo contrario. Elegí solamente aquellos libros que tenían apuntes en los márgenes; los otros incrementaron la biblioteca de Nella (1968: 106)

Si nos atenemos al relato de Pettoruti, la falta de *marginalia* también decidió la suerte del ejemplar de *Las mil y una noches* que le había regalado su abuelo.

Libreros, amigos y profesores

En la narración del pintor platense, los libreros de distintas ciudades aparecen como personajes que inician al joven pintor, no solamente en el mundo de los impresos sino también en el de las vanguardias artísticas y el de la sociabilidades locales. Las librerías son puntos de contacto en los que el lector se encuentra con lo imprevisible. Si los libros son lugares en los que se puede entrar y salir (Verón, 1997), las librerías son lugares que se abren a lo inesperado por entradas que proponen

los libros pero también por las que se encarga de abrir el mismo librero. Las salidas no parecen estar, en cambio, tan nítidamente localizadas. De viaje por Munich, el dueño de una librería en la que Pettoruti compra "muy bellos volúmenes" es también quien presenta al pintor argentino con su par europeo Paul Klee, quien vive en el piso de arriba del negocio, subiendo las escaleras. La secuencia que empieza con la visita casual a la librería termina con un concierto privado de violín que el pintor expresionista le ofrece al argentino (1968: 140).

La librería de Ferrante Gonnelli está en el umbral de muchas de las experiencias por las que Pettoruti pasará en Florencia:

> Entre las primeras cosas que hice en Florencia fue hojear libros susceptibles de interesarme. Me indicaron la librería de Ferrante Gonnelli, en vía Cavour, como la más surtida en materia de libros de arte. Era al mismo tiempo una galería donde se realizaban exposiciones. Allí compré un libro de Ruskin sobre el dibujo (que me enseñó muchas cosas útiles y que recomiendo a los jóvenes pintores que no lo conozcan y, sobre todo, a los dibujantes).
>
> El dueño de la librería, hombre joven, de unos 30 años, alto y corpulento, familiarizado con mi presencia, o con la avidez de mis búsquedas (revolvía mucho y compraba poco), me ofreció dos libritos con reproducciones que acababan de llegarle de Francia: uno sobre Van Gogh y el otro sobre Gauguin. Viéndome adquirirlos sin hesitaciones, me adelantó que se estaba editando en Florencia una pequeña monografía sobre el pintor francés Cézanne. No me animé a preguntarle quien era Cézanne para no pasar por borrico. Agregó que se editarían en la misma serie otros libros sobre los pintores y los escultores futuristas. Parecía muy enterado de todo; le oí decir que era amigo de Ardengo Soffici, su consejero sobre los libros de arte y de literatura que convenía traer de Francia; pero él mismo me dejó la impresión de ser un hombre versado en cuestiones artísticas" (1968: 34).

El librero vuelve a ser mencionado más adelante como alguien calificado en materia artística. A través de este personaje, el artista sigue el tiempo serial de una colección de monografías que empieza a completar pero también el tiempo de inminencias y oportunidades de las vanguardias artísticas.

> A Ferrante Gonnelli, hombre inteligente, entusiasta y bueno, lo veía con cierta frecuencia y empezábamos a hacernos amigos. Quiso venir a mi estudio para ver lo que hacía, y me alentó mucho en el trabajo, pues tenía mucho gusto y una gran intuición. Por su intermedio, y el del tercer ejemplar de la revista Lacerba comprado en su librería, tuve los primeros atisbos de ese arte que en los textos llamaban "futurismo". Incluía el ejemplar un dibujo de Boccioni que representaba un ciclista. (…)

> Poco después supe por Gonnelli que en muy breve plazo la revista Lacerba inauguraría en los locales de su galería una exposición futurista; me propuse, desde luego, verla. Compré en esos días la monografía de Cézanne, de la que me habló Gonnelli, editada por La Voce, una gran revista florentina eminentemente literaria; la monografía no incluía texto, solamente una decena de láminas, me dio impresión de solidez, de amplitud; en efecto, las formas se expandían; pero al mismo tiempo me dejaban la sensación de una obra inconclusa, suspendida a medio camino; estaba en la tradición sin embargo y era en mi opinión, superior a la de Van Gogh y de Gauguin, decididamente fuera de ella y un tanto decorativa en el último.
>
> Estas impresiones no variaron fundamentalmente en el caso de Van Gogh y de Gauguin al conocer sus trabajos, pero sí en el de Cézanne; cuando vi sus primeras telas me di cuenta de que estaban bien terminadas, en el punto justo en que debían estarlo; ellas me abrieron ancho el camino de la comprensión de las obras modernas.
>
> A mi colección incipiente de monografías de artistas modernos vinieron pronto a sumarse las de Manet, Monet, Renoir y del aduanero Rousseau, y más tarde otras." (1968: 43).

Además de los libreros, el texto da cuenta de otros operadores en la circulación de los impresos. El pintor Codegoni, al que Pettoruti caracteriza por su fidelidad y diligencia, le trae periódicamente la revista *Lacerba* durante los días en los que se encuentra en su casa impedido de salir. Junto con la revista que trae Codegoni, Pettoruti recuerda la comida que también con regularidad se encarga de traerle una amiga. Las provisiones que llegan, alimento y lecturas, quedan emparentadas en el recuerdo de Pettoruti por su presentación en espacios de tiempo regulares durante aquellos días de confinamiento.

En las memorias del artista abstracto Gyula Kosice, la primera incursión en la lectura no tiene el signo de una anticipación sino de una voracidad en la que se acerca a la biblioteca con vocación omnívora "como un vaso ávido de ser llenado" (2010: 13). El primer encuentro con un libro de arte moderno está marcado por un gesto proactivo, donde si bien interviene un mediador –su profesor de pintura- es el mismo Kosice quien se abalanza sobre el libro.

> En cierta ocasión, el profesor de pintura apareció con un libro que tenía reproducciones de pintores del cubismo y el futurismo. Preguntó si a alguien le interesaba verlo. En medio de la indiferencia general casi se lo arrebaté de las manos. Creo que fue mi primer contacto con el arte moderno y con una pintura que comenzaba a alejarse de la representación de lo real para abrir el camino hacia la abstracción.

Otra biblioteca que irrumpe en la vida de Kosice es la de un odontólogo que hizo su carrera en Argentina luego de haber hecho el viaje migratorio en el mismo barco que su familia; Kosice se

refiere a él como un *shifbrider* de su padre, término ídish que designa a los "hermanos de barco" en la travesía inmigratoria. En la biblioteca de este amigo de su padre, Kosice encuentra un libro con reproducciones de dibujos de Leonardo Da Vinci. La dimensión inventiva de máquinas y fortificaciones, narra el artista, "vibró en consonancia con algo mío" (2010: 14). El encuentro con el libro aparece en esta oportunidad como una experiencia de autoconocimiento. El poder movilizador del libro echa luz sobre *algo*, una zona de la personalidad que todavía permanece indeterminada.

Las revistas de arte

La relación de Pettoruti con la revista *Lacerba* forma una serie a lo largo de sus memorias en la que la historia de la publicación atraviesa la biografía artística y la historia política. Una vez más, todo empieza en la librería de Ferrante Gonnelli

> allí descubrí una revista editada en Florencia que se llamaba Lacerba. El empleado me alentó a comprarla diciéndome que eran los dos únicos ejemplares que quedaban, y ello por casualidad, pues la edición se agotaba a poco de aparecida.
>
> La hojeé en casa; era el N°18 del 15 de septiembre. ¡Qué apasionante descubrimiento! Tanta audacia escrita me parecía increíble. Traía en la portada un artículo de Papini (cuyo nombre había ignorado hasta entonces) que anunciaba en letras grandes: "FRANQUEZA CON LOS IMBÉCILES" y donde se decía, en resumen, que todos los hombres eran imbéciles, exceptuados los futuristas. Dentro, "palabras en libertad" firmadas por Marinetti (pataplum-pluff, fraaaaaaah, plupluflac) y entreveradas con el absurdo lenguaje, hermosas frases poéticas más o menos inteligibles. Los demás textos eran un canto a la fuerza nueva, al dinamismo de las formas pictóricas. Ningún cliché ilustraba las ideas y me quedé sin saber en qué estribaban estas formas nuevas. Compré el número siguiente del 1° de octubre –era quincenal- dedicado en el mismo tono incisivo al teatro de variedades y a la política; traía un dibujo de Carrá fuera de texto, del que no comprendí nada, y de seguro que tampoco los demás (1968: 34)

La falta de tricromías en los escritos de *Lacerba* vuelve a ser mencionada más adelante, esta vez para explicar la razón por la cual el pintor no podía llegar a un conocimiento cabal del cubismo francés del cual la revista traía noticias escritas:

> [Soffici] escribía sobre el cubismo en Lacerba, pero nunca sus magníficos escritos se ilustraron con reproducciones; las revistas de arte tenían también entonces vida difícil y los clisés, como ahora, eran sumamente caros; de ahí que los jóvenes de la Italia de

> 1914, y de más tarde, no estuviéramos al corriente de lo que pasaba en el mundo. (1968: 79)

Las revistas son valoradas ante todo como soporte de las reproducciones que transportan. Pero también son el lugar de anticipos, a través de la palabra, de imágenes que solo serán vistas más adelante y que hasta entonces el lector deberá imaginar. Las revistas son por último un insumo para la conversación, un lugar común sobre el que se puede volver con las personas que transitan zonas compartidas de la escena artística. Su consumo es un indicador de contemporaneidad y de pertenencia. Pettoruti cuenta que durante la reunión en un café con artistas argentinos descubre que sus escarceos con las revistas de vanguardia no eran compartidos por los artistas de su nacionalidad:

> Una noche que estuve con ellos me referí a la revista Lacerba en apoyo de algún argumento que me ahora me escapa; tuve que callarme al descubrir que ninguno la conocía (1968: 35)

"Leer a través de la reproducciones"

Fue Louis Marin quien recordó, durante el auge de los modelos lingüísticos en las ciencias humanas, que las operaciones puestas en juego cuando se lee un texto son diferentes a las que se activan cuando se mira un cuadro (Chartier, 2001). El uso de la expresión "lectura de la imagen", generalizado desde entonces para referirse a cualquier tipo de acercamiento, debería restringirse para designar un modo específico de acercamiento a las imágenes. En la cultura impresa del arte, una de las formas que asume esta *lectura de las imágenes* tiene que ver con el desciframiento de la pintura original a través de su reproducción. La imagen impresa oculta el cuadro en el mismo movimiento en que pretende darlo a ver: traiciona su contenido original y lo convierte en otra cosa. Se necesitará entonces un ojo entrenado para descifrar el cuadro que se esconde en la imagen opaca de su reproducción.

En medio de una polémica sobre la pintura mejicana, lanzada a los cuatro puntos cardinales por el ministro José Vasconcelos a través de "cantidad de folletos", Pettoruti afirma que la suya fue la única voz disonante. La ignorancia de los demás estribaba en que no podían separar lo que se presentaba en las reproducciones con las imágenes de las cuales esas copias se ofrecían como su trasunto fiel. Argüía entonces Pettoruti que "no son muchos los que saben leer a través de las

reproducciones y tanto menos cuando son a color que las hacen falsas y bonitas" (1967: 203). Mientras que la imagen se hace accesible a través de folletos, son cada vez menos los que detentan el *arte de la lectura* que les permite diferenciar lo propio del medio impreso de aquello que se postula como su objeto; para usar los términos de Louis Marin, no todos pueden separar las dimensiones reflexiva y transitiva de la representación. Más adelante, a propósito de los artistas que tienen la capacidad de inferir los colores a través de las copias en blanco y negro, Pettoruti diferencia el tipo de los "pintores capaces de leer la pintura a través de las reproducciones". (1968: 249).

En Pettoruti como en Butler la cuestión de la diferencia entre lo visto de primera mano y lo visto por medio de copias aparece como una constante. Escribe Butler: "aquello nada tenía en común con lo visto en las estampas" (1966: 27). La autobiografía argentina, hecha a menudo para acreditar el estupor de los viajes, como escribía Adolfo Prieto en la Introducción a su obra clásica sobre el tema (Prieto, 2010) se transforma en los pintores en una certificación de la cercanía con las obras y en la afirmación de su irreductible diferencia con la imagen impresa, con las imágenes que transportan los libros y las revistas.

Con la multiplicación de los impresos en el sistema del arte crecen también las posibilidades del error. Frente a esta situación se recorta la imagen de un *connoisseur* prevenido sobre el trabajo corruptor que la reproducción impresa ejerce sobre las pinturas. Especie de lector entrenado, este descifrador que se pone a reparo frente a la transparencia de los clichés, reanuda un viejo tópico en la historia de la lectura: la autoridad del que puede discernir entre la realidad y los libros.

Diccionarios y catálogos

El artista concreto Gyula Kosice nació en la actual Eslovaquia, desde donde emigró hacia Argentina con sus padres cuando todavía era un niño. Durante el viaje transatlántico lo deslumbra la contemplación de un cielo nuevo donde brillan estrellas que hasta entonces no había podido ver. El cielo nocturno descubierto desde el océano se inscribe en sus memorias como una escena original: es una profecía de las obras hidrocinéticas que lo harán reconocido y en las que los materiales son la luz, el agua y el movimiento.

El cielo estrellado reaparece varios años después en la vida de Kosice, mientras hojea un diccionario con el propósito de encontrar un nombre para su revista de vanguardia:

> Buscando en el diccionario una palabra que tuviera que ver con 'arte', encontré por azar *Arturo*, que es el nombre de una de las estrellas más brillantes del firmamento en la constelación del Boyero. Su nombre proviene del vocablo griego *Arktouros*, formado por las raíces *arktos* (oso) y *ouros*(guardían). La resonancia de aquel firmamento brillante que se me reveló a los tres años, en mi travesía oceánica, subyace sin duda en esta elección (2010: 26).

Esta escena de lectura, con un trasfondo de *esplín* en la mirada que vaga, evoca la conocida anécdota sobre el origen del nombre "Dadá", encontrado por el poeta rumano Tristan Tzara mientras buscaba una palabra absurda en el diccionario. Más allá de esta coincidencia –en ambos casos el diccionario es donde sobreviene un origen-, la modalidad lectora de Kosice se presenta con una inflexión particular. Se trata de un deslizamiento desde una palabra conocida -"arte"- a otras que "tengan que ver" con ella. En el terreno isotópico del diccionario la búsqueda errática se apoya sin embargo en una confianza hacia la cercanía como principio que apura el hallazgo. Quizás podamos recordar aquí el principio de la buena vecindad en la biblioteca, basado en la creencia de una afinidad secreta entre las cosas contiguas[5]. De repente, este deslizamiento se interrumpe con un salto al pasado o, mejor dicho, con un salto del pasado sobre el presente. Impulsado por el cielo de la infancia Kosice es "encontrado" por la palabra "Arturo" que dará nombre a la mítica revista de vanguardia.

Dos objetos impresos circulan con especial intensidad por la vida de Pettoruti: los catálogos de exposiciones y las revistas culturales. En todos los casos, estos objetos aparecen como el sitio de frecuentaciones breves y averiguaciones puntuales. El catálogo aparece además como el espacio donde se inscribe un nombre propio, constancia que le sirve a Pettoruti para acreditar su participación en exposiciones ante el inspector de becarios argentinos en Europa. Este mismo modo de uso, del catálogo como prueba, le permite certificar que fue *el primero en la historia*; en repetidas oportunidades remite a los catálogos para atestiguar la precedencia cronológica en el ejercicio de un estilo o de un procedimiento.

5Ernst Gombrich describe este principio en su biografía de Aby Warburg: "En la biblioteca Warburg se estableció un orden cambiable según el estado de la investigación. Se ideó para tal objetivo un índice de colores que permitiese esta movilidad y, así, ayudar al encuentro casual, aquello que Warburg denominó "la ley de buena vecindad": encontrar al lado del libro que uno fue a buscar a través del título, al desconocido vecino de la estantería con una información vital" (Gombrich, 1992: 301).

La confección de los catálogos es una práctica que sigue de cerca la preparación de las exposiciones. En Francia esta práctica se consolida a lo largo del siglo XIX mientras que en Argentina se hace regular en las primeras décadas del siglo XX. Su introducción modifica en varios sentidos la cultura escrita y visual de las artes. En las memorias de Pettoruti la persona que escribe las palabras preliminares del catálogo, a las que llama "prólogo", tiene casi siempre una mención. En contrapartida, la lectura de los catálogos aparece sospechada como un subterfugio mediante el cual los críticos se ahorran la observación directa de las obras y en consecuencia, una ocasión para el error. Pettoruti recupera una maniobra con la que Alfredo Chiabra Acosta, crítico de arte y polemista que firmaba como "Atalaya" en las columnas de *La Nación* había puesto al descubierto que los críticos no miraban las obras sino que leían los catálogos (1968: 185). De acuerdo al tópico ya mencionado, la multiplicación de los impresos aparece asociada a la propagación del error. "Leer los catálogos" es entonces denostado como una práctica sin rigor frente al peso de la *auto-opsía*, la mirada que certifica con los propios ojos la existencia de aquello que se ve (Chartier, 2000: 87).

Memorias de papel

En las memorias de los artistas argentinos que analizamos el espacio de la lectura aparece signado por una lejanía. El escritor, el editor y también el artista, autor de las imágenes que aparecen en los impresos, afectan al lector con las noticias de lo que pasa en otra parte. Libros y revistas se presentan además como objetos fuertemente ligados a la temporalidad, capaces de presagiar acontecimientos futuros o convocar la memoria de vivencias pasadas. A menudo su significado se desprende del circuito del que participaron como objetos y que involucra el obsequio de familiares, el descubrimiento en las librerías y la exhibición o el comentario frente a otros artistas.

Se trata de artefactos mixtos, visuales y escritos. De esta forma, las marcas que dejan las experiencias con los impresos en las escrituras autobiográficas exceden lo que puede ser comprendido en un sentido estricto como lectura. Sin embargo, si la lectura retrocede frente a otras maneras posibles de usar un objeto escrito, la metáfora de la lectura invade, como por contigüidad, el terreno de las imágenes transportadas por los impresos. Se verifican entonces las referencias a la *lectura* de las reproducciones de obras que aparecen en libros y revistas y al esfuerzo por su desciframiento. Los límites entre leer un texto y mirar una imagen son más bien borrosos. Antes que

marcar lo que separa estas operaciones nos interesa subrayar los sentidos culturales asignados al soporte material en el que se transportan palabras e imágenes.

En las biografías que recorrimos la experiencia con los objetos impresos aparece más bien ligada a un tiempo de visitas rápidas pero intensas, movidas por la urgencia del coleccionista, la emoción ante algo radicalmente nuevo o la velocidad en la circulación de las noticias. Tal vez el fondo de contraste de estas figuraciones sean las largas estadías en el taller frente al papel o la tela en blanco y el estudio los modelos, prácticas que dan el tono a las memorias poniendo en escena la experiencia de una temporalidad lenta e inmersiva. Con revistas, libros y catálogos, algo se precipita para acelerar la comprensión del propio tiempo o se acerca para cancelar una distancia a través del signo escrito o la imagen impresa. Aparecen así distintas figuraciones del objeto libro (coleccionado, regalado, buscado hasta el cansancio, revelador de un destino) y diferentes figuras del lector.

Bibliografía

Butler, H. (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Emecé.

Kosice, G. (2010). *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto impreso.

Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Hachette.

Bernárdez, A. (2000). *Don Quijote, el lector por excelencia*. Madrid: Huerga& Fierro.

Chartier, R. (2000). *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, R. (2001). "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen". En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, pp. 75-99.

Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.

Chartier, R. (2006). *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI – XVIII).* Buenos Aires: Katz.

Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.

Gustavino, B. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*. Tesis doctoral inédita. La Plata / Rennes.

Malosetti Costa, L.; Gené, M. (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Marin, L. (2015). "Lecturas". En*Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo, pp. 75-93.

McKenzie, D. (1985). *Bibliography and the sociology of texts.*London: British Library.

Mollier, J-Y. (2013). "Colecciones, bibliotecas, diccionarios y enciclopedias". En *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea*. Buenos Aires: Ampersand.

Romero Brest, J. (2008). *Escritos II.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Prieto, A. (2010). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

Salas, X. (1982). "Las notas del Greco a la ´Vida de Tiziano´ de Vasari". Ponencia presentada en el simposio "El Greco en Toledo". Sin datos de publicación.

Verón, E. (1997). *Esto no es un libro.* Barcelona: Gedisa.

"La Fulminante: la identidad en el linde entre el arte y el activismo"[1]

Francisca Pérez Lence
UBA, Facultad de Filosofía y Letras
francisca.pelence@gmail.com

Resumen: La artista Nadia Granados, alias "La Fulminante", a través de la construcción de una identidad contestataria que reapropia y actualiza los estereotipos de género y étnicos se esgrime entre el arte y el activismo por medio de las performances audiovisuales que ingresan en las categorías de lo pospornográfico.

La pospornografía es un movimiento que se está posicionando dentro del ámbito artístico y activista como respuesta, crítica y problematización hacia las representaciones hegemónicas de los cuerpos en las divulgaciones audiovisuales estandarizadas.

Por medio de la obra de la artista colombiana, analizaremos la categoría de posporno como un nuevo espacio donde se esgrimen propuestas para una utilización crítica de los medios tecnológicos como motor de difusión de subjetividades anteriorimente invisibilizadas.

Palabras clave: posporno; La Fulminante; feminismo; arte; activismo

Introducción

En el siguiente trabajo construiremos una aproximación a las nuevas expresiones artísticas que cuestionan y critican los modos de representación audiovisual capitalistas y heteropatriarcales. Particularmente ahondaremos en el "posporno" que funciona como una herramienta perteneciente al campo del arte pero que fluctúa hacia el activismo político, desdibujando los límites entre ambos y construyendo una amalgama donde no se puede hablar de uno sin el otro.

1El siguiente trabajo fue presentado en las XX Jornadas de Investigación del Instituto del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (2019) y luego intervenido, repensado, interrogado, cuestionado y, por ende, modificado.

En primer lugar, un breve esclarecimiento sobre el lugar/posicionamiento enunciativo desde el cual desarrollamos estas reflexiones. En medio de un cambio de paradigma que pone en discusión las pre-conceptualizacionesheteropatriarcales y capitalistas que se esgrimen frente a la pos/pornografía este artículo tiene la intención de funcionar como campo de posibilidad para la interrogación y de ningún modo como un escrito cerrado e inmutable. Por el contrario, la necesidad de pensar lxscuerpxs, las (re)presentaciones artísticas y activistas es una de las aristas desde la cual comenzar a construir un mundo-otro donde la mercantilización, el individualismo y la hegemonía corporal dejen de estar en el eje mismo de las producciones audiovisuales para dar paso a otros discursos y campos del imaginario. Por ende, el trabajo es más una grande pregunta que un cúmulo de párrafos certeros.

Y por otro lado, establecer una sencilla definición de lo que catalogamos como "posporno" La pospornografía es entendida como un modo de representación contrahegemónico, que, como explica Fabián Giménez Gatto en su texto "Pospornografía" presenta una dimensión de novedad en la representación de lo sexual, posicionando en un lugar central subjetividades antes invisibilizadas por el dispositivo pornográfico tradicional, como por ejemplo las disidencias sexuales y los cuerpos gordos históricamente fetichizados.

El posporno utiliza los medios del sistema pornográfico, que se ha encargado de representar binariamente los cuerpos, presentando hombres y mujeres sin abrir el espectro a las distintas posibilidades de género, perpetuando estereotipos físicos y actitudinales, canonizando roles asignados por la pertenencia de género, y los reutiliza, los reconstruye para disputar el lugar en la pantalla y en las imágenes audiovisuales de todos los cuerpos e identidades relegadas a los márgenes de la visualidad.

La pornografía, que podríamos comenzar a llamar mainstream, crea subjetividad y es conocido el discurso feminista antipornografía que sostiene que "La pornografía es la teoría y la violación es la práctica", cristalizando la idea de que a través de las prácticas sexuales difundidas por las páginas de internet se construye y educa una manera de relacionarse con otrxs y una manera de vivir, de desear, de sentir y pensar. Es decir, el medio audiovisual cibernético repercute sobre las formas en las que construimos nuestro imaginario y sobre las formas en las que construimos nuestro deseo que consideramos "genuino" Mucho más si nos encontramos en un país con un Estado que decide

ausentarse en la implementación de la Educación Sexual Integral, librando al azar el aprendizaje de los y las jóvenes en temas de sexualidad.

De esta manera, el movimiento pospornográfico considera que se debe disputar este espacio de representación, brindado la posibilidad de expandir los modos de crear y por ende los modos de ver de los y las espectadoras. Aquello que consumimos construye discurso e imaginarios y la pospornografía desafía los parámetros de lo que decodificamos como normal dentro de la sexualidad y la configuración de los cuerpos.

Además, la pospornografía utiliza medios artísticos como las performances en el espacio público, en los espacios museísticos, en los espacios universitarios (ha repercutido la intervención posporno en la Universidad de Buenos Aires, en la Facultad de Ciencias Sociales hace apenas unos años) y también experimenta con lo audiovisual trabajando con cámara en mano, con movimientos de cámara que visibilizan el dispositivo, que interpelan al espectador o espectadora posicionándolos en un rol activo.

Sin olvidar que los métodos creativos y compositivos están basados en la premisa "do ityourself", cuya traducción es "hazlo tú misme", quitando el halo de genialidad alrededor de lxs artistas acercando la posibilidad a quien esté interesadx de crear su propio material audiovisual, sus propias performances o cualquier expresión artística y activista que se desee.

Es en estas decisiones que notamos un acercamiento a las prácticas vanguardistas, que respondían y criticaban la tradición imperante y que reciclaban sus medios para construir y generar los propios.

¿Nuevas vanguardias?

Las vanguardias han tenido siempre un fuerte contenido ideológico, intentando distanciarse de las ideas instaladas y anhelando nuevos modos de construcción de visualidad como también una fusión entre el arte y la vida y qué otro aspecto de la vida cotidiana puede romper más ese límite entre el arte y la vida que la sexualidad, cuando el cuerpo está posicionado en el aquí y ahora, interpelando al público y haciendo y deshaciendo discursos por medio de la corporalidad misma. En el hacer, en el famoso "poner el cuerpo" está la interpelación a los modos de representación capitalista que

castiga a los cuerpos que no se autogobiernan y no responden a la norma del todxs iguales y al mismo ritmo. El artivismo vanguardista de la pospornografía coloca el deseo y el placer como motores de los movimientos corporales, del encuentro entre corporalidades e identidades, dejando en un segundo plano el deber-ser de lo que puede ser mostrado y lo que no.

Sin embargo, no podemos olvidar que las vanguardias han sido siempre cooptadas por el mercado y la industria cultural, quitándole el carácter disruptivo y fundiéndolo con la masa uniforme de contenidos audiovisuales permitidos para el consumo.

La revisión histórica y la construcción de una genealogía artística nos permite interrogarnos acerca de los nuevos/viejos modos de hacer y construir arte y activismo, no olvidando que los métodos que se presentaron como contrahegemónicos fueron fácilmente atrapados y transformados para hilvanarse en un discurso de la diversidad y la tolerancia hacia esas nuevas maneras de representar. Se las tolera pero se las controla.

Aún así, a pesar de la posibilidad de terminar entre los títulos novedosos de las plataformas de difusión masiva como Netflix, sigue habiendo artivistas que cuelgan sus contenidos en internet con un fuerte carácter anticapitalista, antiimperialista, disidente y feminista.

La Fulminante

El caso que nos reúne aquí es la obra de Nadia Granados, que utiliza como seudónimo "La Fulminante", artista colombiana. En su biografía encontramos que "Su obra se caracteriza por la re significación de contenidos extraídos de los mass media mezclados con temas relacionados con la lucha antiglobalización" La Fulminante tiene una página web que es www.lafulminante.com donde hace públicos no sólo videos sino también imágenes, gif (imágenes en movimiento), performances e intervenciones en la vía pública.

Su personaje, como explica Sayak en su texto "Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver", "reapropia la imagen de 'latina sexy y ardiente'- que se vende asiduamente en el imaginario cultural contemporáneo (un remanente de la construcción de las mujeres racializadas durante la colonia)- y lo mestiza con un lenguaje político y erótico que usa para

hablarnos de temas como la disputa por la autogestión del cuerpo de las mujeres, el sistema de salud, la doble moral, el desplazamiento forzado y el poder en Colombia"

Es así como La Fulminante construye con los paradigmas visuales de la mujer latina una identidad otra que se esgrime como respuesta política a las representaciones en el imaginario de la mujer, de la mujer latina, de la mujer latina colombiana.

En las obras "Chupada antiimperialista" y "Maternidad obligatoria" notamos la reapropiación feminista y anticapitalista de las tecnologías y los recursos del imaginario pornográfico para plantear cuestiones como las guerras imperialistas y la negación al derecho al aborto seguro, legal y gratuito.

El primer video se basa en una metáfora entre el pene y las armas, entre el sexo oral y el hambre de los pueblos, denigrando las políticas empresariales que generan las guerras, dirigiéndose al conformismo de los mismos y anhelando una revolución por parte de la masa trabajadora. La estética rememora las obras de León Ferrari en las cuales construye un discurso de denuncia con el método del collage. Pues bien, La Fulminante crea un collage y hasta podríamos decir que un pastiche con las herramientas encontradas en el discurso artístico vanguardista, en las representaciones pornográficas y en las repercusiones de los imaginarios feministas.

El segundo video replica la misma estética del hazlo tú misma, con cámara fija, esta vez desde un primer plano picado, y está sedimentado sobre los conceptos de maternidad obligatoria, maternidad deseada, utilizando como único objeto un preservativo con semen, que se lleva a la boca mientras se burla de lo efímero del acto sexual y las grandes repercusiones indeseadas que puede acarrear. Al igual que en el primero, es una exhortación a la movilización de los movimientos feministas y sociales para pedir por un aborto legal y por la introducción de los conceptos de 'deseo' y 'placer' cuando se debate en torno a la maternidad.

Por medio de un primer plano, recordando los cum shot de las películas pornográficas (un cum shot es aquel plano que se encarga de mostrar la eyaculación masculina para demostrar que allí ha ocurrido un acto sexual que ha sido placentero y que ha finalizado, es la mostración del hecho, la certificación del mismo) nos encontramos como espectadores y espectadoras con imágenes que

podríamos catalogar como grotescas, donde los orificios son el eje principal y donde los movimientos son propios de una actitud erótica.

Sin embargo, descoloca al espectador y a la espectadora con un discurso político que obstaculiza la excitación por parte del público, primer objetivo de los videos pornográficos. Aquí notamos también un tono de ironía hacia los discursos imperantes en el imaginario social y una respuesta desde lo material y lo simbólico en el video.

Estas dos obras dan cuentas de problemas sociales, económicos y políticos reapropiándose de los medios utilizados por las grandes industrias pornográficas estadounidenses. También da cuenta de un proceso de decolonialidad porque, como explica Sayak en el texto anteriormente nombrado, aparece en el espacio de las tecnologías cotidianas como lo es internet y también porque rescribe ciertas categorías de lectura de los cuerpos.

La Fulminante decodifica y construye una identidad de mujer latinoamericana contestataria, erótica y rebelde, utilizando la performance no sólo como expresión artística sino también como metodología de la investigación, haciendo intervenciones en la vía pública, posicionando nuevos modos de reproducir y nuevos modos de ver dentro de los parámetros capitalistas y morales imperantes. Además, se posiciona dentro de la interculturalidad crítica, esgrimiendo nuevas maneras de relacionarse sexo-afectivamente, hilvanando en el discurso las condiciones de posibilidad para un nuevo modo de ser y de vivir la sexualidad.

¿Conclusión?

Aún a pesar de lo expuesto podríamos todavía preguntarnos o cuestionarnos por qué la pospornografía estaría inserta dentro del campo del arte, si debe o no describirse como vanguardista o también si puede incluirse en lo que entendemos como activismo político.

Pues bien, comparto los interrogantes. Por un lado, ¿Es realmente posible una reapropiación de los medios capitalistas y heteropatriarcales para construir una mirada feminista? ¿No es necesario deshacerse de todos los preconceptos y cristalizaciones de estereotipos y cánones para crear material realmente disruptivo y que abra un nuevo mundo de posibilidad? ¿Tienen alcance o sólo

son difundidos entre aquellos y aquellas que están interesadxs en cuestionar el sistema audiovisual de la sociedad del espectáculo y entretenimiento?

A pesar de que no encuentro una respuesta, y que justamente eso es lo que nos permite seguir pensando y repensando los alcances y los límites de las artes, considero que la obra pospornográfica de La Fulminante cuestiona los estereotipos de género, de clase, de localización y que lo logra por medio de la ironía y la incomodidad, generando una reacción en lxsespectadorxs, reflexionando junto con ellxs sobre las posibilidades de un mundo menos imperialista, más justo e igualitario. Sin olvidar que en la sociedad neoliberal y globalizada en la que estamos analizando estas obras, que conciben el cuerpo como mero instrumento mecánico, coaccionado el placer y la búsqueda del mismo, colocarlo como eje motor de la acción, hacerlo visible en las manifestaciones, hacerlo circular por las redes cibernéticas, encarnar los posicionamientos políticos e ideológicos en él es un acto, a mi parecer, vanguardista, activista y artístico a la vez.

Otras reflexiones

¿Por qué interpela La Fulminante? ¿Qué tiene de novedoso y llamativo? ¿Qué es lo que genera esa atracción que hace que pasen y pasen los videos y unx no quiera pausarlos? Convoca porque logra interpelar a lxsespectadorxs utilizando los métodos audiovisuales capitalistas y heteronormados, utiliza el ojo pornográfico y lo destruye, lo corta a lo Buñuel consiguiendo mantener el climaxespectatorial, manteniendo la atención y las ansias de ver más y más y más.

En una sociedad del espectáculo donde todo es transmisible y performático, donde lo cotidiano funciona como puesta en escena La Fulminante irrumpe utilizando los mismos utensilios pero para criticar, sostener, descubrir y hacer visible esa operación. La Fulminante interpela porque atraviesa sus videos con mecanismos que todxs conocemos.

Lo cual logra generar cierto entusiasmo en lxsespectadorxs, dando paso a las posibilidades de pensar(nos) como posibles hacedores de arte y activismo, como posibles performers de la web o de la vía pública (si es que existe dicha diferencia a esta altura), La Fulminante se (re)presenta y nos ofrece el escenario para que digamos, pensemos, hagamos, sintamos, para que tomemos los medios

audiovisuales y los hagamos propios, los edifiquemos como constructores de otras visualidades. La Fulminante afirma que otras visualidades son posibles.

Y parafraseando a Virginia Cano, se ruega filmar.

Bibliografía

Aumont J. y otros (1983) "El filme como representación visual y sonora" y "El montaje", Estética del cine, Barcelona, Paidós.

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1994) Dialéctica de la Ilustración. Madrid: Trotta.

Adorno, T. W (2004) Teoría estética. Madrid: Akal

Benjamin, W. (1979) Discursos interrumpidos. Madrid: Taurus

Berger, J. (2000) Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, P. (1969) Campo intelectual y proyecto creador en Pouillon, J. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI.

Bordwell D. (1996) "La actividad del observador" en La narración en el cine de ficción. Barcelona, Paidós.

Bordwell D. y Thompson K. (1993) El arte cinematográfico, *"Implicaciones de los diferentes modos de producción cinematográfica"* Barcelona: Paidós

Burke, P. (2005) Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Butler, J. (2016) El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad. CABA: Paidós.

Burch N. (1985) "Cómo se articula el espacio – tiempo" Praxis del Cine, Madrid, Fundamentos

Burch,, N. (1991) El tragaluz del infinito, "*¿Un modo de representación primitivo?"* Madrid: Cátedra

Cano, V. (comp.) (2018) Nadie viene sin un mundo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva

Cano, V. (2015) Ética tortillera. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva

Comolli, J-L. (2016) Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital. Buenos Aires: Manantial

Chateu, D. (2012) Cine y filosofía. Buenos Aires: Colihue.

Danto, A. (1997) Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

Egaña Rojas, L. (2015). "Una categoría imposible: el postporno ha muerto,

Latinoamérica no existe" en Revista Errata n°12. Bogotá: Instituto Distrital de l

as Artes.

Foucault, Michel (1976) Historia de la Sexualidad. Buenos Aires, Siglo XXI

Giunta, A. (2018) Feminismo y arte latinoamericano. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina

Jiménez, J. (2003) Teoría del arte, Arte es todo lo que los hombres llaman arte. Madrid: Tecnos/Alianza.

Moreno, M. (2018) Panfleto: erótica y feminismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House

Rancière, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial

Rancière, J. (2016) El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual

Sarlo, B (1994) Escenas de la vida posmoderna. *Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A/ Ariel

Sarlo, B. (2018) La intimidad pública. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral

Sayak, Valencia (2017) Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver

Walsh, C. (2008) "Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial." En: Villa W. y Grueso A. (comp.) *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Zizek, S. (1998) Estudios culturales: Reflexiones sobre Multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós.

Las canciones agitadóricas. Homenaje y feminismo en la obra última de Nacho Vegas

Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata

Nos quieren en soledad, nos tendrán en común.

Nacho Vegas. "Runrún".

En el imaginario de la cultura española contemporánea, los vínculos entre la música popular y la política nos remiten casi por antonomasia a la figura de los cantautores, quienes -sobre todo durante los años 60 y 70- llevan a cabo proyectos creativos cargados de una decidida fuerza ilocutiva, sistematizando una oposición política desde el ámbito artístico, caracterizada por el pasaje de la letra a la voz de escritores consagrados y perseguidos por el franquismo, la exploración de principios constructivos propios, y el rescate de las identidades folclóricas (Romano, 1993). En palabras de Alberti, la "urgente gramática necesaria" de los mismos, su adhesión a programas políticos de mayor o menor componente revolucionario y su abierto rechazo del régimen favorecen, en especial al comienzo, el uso del marbete "canción protesta" para referirse a sus aspiraciones, cuyo "agonismo" y pasiones en tiempos de censura -remedo de la cultura oral- encarnan en un discurso contestatario para ser interpretado "al sesgo" (Ong, 1986). Sin renunciar por ello a una "canción diversa" (Eco) que estimule la reflexión, buscan una manera de hacer catarsis, pero también una canción que interpele a sus contemporáneos y los llame a la acción, adoptando el rol de portavoces de su comunidad.

Por su parte La Movida, durante la Transición, reformula la perspectiva desde la que se plantean las cuestiones políticas. Como señalan Héctor Fouce y Fernando del Val, "la vivencia del cuerpo, la forma de recorrer la ciudad, las sexualidades que el régimen había considerado desviadas y punibles, aparecen como espacios políticos a explorar. La política desaparece como discurso pero se articula a través de prácticas" (2016: 65). Sin embargo, una vez instalada la democracia esas formas pierden su componente revulsivo, se normalizan y son despojadas de su carácter político. A partir de entonces, se desestiman los relatos colectivos y las movilizaciones, y sólo son recuperados con el

advenimiento de la crisis económica iniciada en 2008. Por lo que, podemos pensar la trayectoria artística de Nacho Vegas de acuerdo con este último contexto.

Acusada de individualista y expresión de la clase media dominante (Lenore, 2914), el cantante asturiano comienza su carrera musical en la escena *indie* española de los años 90, como guitarrista de la banda de post-rock Manta Ray. Desde el punto de vista sonoro, tal escena apela a la distorsión de la guitarra eléctrica y a la experimentación, mientras que discursivamente prescinde de temáticas ligadas a lo social o político y da muestras sobradas de anglofilia. Esto es, la mayoría de las letras son cantadas en inglés y sus principales referentes son Sonic Youth, DinosaurJr y TheJesus and Mary Chain. Ahora bien, en quince años todo esto se transforma. No sólo el *indie* se vuelve *mainstream*, sino que las críticas a la situación social del país y el desencanto frente a la clase política cobran mayor protagonismo en las canciones. Y sin duda, es el 15M el que estimula las bases de este cambio, puesto que relega las viejas divisiones políticas, configurando una proclama transversal, en la que la indignación no entiende de izquierdas ni derechas, sino que considera a la ciudadanía frente a los políticos, banqueros y corruptos de diversa índole. A pesar de la ideología del arte por el arte que el *indie* propugna, los músicos no pueden sustraerse a la politización de sus oyentes -los jóvenes y la clase media- ni a su propia experiencia como ciudadanos.

En consonancia con lo hasta aquí mencionado, la obra solista de Nacho Vegas también acusa el impacto de la nueva coyuntura histórica. Sus primeros discos narran historias de personajes marginales y presentan una figura de autor maldito -aunque irónico, herido por la vida y entregado a sus excesos-, que se diluye a partir del EP *Cómo hacer crac* de 2011, convirtiéndose decididamente en *Resituación* de 2014 en un cronista de su época, a la manera de los cantautores *folk* de los 60 y 70. Su implicación política excede los límites de su obra, participa de distintas acciones reivindicativas como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca e incluso se postula a la lista de Anticapitalistas para la II Asamblea Ciudadana Estatal de Podemos.

Violética de 2018, su álbum más reciente, recupera la figura y la voz de Violeta Parra y al mismo tiempo reivindica el rol creativo y político de las mujeres, presentándose ésta como un modelo posible en el ámbito que el asturiano conoce mejor, el de las canciones. Las razones del homenaje son estéticas, pues el diálogo fecundo que el disco presenta entre la tradición popular y los sonidos más actuales es un aspecto de la obra parriana que Vegas aprecia, y desde luego éticas, visto que la artista chilena es recuperada por su “canto a la diferencia” y, en relación metonímica, como

representante del género al cual pertenece.[1]"Violeta Parra tenía una cosa que a mí me gusta mucho, que es esa facilidad tan tremenda para aunar lo culto y lo popular" (Barrero), expresa el cantautor, a quien las movilizaciones del 8 de marzo en España lo hacen repensar el alcance de la llamada "hora violeta": "Han sido masivas y en un momento donde la izquierda se estaba preguntando cómo recuperar la calle, el feminismo se reveló como un verdadero eje movilizador. Si queremos verdaderos cambios políticos, sociales y culturales también creo que tienen que pasar por ahí, por el feminismo" (Garrido). Y es en ese sentido que emprende una suerte de "desmasculinización" de su ámbito de trabajo y de sus letras, dado que comparte la interpretación de sus piezas con cantantes españolas destacadas, emplea coros y presenta ideas desde el punto de vista femenino, sin que ello impida que otros espacios del álbum desplieguen reivindicaciones de su posicionamiento político habitual, más bien todo lo contario. Si atendemos a la interpretación que hace de su tiempo histórico, la denuncia que realiza en "Crímenes cantados", en la que narra la muerte de Zamba Martine y Mohamed Bourdebala en el Centro de Internamiento de Extranjeros de Madrid (Aluche), tanto como la recuperación de los versos compuestos por los hermanos Caxigal, dos de los maquis más conocidos de los primeros años de la posguerra, planteada en "El corazón helado", por tomar sólo dos ejemplos, confluyen sin demasiadas contradicciones en esa "marea violeta" que el título evoca, pensada ésta, en definitiva, como una "ética" capaz de asumir y propiciar los cambios sociales que el músico anhela.

Publicado a casi un año del centenario de nacimiento de Violeta Parra, el disco le rinde tributo también en otros aspectos. En principio, la imagen de la portada -realizada por Miguel Brieva- presenta el rostro de la cantautora teñido de color violeta, con el cabello negro extendido a su alrededor, de modo tal que si se observa la ilustración rápidamente éste no se distingue con claridad, pues se mimetiza con el cielo estrellado que rodea la figura. Su juventud es la del mito, sus ojos verdes singulares y misteriosos. El cuadro general la muestra en armonía con el paisaje nocturno, ella es una presencia y un símbolo universal de "lo femenino". El título del proyecto, asimismo, más allá del juego de palabras entre su nombre y la ética que Nacho Vegas defiende, entre lo que el

1 Polifacética y de una creatividad desbordante, atormentada, autosuficiente, pero también auténtica e interesada en cantar al "otro", empatizar con él y prestarle su voz, Violeta Parra puede pensarse mas allá de los estereotipos, aunque su figura de artista no deje de convocarlos y mantenga una relación contradictoria o tensa con ellos. Si hay un aspecto que caracteriza su arte, en opinión de Paula Miranda, una de sus estudiosas más importantes y lúcidas, es el "desplazamiento constante entre identidades, ethos, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades", pues "ella encarna el mestizaje latinoamericano, que no es ya la mezcla racial, sino" –siguiendo a Jesús Martín Barbero– "«la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales… de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo»" (2000: 7).

color violeta representa y los contenidos que las letras exhiben, remeda una de sus canciones más conocidas, "Mazúrquicamodérnica". Registrada en *Las últimas composiciones* de 1966, quizá el disco más difundido de Parra, ésta emplea -al igual que el paratexto mencionado- la técnica metatónica, por la cual las palabras del final de los versos se convierten en esdrújulas. De tono burlón y carácter metatextual, reflexiona sobre la función de la "canción política". Según las primera líneas, la pieza resulta una respuesta a una pregunta que la autora debe contestar con frecuencia: "Me han preguntádico varias persónicas / si peligrósicas para las másicas / son las canciónicasagitadóricas" (97). Ella sostiene que el juramento jamás cumplido y los políticos son más peligrosos que los versos y en la estrofa final trunca su canto porque dice que tiene "flojérica en los zapáticos, / en los cabéllicos, en el vestídico, / en los riñónicos y en el corpíñico" (2016: 98).[2] Es decir, la pereza que le produce dar explicaciones rayanas con lo absurdo la recorre de los pies a la cabeza, señalando incluso elementos propios de su "identidad femenina". Nacho Vegas, entonces, se adscribe con el homenaje a Violeta Parra, y en particular con el título elegido para su proyecto, a esta línea de la "canción protesta", dedicada a la exploración de los ritmos e imaginarios de la tradición popular y al develamiento de injusticias y problemáticas sociales.[3]

Si bien *Violética*, según lo advertimos, sostiene cierta amplitud de miras, las mujeres aparecen desempeñando fundamentalmente tres roles: el de autora en "Maldigo del alto cielo", personaje protagonista en "Aida de la Fuente" o intérprete/protagonista en "La última atrocidad".[4] En cuanto a

2 De aquí en más las referencias a la obra poética de Violeta Parra se recuperan de la siguiente edición: Parra, Violeta (2016). *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.

3 Dada la potencia del marbete y el imaginario cultural que evoca, creemos que éste es pertinente para poder pensar las musicaciones de Violética. Aún así coincidimos con Dorian Lynskey–al que citamos *in extenso*–, para quien "la expresión «canción protesta» resulta problemática. Muchos artistas la contemplan como una etiqueta que los encasilla. Joan Báez (…) dijo una vez: «Odio las canciones protesta, pero algunas se expresan de modo diáfano». Barry McGuire, que en 1965 estrenó un tema definitorio del género («*Eve ofDestruction*»), matizó: «No se trata exactamente de una canción protesta. No es más que una canción sobre acontecimientos actuales». Poco antes de interpretar «*Blowin `in theWind*» por vez primera, Bob Dylan advirtió a su público: «Ésta no es una canción protesta». Sin duda, varios de los cantautores incluidos aquí querrían librarse de la etiqueta, pero mi empleo del término intenta describir, en su sentido más amplio, canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a las víctimas. Puede ser un encasillamiento, pero es muy amplio, está repleto de agujeros y nadie debería asustarse con él" (2018: 10).

4 Con respecto al repertorio de canciones elegido para el disco, la mayoría de las mismas fueron creadas por el cantautor, excepto la ya referida "El corazón helado" con la que se abre el álbum, perteneciente a los hermanos Caxigal, "Maldigo del alto cielo" de Violeta Parra y "Aida de la Fuente" compuesta a partir de una canción tradicional muy cantada en Asturias, a la cual él le añade unas palabras sobre la muerte de la militante comunista. Todas las cuestiones manifestadas con anterioridad atraviesan estas elecciones, que se complementan con la aparición de temáticas actuales, vinculadas a las disposiciones del mercado ("Ideología"), la represión estatal ("Tengo algo que decirle") y los crímenes de la "España profunda" ("Bajo el puente de L`ara"), entre otras. Los sonidos, por añadidura, se acercan cada vez más al *folk* de instrumentación sencilla ("Un ejemplo de discreción", "Tengo algo que decirle"), aunque varios pasajes nos remitan a los ambientes sonoros y (por momentos psicodélicos) del *indie* ("Crímenes cantados"), incorporando como novedades los ritmos de la canción tradicional popular y la cumbia en "Todos contra el cielo".

"Maldigo del alto cielo", se trata de una composición de Violeta Parra grabada también en su último disco de 1966. Suerte de reverso de "Gracias a la vida", ésta forma parte del ciclo de canciones de amor que allí se registran, en especial de aquellas donde se plasma su "dolorido sentir", como "Una copla me ha cantado" y "Run Run se fue pa`l Norte". Su "canto a lo humano" en esta oportunidad se torna esencialista y la voz lírica maldice "la estrella con sus reflejos", "la Cordillera de los Andes", "la paz y la guerra", "todo lo cierto / y lo falso con lo dudoso", "la primavera", "cualquier emblema", "lo libre y lo prisionero, / lo dulce, lo pendenciero", esto es, toda la existencia, ya sea esta natural como construida culturalmente, los paisajes, animales y estaciones del año así como las instituciones humanas, "las aulas, las sacristías", "obispos y monaguillos, / ministros y predicandos" (2016: 46-47). Tal enojo, a su vez, encuentra su justificación en el verso que cierra cada una de las estrofas, "¡Cuánto será mi dolor!", dado que es merced a ese sentimiento de rabia y desgarro, a su profunda tristeza, que la realidad pierde sus matices y nada merece escapar del daño deseado.

La versión de Nacho Vegas supone una actualización de la obra parriana, en la que más allá de la recuperación literal y completa de los versos originales, se cambia el entramado musical. Respeta la estructura rítmica y la línea melódica principal, pero se trueca bombo legüero y guitarra clásica por una instrumentación más compleja, propia del rock. En términos generales, por fuera de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica distorsionada cumplen la función del bombo al marcar el ritmo alternativamente, y tienen mayor presencia según el tramo de la letra que acompañan, el bajo en el momento previo a que se pronuncie el verso final de la estrofa y la guitarra a continuación, cuando se produce la transición entre secciones. Por otra parte, la intensidad de la voz, las pausas y silencios que se desarrollan a la hora de interpretar la anteúltima estrofa, junto con el solo de guitarra que la precede, no son casuales, sino que pretenden distinguir el fragmento en el que se maldice al "vocablo «amor» / con toda su porquería" (46). En este sentido, recordemos que los subrayados eran innecesarios en la canción original, pues el dolor encarnaba en la voz de la cantautora y la intención autoral marginaba "los Valentinos, / los Gardeles y Negretes" ("El «Albertío»": 77), o lo que es lo mismo, las expresiones más mediatizadas, dramáticas y estereotipadas del discurso amoroso, aquellas que tenían por receptoras pasivas a las mujeres. De hecho, si no ponemos el foco en las circunstancias autobiográficas que pueden haber inspirado el texto -la ruptura de Violeta con Gilbert Favre-, quien se apena y maldice no es ella en solitario, visto que comparte la interpretación en igualdad de condiciones con Alberto Zapicán, el último hombre con el que se la relacionó. Ambos, por ende, coinciden respecto de los propósitos de su canto y esto

se replica en la adaptación más contemporánea. Nacho Vegas canta "Maldigo del alto cielo" con su ex pareja, la cantautora Christina Rosenvige. Sin embargo, es su voz la que se escucha en primer plano, la de ella es apenas audible. La participación de ésta garantiza la repetición del dueto, siendo además orgánica en esta empresa, pues fue gracias a ella que el asturiano escuchó "atentamente a Violeta Parra" (Entrevista a Nacho Vegas de *La Viola*,2018).

"Aída de la Fuente", por su parte, entronca con la canción que abre el disco, nos referimos a "El corazón helado", debido a que ambas rescatan escenas y personajes históricos vinculados con el comunismo y convertidos en símbolos de la resistencia antifascista asturiana. La primera alude a la denominada "Rosa Roja de Asturias", una joven muchacha que murió durante la Revolución de Octubre de 1934, la segunda es una adaptación de unos versos de los hermanos Caxigal, dos de los "fugaos" que se fueron al monte terminada la guerra. En la secuenciación del álbum la canción dedicada a Aida es la anteúltima, cerrando un arco imaginario, pues la machadiana "El corazón helado" actúa como pórtico de la propuesta, animando al combate, mientras que "Aida de la Fuente" piensa a su protagonista como una heroína atemporal, aquella que volverá "cuando haya otra revuelta", en la que "no habrá nadie tan valiente, / que ponga su pecho al frente". La composición toma sus dos primeras estrofas de una de las versiones orales recogidas por el Grupo Cultural Xana, a la que Vegas le agrega otras dos con expresiones similares a la versión del grupo Nuberu, cantando hacia el final de modo alternado esos últimos versos en español y en bable, en concreto, "Aida que murió gritando: «Viva la revolución» / Aida que morrióglayando: «Puxa la revolución»". Su reescritura del canto tradicional popular está conectada con una concepción de la figura de autor propia de la oralidad, aquella que Diego Catalán ha denominado "autor legión" (1997), dado que según el intérprete uno de sus intereses actuales es"escribir canciones de una manera en la que la autoría está un poco diluida" (Peñas, 2018).[5] El resultado se caracteriza por una brevedad próxima a la del romance, en el que al igual que en este último se presentan diálogos y la música también se actualiza, aunque sólo en cuanto a los instrumentos que la ejecutan. De la guitarra clásica (o posiblemente bandurria) y flauta se pasa a la guitarra eléctrica y el ukelele, pero en ambas opciones se registra un coro, en el caso más contemporáneo el Coru Internacional Antifascista Al Altu La Lleva, formado en su mayoría por mujeres.

5 Si bien el interés de Nacho Vegas por la tradición popular oral está presente en toda su obra, desde el temprano *Diariu* (1997) -proyecto compartido con Ramón Lluís Bande-, no fue hasta el 2008 que el cantautor dio forma a Lucas 15 junto a Xel Pereda e intentó fusionar la tradición folclórica asturiana con el rock. Por lo que, *Violética* es en gran medida consecuencia de diez años de sostenida búsqueda artística.

Para finalizar, "La última atrocidad" propone un diálogo entre una pareja de amantes, signado por la incomunicación e interpretado por Nacho Vegas y Cristina Martínez, cantante de la banda de rock con sintetizadores El Columpio asesino. A diferencia de "Maldigo del alto cielo", en la que los cantautores interpretaban la canción de Violeta Parra al unísono, en ésta las intervenciones nunca se superponen, excepto en el estribillo, y en los versos "Hay una bomba en Junquera, / te cercenará las piernas / reptarás hasta la puerta". Estos narran un episodio independiente del intercambio general, pero que se conecta con éste a partir de la idea de que algo inminente y "atroz" está por ocurrir. La dinámica de la interacción se repite a lo largo de toda la letra. Él hace una pregunta retórica ligada a cierto discurso romántico más bien gastado, emparentado con la "novela rosa" y con la canción popular masiva, por ejemplo, "¿Y si hacemos como si nada hubiera ocurrido? / ¿Y si empezamos de cero hoy mismo amor mío?", "¿Y si lo nuestro fuera pura cosa del destino? / ¿Y si me lleva hacia a ti cada camino?", y ella contesta respectivamente a través de concesiones: "Estoy de acuerdo cariño empecemos, pues, de cero. / Ni nos conocemos ni nos conoceremos", "Entonces da la vuelta, cosa guapa, échate un trago, / luego haz diez veces el camino de Santiago". Sin embargo, por su vasto sarcasmo, esas respuestas en verdad no están consintiendo ni cediendo ante los ofrecimientos o simples cavilaciones del enamorado. La aparición profusa de expresiones de afecto -"cariño", "amor mío", "mi vida", "corazón", "tesoro", "cielo", "dulzura", "prenda mía"- refuerzan la burla mordaz y la increpación de carácter ofensivo anticipada en el título de la pieza, convirtiéndose la negociación lingüística en una mera formalidad. Además, la composición renuncia a las insinuaciones y al erotismo velado, exponiendo abiertamente la insatisfacción sexual de la mujer, pues ésta le reprocha a su interlocutor "llevamos, tesoro, juntos más de cinco otoños / y aún no aprendiste a comerme bien el coño".[6] Este es el punto más álgido de la discusión, momento en el que se manifiesta la alienación entre los miembros de la pareja. Él dice que no tiene por qué "aguantar esas impertinencias", se pregunta ¿Y si algún día se me agota la paciencia?, en tanto ella declara: "Lo que se ha agotado, cielo, y no te has enterado, / es mi amor por ti, hemos terminado". Si como afirma el cantante -siguiendo desde luego una de las máximas de la izquierda contemporánea- "lo personal es político" (Alonso, 2018), el texto confronta el modelo de pareja burguesa y de mujer implícita en los géneros de la canción popular masiva como los boleros, rancheras y baladas con el de una mujer empoderada, sexualmente activa y decidida respecto a la

6 Cabe destacar que el cortometraje dirigido por Jo Sol para esta canción, presenta a una mujer que suele mantener encuentros sexuales con hombres conocidos gracias a las redes, quien cansada del maltrato de los mismos comienza a frecuentar a otras personas, caracterizadas por no participar de modelos sexuales normados. Mientras la letra de la composición tiene en cuenta el deseo sexual femenino, esta realización visibiliza sexualidades disidentes y cuerpos no normativos.

manifestación de sus deseos, al tiempo que presenta una escena de la intimidad en la que irrumpe un modelo distinto de mujer, en la misma medida que en las relaciones de pareja actuales penetran los nuevos discursos políticos y, sobre todo, las reivindicaciones del feminismo.

Interpelado por la crisis económica, política y social que comienza en 2008 en España y el Movimiento 15M, Nacho Vegas -al igual que la escena *indie* en la que inicia su carrera musical- incorpora paulatinamente personajes, historias y contenidos relacionados con la nueva coyuntura histórica y adhiere en más de una ocasión a la "urgente gramática necesaria" practicada por los cantautores antifranquistas de los 60 y 70. Como estos, llama a la acción a sus contemporáneos, habilita la catarsis por medio de sus canciones y, lo quiera o no, se yergue en portavoz de su comunidad. A pesar de ello, no recrea las letras de sus composiciones ni los textos de poetas consagrados, sino que vuelve a las raíces, a la canción tradicional popular y a Violeta Parra, una de las figuras autorales más frecuentadas por dichos trovadores. De lo global a lo local, emplea todos los recursos sonoros provenientes del ámbito del rock y el *folk* americano, a los que le suma los ritmos populares de su tierra, Asturias, y, en su afán de recuperar la memoria histórica de esa región, nos recuerda la historia de Aida de la Fuente y la intimidad de los hermanos Caxigal en el monte. El disco de Vegas y especialmente su título, entonces, remiten a la cantante chilena al menos en dos sentidos. Por un lado, el intérprete considera su propuesta en la estela de las "canciones agitadóricas" parrianas, es decir, un tipo de "canción política" en la que los sonidos actuales se entrelazan con los de la tradición popular. Por el otro, ella es reivindicada en tanto cantautora y mujer, destacándose su rol creativo y político, y en relación metonímica, como representante de su género. En el seno del debate por los derechos de las mujeres, la "ética Violeta" planteada en el álbum no responde sólo a una práctica artística, sino que, en consonancia con su mirada sobre la actualidad política, hace referencia en palabras del músico, al "único movimiento con capacidad de desborde" (Peñas, 2018), por supuesto, el feminismo.

Bibliografía

ALONSO, Sebastián (2018). "La Canción del Día: 'La última atrocidad' muestra que Nacho Vegas sabe hacer canciones divertidas y con mensaje" en *Jenesaispop*. Recuperado de: https://jenesaispop.com/2018/07/17/336524/la-cancion-del-dia-la-ultima-atrocidad-muestra-nacho-vegas-sabe-canciones-divertidas-mensaje/

BARRERO, Miguel (2017). "Nacho Vegas: la idea, la poesía y la canción". Entrevista a Nacho Vegas en *El Cuaderno*. Gijón: TREA. Recuperado de: https://elcuadernodigital.com/2017/06/01/nacho-vegas-la-idea-la-poesia-y-la-cancion/

CATALÁN, Diego (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI.

ECO, Umberto (1990). *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen.

GARRIDO, Martín (2018). "Que sea la canción la que mande". Entrevista a Nacho Vegas en *Los inrockuptibles*. Recuperado de: https://losinrocks.com/entrevista-a-nacho-vegas-que-la-cancion-mande-9ecfb6d060d0

LENORE, Víctor (2014). *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.

LYNSKEY, Dorian (2018). *33 revoluciones por minuto*. *Historia de la canción protesta.* Bs. As.: Malpaso.

MIRANDA, Paula (2000). "Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias" en *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*. Recuperado de: https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html

ONG, Walter (1986). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

PARRA, Violeta (2016). *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.

PEÑAS, Enrique (2018). "El feminismo es el único movimiento con capacidad de desborde". Entrevista a Nacho Vegas en *Mundosonoro*. Recuperado de: https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nacho-vegas-violetica/

ROMANO, Marcela (1993). "Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat" en *Revista de Estudios Hispánicos*, 20: 57-74.

VAL, Fernán del y Héctor Fouce (2016). "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis" en *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1): 58-72.

VEGAS, Nacho (2018). "Nacho Vegas elogió a Violeta Parra: «En ella encuentro una voz y una personalidad únicas»". Entrevista a Nacho Vegas de *La Viola*. Recuperado de: https://tn.com.ar/musica/hablamos-con/nacho-vegas-escuchando-violeta-parra-encuentro-una-voz-y-una-personalidad-unicas_880358

Discografía

GRUPO CULTURAL XARA (1996). *El Son nos Cantares de la Revolución d'Ochobre de 1934 (I)*. CD. Oviedo: Fono Astur.

NUBERU (2019). "Aida de la Fuente". Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rVMd6Z2xEgM

PARRA, Violeta (1999). *Las últimas composiciones*. CD. Bs. As.: Warner.

VEGAS, Nacho (2011). *Cómo hacer crac*. CD. Madrid: Marxophone.

---- (2014). *Resituación*. CD. Madrid: Marxophone.

---- (2018). *Violética*. CD. Madrid: Marxophone.

Videografía

SOL, Jo (Director) y María Bas Baldó (Productora) (2018). *La última atrocidad*. Cortometraje. Realización por Jo Sol.

En el intenso ahora: sobre la deslegitimación de la ficción en el discurso cinematográfico.

Florencia Romano
Universidad del cine; FFyLL UBA.

En el intenso ahora (Joao Moreira Salles, 2017) narra los sucesos del mayo francés atravesados por la mirada de su narrador, cuya voz coincide, en este caso, con la del propio director, quien en ese momento vivía entre Francia y Brasil junto a su familia. El relato, apoyado en su totalidad sobre imágenes documentales, se desdobla entre fotos y videos del archivo histórico de la época y una filmación casera de un viaje a china que su madre realizó un año antes, extraídas de su archivo familiar.

Este trabajo se propone analizar la forma en la que esta película manipula y exhibe sus imágenes a través del montaje, atravesadas por una voz en off que reflexiona sobre ellas e intenta reconstruir el universo político del 68 en relación al tiempo presente. Se propone reflexionar sobre la forma en la que *En el intenso ahora* enseña sus imágenes con el fin de descubrir qué es lo que ellas muestran *en realidad*. En este gesto, la idea de verdad aparece como posible, como un elemento a descifrar a partir del trabajo de la mirada. La película se presenta así como un ensayo, el cual, exhibiendo una serie de pruebas, es capaz de descubrir y dar a conocer la verdad detrás del relato histórico que se ha cristalizado a través de los años.

Se propone pensar que la verdad que *En el intenso ahora* postula descubrir es la existencia última de intereses económico e individuales detrás de todo movimiento revolucionario. Por lo tanto, este trabajo propone leer la película de Salles en relación con los relatos posmodernos del arte señalados por Jameson, los cuales se fundan en la certeza de que no existe alternativa posible al sistema capitalista. Para Jameson[1], la posmodernidad en el arte se vincula con un tipo de ficción que revisa la historia a través del trabajo con fragmentos de manera opuesta a los movimientos de vanguardia de principios de siglo[2]. A diferencia de estas vanguardias, las cuales utilizan el fragmento como

1 Jameson, F., *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
2 Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

procedimiento metafórico tal como lo entiende Ricoeur[3], generando un choque de campos semánticos que permiten reestructurar el orden de lo sensible, los relatos posmodernos trabajan con el fragmento de manera tal que lograr generar un vínculo entre partes extraídas de contextos heterogéneos logrando una idea de totalidad que, en vez de re-duplicar el orden ordinario, se vinculan con un único significado, casi siempre superficial, que no admite otras lecturas posibles sobre la realidad que estos fragmentos configuran[4]. No se trata entonces de una visión dialéctica, no produce ninguna síntesis orientada a una posibilidad futura diferente sino que se resigna a esa incapacidad para recomponer un nuevo orden, quedándose en la representación superficial de los contornos. *En el intenso ahora*, como veremos más adelante, trabaja de la misma manera con el fragmento, es decir, reúne diferentes partes extraídas de contextos heterogéneos para generar una misma lectura sobre ellos, lectura que, por otro lado, se ubica en la idea de verdad.

Es necesario entender que la operación que esa película realizará a partir de su montaje es doble y se relaciona con lo que Mark Fisher[5] encuentra cuando se pregunta si es posible pensar una alternativa al capitalismo dentro de los imaginarios sociales contemporáneos. Por un lado, como se mencionó y se intentará analizar más adelante, la película expone sus imágenes a modo de enseñarle al espectador que detrás de toda lucha colectiva circulan intereses privados e individuales que sólo perpetúan la lógica del sistema capitalista. Simultáneamente, la película no se postula nunca en contra de estas luchas, sólo señala su inutilidad, exponiendo una aparente verdad que parece no poder combatirse y aceptando por tanto, ese sin salida como la verdad última a la que debemos, como sujetos, resignarnos. De esta manera parece evitar el tono subjetivo de la opinión (no es menor destacar que Moreira Salles, la voz que narra y piensa sobre las imágenes, además de ser el autor de esta película, representa una de las familias más poderosas de Brasil[6]). El relato puede ubicarse así como parte de la misma estrategia capitalista para perpetuarse, señalada por Mark Fisher. Dicha estrategia reside en generar discursos que critican abiertamente el sistema capitalista señalando sus espacios de violencia y desigualdad, a la vez que lo posicionan como el único sistema posible: "Estamos autorizados a seguir participando en el intercambio capitalista siempre y cuando

3 Ricoeur, P., *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008,

4 Jameson, F., *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

5 Fisher, M., *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra: 2016

6 Banqueros, fundadores de Unibanco que en 2008 se fusionó con el Banco Itau, formando Itaú-Unibanco, el banco más grande de América Latina: https://www.forbes.com/profile/joao-moreira-salles/#7e0b8120265d

consideremos que el capitalismo es algo muy malo solo en nuestro fuero interno (…) Creemos que el dinero no es más que un signo sin sentido ni valor intrínseco y, sin embargo, actuamos como si tuviera un valor sagrado. Esta conducta no sólo admite el repudio, sino que incluso depende de él (…)"[7].

Partiendo de estas ideas, se propone pensar *En el intenso ahora* en relación a una serie de momentos específicos de su relato para entender cómo, a partir de la exhibición y la reflexión que su montaje hace de las imágenes que lo componen, la película orienta su discurso hacia una **deslegitimación de todo tipo de ficción, proponiendo una lectura que individualiza todo intento de lucha social y operando en función de la desestimación y desarticulación de todo sujeto colectivo**.

En primer lugar, propongo reflexionar acerca de la forma en la que comienza la película. Si pensamos en la idea de que este relato se configura a sí mismo como un ensayo en el que se mostrarán para el espectador una serie de pruebas que derivarán en la conclusión de que no es posible pensar una lucha colectiva, dado que siempre el capitalismo mueve por detrás sus propios intereses, apropiándose finalmente de cada movimiento social posible, marketinizándolo y por ende, perpetuándose, entonces, la forma en la que la película comienza despliega su propia lógica interna. Desde el principio y a partir de imágenes que no se relacionan directamente con el mayo francés, el narrador se configurará como el lugar de la verdad o de la revelación, la figura capaz de sacarle las vendas al espectador sobre los relatos que hacen a su memoria. La memoria, por otro lado, es uno de los discursos políticos más poderosos ya que, en primer lugar, la memoria no es nunca individual, es al contrario colectiva y anónima. Como plantea Derrida[8], la memoria nos permite estar con los espectros, es un relato encarnado entre el pasado, el presente y el porvenir que nos permite construirnos identitariamente y, con un sentimiento de justicia ante el pasado, forjar el futuro. Deslegitimar la memoria que un grupo conserva sobre sí es atacar entonces cualquier posibilidad de acción colectiva por justicia.

Intentemos pensar cómo realiza la película esta deslegitimación yendo en concreto a las imágenes. La película empieza mostrando fragmentos de una filmación casera hecha durante un verano europeo. En ellas vemos diferentes personas pasando el tiempo: hablando, riéndose, bailando, las cuales probablemente, por la diferencia de edades entre ellas, conformen una familia. Estas

7 Fisher, M., *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Página 37
8 Derrida, J., *Specters of Marxs.* London: Routledge, 1994

imágenes pasan sin audio, en silencio, desprovistas del contexto que el sonido podría proveerles. Son una serie de fotografías en movimiento de algún festejo del pasado (el blanco y negro de las imágenes, así como la ropa que llevan las personas en ellas, marca su ubicación en un tiempo no contemporáneo). En seguida, el silencio es interrumpido por la voz del narrador, quien también habla desde un espacio descontextualizado. Grabada en una sala y puesta sobre las imágenes, la voz se convierte en una voz ajena que se encuentra con el mundo por primera vez. Al hablar, manifiesta rápidamente no conocer a las personas de las imágenes pero asegura, luego de describir lo que ve, que esas personas están felices. Así, el narrador (que como se mencionó anteriormente, es la propia voz del director de la película) detiene y marca las imágenes desde su subjetividad. Propongo pensar, además, que esas imágenes son marcadas desde la melancolía, un sello que se repetirá marcando otras imágenes a lo largo del film. La idea de melancolía se corresponde en este caso con el planteo que hace Benjamin en su noción de alegoría, el cual para el autor se emparenta directamente con la mirada melancólica. Lo que señala Benjamin es que la mirada melancólica sobre el objeto deja escapar la vida, dejándolo muerto, detenido en sus contornos para la eternidad[9]. Así, la voz marca las imágenes del verano europeo melancólicamente: una risa, la luz sol cayendo durante una tarde de verano, la caída de un brazo durante un pazo baile, todos gestos que quedan detenidos en el contorno y fuera del contexto del que fueron parte, por un lado, pero también, fuera del contexto en el que son mirados. Estos contornos, por supuesto, son ante todo ruinas. Rastros de lo que queda, incompleto, de un tiempo pasado. El contorno, vacío, puede ser llenado de lo que el artista quiera, como bien agrega Benjamin respecto de la alegoría y su vínculo con la mirada melancólica. Es decir, no son objetos que tengan un significado por fuera del sentido que le otorgue el artista alegórico[10]. En este caso, la voz marca un vínculo entre esos fragmentos y la felicidad: "no conozco a esas personas. Lo único que sé sobre ellas es lo que las imágenes muestran. Sé que estas personas están felices (...)"[11], dice el narrador. Ese lugar de felicidad es anterior al 68, como también marca la voz, un espacio-tiempo que, desde la mirada melancólica, se vincula con un espacio-tiempo de *allí donde fui feliz*.

Trabajar con el fragmento es algo específico del hacer cinematográfico, ser capaz de vincular un fragmento con otro de modo que se configure un todo que bien puede no ser parte de cada fragmento por separado es algo propio de su montaje. De hecho, el cine industrial de Hollywood

9 Benjamin W., *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
10 Benjamin W., *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
11 *En el intenso ahora*, Joao Moreira Salles, 2017. Segundo 52.

supo utilizar desde sus comienzos esta estrategia para adherirle a sus imágenes un sentido de felicidad, aunque de manera diferente al gesto de Salles. Hollywood, en su estructura de montaje clásica, ha utilizado el procedimiento de elipsis[12] para eliminar de sus relatos los tiempos de trabajo, de esfuerzo o de sufrimiento. Esos tiempos están ahí, se dan a entender pero no se muestran. En cambio, lo que se ven son los tiempos de ocio y disfrute y, sobre todo, la felicidad del alcance del objetivo final, donde el esfuerzo para obtenerlo se indica y es fundamental dentro de la estructura ideológica del film, pero no es mostrado. Así, omitiendo fundamentalmente el padecimiento del cuerpo en el mundo del trabajo, Hollywood supo ser útil a la ideología de la que es producto, productor y reproductor, alimentando el imaginario del sueño americano. Sin embargo, esta estrategia del cine industrial apunta al presente, la felicidad es algo dentro de lo posible del presente y sirve para que los espectadores reafirmen sus creencias en ese sueño. De esto mismo se daba cuenta Einsenstein al analizar el montaje de Griffith[13]. La película de Salles, sin embargo, no apunta al presente sino que esa felicidad se ubica en el pasado y, al estar bajo la mirada melancólica, está a la vez marcada como perdida, es una ruina. De la misma manera, es importante destacar que así como el fragmento no funciona acá de la misma forma que en el cine clásico, tampoco opera de manera similar al del cine soviético, cineastas que a través del montaje dialectico tenían la intención de generar en el espectador un sentido tercero que permita, a partir de la exhibición de las contradicciones de la vida cotidiana de la época, vislumbrar la posibilidad de un nuevo orden. Por el contrario, las ruinas de *En el intenso ahora* son fragmentos que no pueden recomponerse, se evidencian como rotos, rastros de una felicidad perdida, pero imposibles de reconstruir. El panorama entonces, parecería no ser otro que el vivir entre ruinas, en ese sentido es un relato absolutamente posmoderno, tal como los describe Jameson14[14]: critica al capitalismo a la vez que lo posiciona como lo único posible.

Volviendo a las imágenes que inauguran el film, la mirada melancólica que el narrador posa sobre ellas anula el contexto que las circunda. El único elementos que se destaca como perteneciente a su alrededor es la estación, el verano. El verano, como tiempo, comienza marcado desde la felicidad (tiempo que, para las clases medias o medias altas que se muestran en esta película, equivale al tiempo del ocio o del no-trabajo). Será también el verano una figura que se repetirá en otro momento, coincidiendo con el fin de la revuelta estudiantil del 68. Será el verano casualmente,

12 Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción.* Barcelona: Paidós 1985.
13 Einsenstein, S., "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad". en *El sentido del cine*, Buenos Aires: La Reja, 1995
14 Jameson, F., *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

según lo marca el narrador hacia el final de la película, la estación que aniquile definitivamente el espíritu revolucionario del mayo francés.

Así, *En el intenso ahora*, no arranca con imágenes del mayo francés sino con imágenes previas, las cuales son marcadas por la narración como imágenes pertenecientes a un tiempo feliz y perdido. A la vez, es necesario agregar que se trata de imágenes de un verano ajeno al narrador, un verano que él nunca vivió en el que aparecen personas que dice no conocer. Desde este mismo lugar de extranjero se posicionará la voz frente a todas sus imágenes, las del viaje a china de su madre y también las del mayo francés que la voz dice no puede recordar (el director debería tener alrededor de 6 años en ese momento). Este gesto servirá para reforzar la apariencia de una reflexión lejana a la experiencia subjetiva que el narrador hará sobre las imágenes y por tanto, esta aparente objetividad de la mirada extranjera servirá para construir la idea de verdad en relación a sus observaciones.

Lo que es importante señalar ahora, es que si suponemos que la extranjerizad con la que el narrador analiza las imágenes construye una idea de objetividad de la mirada sobre ellas, es porque su mirada se posiciona más allá de lo individual. La añoranza de ese tiempo perdido aparenta no construirse en base a recuerdos individuales y subjetivos, se pasa entonces del lugar melancólico del *allí donde fui feliz* al *allí donde todo(s) era(n) feliz(ces)*. Esta transformación de la melancolía de subjetiva a objetiva no sólo olvida que la idea de objetividad es ilusoria (dato que se vuelve aún más importante al pensar sobre imágenes, dada su iconicidad que históricamente las ha vinculado del lado de la objetividad)[15] sino que fundamentalmente olvida que lo objetivo se construye en función de múltiples subjetividades[16]. Pero sobre todo, lo más importante es que esta melancolía no apunta a un tiempo anterior vivido por el sujeto, sino a un tiempo directamente anterior al sujeto, donde hombres y mujeres parecen haber sido universalmente felices. Así, el deseo de volver a ese tiempo no sólo perdido si no jamás vivido, se construye como una especie de utopía que nace ya sabiendo estar destinada al fracaso, sin ningún tipo de esperanza inicial, porque a diferencia de otras utopías, anula todo futuro posible. Es en este sentido que podemos ubicar también a este relato dentro de los relatos posmodernos del arte o lo que Mark Fisher denomina realismo capitalista que como señala el prólogo de Peio Aguirre a su libro[17]: "(…) el realismo capitalista se afianza con el fin de la

15 Barthes, R., "El mensaje fotográfico" en *Cuadernos de Cine Documental*. Buenos Aires: UNL Ediciones, 2016.
16 Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II.* Buenos Aires: Paidós, 2005.
17 Fisher, M., *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

temporalidad y el presentismo; la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido bajo la forma de la nostalgia y la retromanía".[18]

Ese primer momento en la película sirve para señalar el modo en el que el narrador operará sobre las imágenes, un modo que intentará dotarlas de una ilusoria objetividad, o por lo menos, una especie de verdad que el narrador es capaz de descubrir gracias a su mirada aparentemente extranjera, no atravesada por lo individual, que realiza sobre ellas.

En un segundo momento, inmediatamente después de la secuencia de imágenes del verano europeo, la película muestra un video casero en el que se ve un bebé, en Brasil, aprendiendo a caminar. En seguida la voz reflexiona: "*No siempre sabemos lo que estamos filmando*"[19]. Esta conclusión decanta de la reflexión que el narrador realiza sobre este video, en el que descubre, detrás de la nena, a su niñera, la cual una vez que la niña consigue dar sus primeros pasos se aparta a un costado para evitar salir en el cuadro familiar. Intuitivamente la niñera realiza un gesto similar al del montaje clásico, eliminándose, consciente de que su cuerpo no es parte visible del relato. En este momento Salles realiza un gesto einsensteiniano, al señalar las fuerzas de trabajo, más allá de la familia, ocultas tras la ilusoria naturalidad del caminar de un niño, las cuales señalan a la vez que oponen cuerpos, espacios y roles determinados por las clases sociales. Este gesto crítico que señala aquello que está oculto en la imagen será repetido por el narrador, aunque, como veremos más adelante, de una forma levemente dislocada. En este caso, lo que aparece es la contradicción (por eso el gesto es einsensteniano), pero luego, en la película no aparecerá ninguna otra contradicción que haga posible que se superpongan dos realidades, como en este caso, sino que lo que se exhibirá como oculto es que la única realidad posible es el capitalismo. Será entonces necesario, a partir de ahora, devolverle el gesto a Salles reafirmando que no siempre sabemos lo que estamos filmando y que por eso, se vuelve urgente preguntarle a esta película qué es lo que ella misma está "filmando"[20] sin saber.

El video de la niña aprendiendo a caminar representa la primera y única vez en la película donde aquello que el narrador descubra en la imagen será un cuerpo colectivo, en este caso, una minoría explotada. Posteriormente, la lógica será la misma (señalar lo oculto) pero ese señalamiento ya no

18 Fisher, M. 2016, *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Pág 10.
19 *En el intenso ahora*, Min. 02:25
20 Recordemos que *En el intenso ahora* se compone enteramente de imágenes de archivos, por lo cual, es un trabajo estrictamente de investigación y montaje, el cual no implicó para su realización la instancia de rodaje..

tratará de hacer visible los cuerpos colectivos ignorados y oprimidos sino, por el contrario, detectar los intereses individuales detrás de toda lucha colectiva, marcando todo intento revolucionario como una acción inútil, incapaz de surtir efecto dentro del capitalismo, el cual aparece como un sistema capaz de absorber todo hasta convertirlo en una a mercancía.

Con esto no se intenta decir que aquello que descubre *En el intenso ahora* sea ni falso ni verdadero. Es decir, podría bien pensarse al capitalismo como un sistema que, según como se sucedieron los hechos hasta el momento, fue siempre capaz de absorber todo intento de revolución. De todas maneras, a nuestro entender se vuelve peligroso, desde los discursos del arte, anular toda posibilidad de discusión, o de crítica, que permita imaginar otros mundos posibles. Todo relato configura una realidad entre otras posibles y en ese sentido ninguno puede ubicarse en la verdad. La imagen vale verdaderamente por el relato que puede construirse de ella, que se vuelve verdad en el momento en que algo es leído en ella. Pero esa lectura es móvil y la película de Salles impide y a la vez niega esa movilidad. Cuando Ranciere vincula arte y política[21] lo hace entendiendo a ambos como discursos que, a partir del uso de la metáfora, posibilitan la reconfiguración del orden de lo sensible: lo que él llama orden policial puede reconfigurarse a partir de la metáfora, esa reconfiguración se da en el terreno político, y en ese sentido política se entiende como un gesto re-estructurador llevado adelante por un cuerpo colectivo que se levanta para tener voz donde antes no tenía lugar para ser escuchado[22]. El discurso del arte, en otro terreno, opera de la misma forma y es entonces fundamental para que los cuerpos colectivos puedan surgir y construirse una identidad. Por el contrario, la película de Salles, como discurso del arte, opera de manera contraria, orientada a deslegitimar la capacidad del sujeto colectivo y de mostrar como en definitiva sus acciones son reabsorbidas y explotadas por intereses capitalista. Por ende, su objetivo se enfoca en deslegitimar todo gesto político posible. Como discurso del arte es anti utópico, es decir, no permite imaginar otros mundos posibles, pero este relato no deja, por supuesto, de ser político.

Para entender cómo este gesto funciona en la película es necesario pensar en un tercer momento del montaje, el momento en que se presenta la figura de Cohn Bendict y el tratamiento que la película hace sobre su figura.

21 Ranciere, J., *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
22 Ranciere, J., *El desacuerdo. Política y filosofí*a. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

La introducción de la figura de Cohn Bendict se realiza a través de la exhibición de que aparece es parte de un documental llamado *Esto es apenas el inicio*, realizada por un colectivo d estudiantes y profesores durante el mayo francés. En uno de los fragmentos que aparecen, se ve a un grupo de estudiantes protestando contra autoridades de la Universidad de París. En un momento, el montaje detiene la película en una imagen en la que tres estudiantes protestan cara a cara con las autoridades de la universidad. La imagen divide el plano en dos, las autoridades arriba, y los estudiantes abajo. Además, las autoridades están de frente a la cámara, aunque el foco no permite una buena distinción de sus rostros, mientras que los estudiantes aparecen de espaldas, es decir, no tienen rostro, son un cuerpo anónimo y colectivo. El narrador de *En el intenso ahora*, detiene esta imagen justo en el momento en el que uno de esos estudiantes levanta su dedo acusador contra la autoridad. Con ese gesto comienza su reflexión. El narrador cuenta que, en el momento del estreno de *Esto es apenas el inicio*, se eligió no dar el nombre de ese estudiante con el dedo levantado. Luego, el narrador agrega el nombre del estudiante: es Cohn Bendict. Menciona que seguramente no era necesario decir su nombre, porque en aquella época todos conocían quién era, pero fundamentalmente, agrega: "la idea de un movimiento sin líderes era bonita"[23].

Ante esta introducción aparece la siguiente pregunta: ¿por qué decide el narrador ponerle nombre y apellido a este sujeto? Si bien la figura de Cohn Bendict es conocida y probablemente lo haya sido mucho más en ese contexto, no es cierto que el relato histórico lo haya posicionado como líder. Más allá de este dato, con el que puede estarse más o menos de acuerdo, es importante entender que el narrador toma en este momento una decisión y que esta decisión es política: Salles decide ubicar a un sujeto individual como líder de un movimiento que había decidido narrarse sin líderes. Así, el narrador no menciona el nombre de Cohn Bendict inocentemente sino que lo hace intentando develar algo oculto en la imagen, así como lo había hecho con la película de la niñera. A la vez, como se anticipo, este gesto es contrario al del video de la niñera porque en vez de hacer aparecen un cuerpo colectivo (la niñera vale por todos los que no tienen voz dentro del cuerpo social), acá lo que se marca es la falsedad detrás de la idea de un supuesto movimiento sin líderes, anónimo y colectivo. Es decir, no nos señala que esta idea fracasó, más bien nos dice que nunca existió.

Para entender este gesto quizás sea necesario hacer una comparación entre *En el intenso ahora* y *El fondo del aire es rojo*, la película realizada en 1977 por Chris Marker, la que también analiza el

23 *En el intenso ahora*, Min. 13:52

contexto del mayo francés utilizando material de archivo, incluso muchos de los archivos que allí se trabajan aparecen también en el montaje de Salles. Si bien esta comparación no será motivo central de este trabajo, es necesario mencionar algunos puntos.

En primer lugar, la película de Marker trabaja únicamente con archivo histórico, oficial o encontrado, cuyos autores están identificados o son anónimos, pero que no forman parte de un archivo familiar o personal. Una voz en off, la del propio director (mismo procedimiento que utiliza Salles) reflexiona sobre las imágenes que el montaje va concatenando una a una. Pero, en segundo lugar, la película de Marker amplía el contexto respecto de la de Salles, su mirada es mucho más amplia, ya que incluye en su material archivos de sucesos que pasaron simultáneamente a fines de la década del 60 en Europa, América Latina, Asia y Estados Unidos. De esa forma, el mapa trazado por Marker se enfoca en articular las conexiones existentes entre todos esos sucesos a nivel global. En cambio, como señalamos anteriormente, Salles asila esos fragmentos y tiende a desvincularlos del universo espacio-temporal del que forman parte. Así, la idea del fracaso, que en Marker está también presente, de los proyectos de la nueva izquierda francesa así como los propios de los movimientos socialistas y comunistas de América Latina, se analizan desde un contexto político e ideológico que atraviesa varias líneas en simultáneo. En cambio, en *En el intenso ahora*, al estar la mirada reducida a los días del mayo francés

de forma casi exclusiva, ese mismo fracaso señalado queda vinculado a la incapacidad de una clase, las clases medias y jóvenes en este caso, para organizarse y sobre todo, para perder alguno de sus privilegios, donde siempre intereses personales terminan sobreponiéndose ante los colectivos (como lo muestra el tratamiento que Salles hace de Cohn Bendict, sobre el que reflexionaremos a continuación).

Volviendo al señalamiento de Cohn Bendict y a modo de resumen, podríamos decir que nombrarlo apunta a destruir la idea colectiva en torno al movimiento estudiantil del 68. Inmediatamente después que la película nombra a Cohn Bendict comienza a detenerse casi exclusivamente en su figura. Primero lo muestra en un programa de televisión junto a dos compañeros. Sin embargo, la voz dice que, al instante en que se prendieron las cámaras de televisión, Cohn Bendict acaparó la atención. Esta idea es incomprobable en el montaje de la película ya que no vemos toda la entrevista, sólo un fragmento acompañado de la valoración hecha por la voz en off. Vemos efectivamente a Cohn Bendict desarrollar una idea en un programa de televisión, tomando la

palabra de forma casi exclusiva, hasta que en un momento el sonido de la entrevista es anulado y la voz del narrador pasa a leer algunas declaraciones de Cohn Bendict sobre su fugaz momento de fama. Podríamos mencionar brevemente en este punto una nueva diferencia con la película de Marker. En *El fondo del aire es rojo*, también se le da nombre a Cohn Bendict y hasta se lo ubica como líder del movimiento estudiantil. Sin embargo, sus reflexiones personales nunca aparecen, no son de interés para el relato, así como tampoco lo es su vida posterior a esos días de mayo. En Marker, él importa como parte de un grupo colectivo, como líder de acciones conjuntas. Su esfera pública es la que el relato toma en cuenta y no la privada, como decide en cambio analizar Salles.

Luego de su primer mención y su ubicación como líder, *En el intenso ahora* abre una especie de paréntesis para relatar el después de esos días de Mayo en la vida de Cohn Bendict, menciona un viaje a Berlín financiado por una revista en el que éste es invitado para "exportar" sus ideas revolucionarias a cambio de poder ser seguido y fotografiado por la revista. En este momento el narrador continúa leyendo declaraciones de Cohn Bendict, en las que menciona que su decisión de realizar el viaje fue en parte porque se encontraba perdido y no sabía como seguir luego de los días de revuelta. Vemos entonces las fotografías tomadas para la revista, como si fuese una estrella de rock. Salles reflexiona: "(...) Esa era la rebeldía siendo apropiada por el comercio, el inicio de ese proceso"[24].

Así, el sujeto colectivo comienza dentro del relato de la película su primer paso hacia la desintegración. Esta desintegración continua a medida que el relato sigue los pasos personales e individuales de este personaje que ahora ha tomado completo protagonismo en la película. La narración se detiene en todo lo que Cohn Bendict obtuvo de forma individual, es decir, todo el capital que obtuvo gracias a su revolución (que ahora parece ser únicamente suya): la financiación del viaje a Berlín, la invitación a los programas de televisión, la gran suma de dinero que una editorial Alemana le dio a él y a su hermano por escribir un libro sobre los sucesos. Lo interesante es que nada parece poder discutir contra estos hechos señalados por la película, es decir, efectivamente esa era la rebeldía siendo apropiada por el comercio. Se oculta sin embargo, que ese fracaso no fue el resultado de la forma en la que algunos sujetos que fueron parte de la revuelta decidieron sacar provecho personal de la misma. La versión de Chris Marker, que amplia la mirada dando cuenta del contexto mundial de esos años, revela la violencia de los intereses capitalistas y dominantes de mantener su poder y en consecuencia, las sucesiva violencia que, sin tomar el

24 *En el intenso ahora*, Min. 43:03.

nombre de una guerra formal arrasó con los intentos de revolución de una generación entera, no sólo en Europa sino a nivel mundial. Salles, al individualizar la derrota en la figura de un estudiante que decide revelarse frente a sus maestros, hace parecer al movimiento estudiantil del mayo francés como algo asilado del mundo, una especie de juego de niños, una travesura realizada ante un padre un poco autoritario.

Como se mencionó, el intento de abolir o anular todo sujeto colectivo es el fin de este relato, el cual intenta deslegitimar toda ficción en su sentido político y, en ese sentido, abolir su fuerza revolucionaria. No por eso, por supuesto, el relato de Salles es menos político, pero su intención es mantener el orden que refleja y del que es reflejo. En ese sentido, como se mencionó también, presenta al capitalismo como la única opción posible, aunque se la señale como negativa.

Para entender esta idea, es necesario detenernos ahora en el momento que nuestro entender es fundamental para la lectura que proponemos de esta película: el momento en el que, sobre unas imágenes del viaje a China, el narrador realiza una comparación entre la forma en la que su madre describe la muralla china y la forma en la que la describe el escritor italiano Alberto Moravia. Sobre esto, la voz en off nos dice lo siguiente:

> (...) El escritor italiano Alberto Moravia identificó una vitalidad de serpiente y reptil, fue, para mi madre, 'de todos los viajes que he hecho por el mundo, la memoria inolvidable de mi vida'. Escribió sobre 'su silueta deslizándose como un río perezoso, en una gama extraordinaria de piedra gris y marrón'. Es una descripción más plácida y menos peligrosa que la de Moravia. Un río, en vez de un animal, un elogio más de la permanencia y la lentitud, que del cambio y del ataque. En Moravia existe política; en mi madre no. La belleza vive aparte, lejos del drama de los hombres.[25]

Este fragmento se vuelve clave para entender el lugar desde el que se posiciona este relato. Antes de reflexionar sobre esta comparación, es necesario destacar que en un momento de la película, en un gesto similar al de la niñera brasilera, Salles menciona el poco lugar que la mujer, por un lado, y la comunidad negra, por otro, había tenido en el movimiento estudiantil del mayo francés. Este señalamiento, con el cual todos podemos estar de acuerdo, olvida una vez más el contexto de época, en el que por supuesto ni las mujeres ni la población negra tenía una participación igualitaria dentro de la academia (desigualdad que, por otro lado, sigue existiendo). Pero, además, esta comparación

25 *En el intenso ahora,* Min. 51

entre las dos observaciones sobre la muralla china, contradice el mismo gesto de denuncia que la película hace sobre la poca participación de mujeres y negros en el mayo francés.

De nuevo, esa comparación y la forma en la que el narrador la presenta es realmente central para comprender la ideología de la película. Primero, porque al comparar dos descripciones sobre un mismo objeto, Salles no puede escapar de la subjetividad que todo el tiempo intenta evitar. Lo que dice respecto de ambas descripciones es su mirada, es su opinión sobre ellas, y en ningún momento puede pasar como un dato objetivo de la imagen, como algo oculto en ella, como intenta hacerlo en todos los otros momentos. Pero sobre todo, porque acá el narrador se postula, por un lado, en la idea de que es posible que algo en el orden del mundo no sea político y, además, indica que por fuera de lo político se encuentra la belleza, que, como concepto occidental, tiene un valor absolutamente positivo.

La belleza además, que no es política, equivale, tal como lo describe Salles, a un mundo *más plácido*, *menos peligroso*, que *elogia la permanencia*. Mientras que el mundo político es un mundo animal, *del cambio y del ataque*.

Obviamente es necesario destacar la relación entre lo femenino, lo bello y lo apolítico que Salles establece en este pasaje, que es absolutamente machista y peligrosa y que aunque no podrá ser abordada exhaustivamente en esta investigación, es importante mencionar porque contradice lo que el mismo narrador plantea en otros momentos sobre el rol de la mujer en el mayo francés (con el fin de criticar dicho movimiento), pero también porque toca, uno de los movimientos colectivos más revolucionarios de nuestra contemporaneidad, sino el único, que representa la lucha femenina por la igualdad de derechos, el cual va creciendo a nivel mundial. En ese sentido, que el narrador ubique lo apolítico del lado de lo femenino, no puede dejar de mencionarse ya que puede ser leído como parte de su intento de desarticulación de los cuerpos colectivos, en este caso, emergentes.

Volviendo a este fragmento, allí la película evidencia estar a favor del relato de la belleza, es decir, aquel plácido y apolítico, donde nada ataca y por lo tanto, nada cambia. Pero, como se mencionó, ese relato es también político, sólo que, en vez de entender lo político como gesto rupturista, intenta deslegitimar todo cambio, a favor de la permanencia del orden policial[26].

26 Ranciere, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

Anteriormente se mencionó que la política, entendida como gesto revolucionario (como la serpiente peligrosa que ataca y cambia, según Salles), utiliza la figura de la metáfora como parte fundamental de sus discurso, en el sentido que ésta puede reconfigurar el orden de lo sensible a través de una operación del lenguaje que hace chocar dos campos semánticos e instaura una nueva referencia[27]. De manera similar y siguiendo nuevamente las ideas de Ranciere[28], el arte es un discurso que opera también a partir de la metáfora y por ende, es capaz de reduplicar el mundo haciendo posible ver lo que no tenía razón para ser visto, es decir, hace posible que un cuerpo colectivo que antes no era escuchado tenga finalmente, voz. Pero en el caso de *En el intenso ahora* sucede todo lo contrario. En esta película, en cambio, el relato trabaja las metáforas de la historia para evidenciarlas como ficción y así, sacarles su poder transformador. De esa manera Salles parece olvidar que su relato es también un relato y se posiciona en cambio en el lugar de una verdad. Así, esta película intenta deslegitimar toda forma de trabajo con el lenguaje en función de permitir una reconfiguración del orden establecido.

Esta operación se ve claramente en el momento en que Salles analiza una de las frases del mayo francés que, según el propio narrador, es la que mejor resume las promesas del mayo francés. La frase es la siguiente: "bajo los adoquines, la playa". Sobre la frase, el narrador reflexiona: "*después de la lucha, no sólo vendría justicia sino también el mar, el placer, las vacaciones, las fiestas, la alegría*"[29]. Luego, de la misma forma que al comienzo el narrador señala a Cohn Bendict, la voz nos cuenta el lugar donde esta frase tuvo origen. Primero, indica que el origen de la frase, de acuerdo a los libros "que celebran este período histórico[30]", fue en el momento en que un estudiante levanto un adoquín y vio debajo arena, por lo que exclamó: "debajo de los adoquines, la playa". Pero luego, el narrador nos dice que existe otra versión, no nos dice su opinión sino que lo menciona como un dato: "no es la única, aquí otra: ese estudiante no era un estudiante, era el dueño de una agencia publicitaria. La frase no surgió de la mente de una de los estudiantes inspirado por la revolución. Fue el fruto del trabajo penoso de dos publicitarios buscando un slogan que pueda movilizar a sus compañeros"[31].

27 Ricoeur, P., *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008,
28 Ranciere, J., *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
29 *En el intenso ahora*, 1hr 51min
30*En el intenso ahora*, 1hr 52min
31 *En el intenso ahora*, 1hr 52min 5seg.

Bajo este movimiento, repetido durante la película (en relación a la figura de Cohn Bendict, en relación a la idea de lo político que aparece en el relato de su madre y la muralla china), Salles deslegitima cualquier hecho político por ubicarlo en una ficción, la cual marca como negativa en función de una supuesta verdad detrás. En este caso particular, al desmontar la frase, Salles olvida que su fuerza, así como la de cualquier relato utilizado con fines políticos, está en su reapropiación colectiva y no en su origen. Lo que importa no es quien la haya creado sino la forma en la que fue apropiada en nombre de un fin común. Si pensamos, por ejemplo, en que el voto femenino no se hubiese obtenido sin un discurso que establezca que los hombres y las mujeres son iguales, entendemos la importancia de la ficción en las luchas políticas. Probablemente no sea cierto que los hombres y las mujeres sean iguales, de la misma manera que probablemente no sea cierto que las mujeres sean iguales entre sí, ni que tampoco los hombres sean iguales entre sí. Sobre todo, es probable que no exista elemento o método alguno para comprobar esto. Sin embargo, no tiene importancia y señalar su ilusión hubiese impedido conquistar ese derecho. En ese sentido, la operación de Salles es peligrosa porque se pone del lado de una verdad que no sólo es imposible de comprobar, sino que deslegitima la fuerza del lenguaje y por ende, deslegitima también toda posibilidad de conformar cuerpos colectivos que puedan generar acciones donde aquellos que no tienen voz puedan ser escuchados.

Por último, me gustaría destacar un momento más de *En el intenso ahora*, en el que no vemos ni imágenes del mayo francés ni del viaje a China de su madre. En cambio, lo que vemos son distintos materiales de archivo sobre los muertos de los sucesos del 68. Es la única vez que la película menciona otros movimientos de protesta de la época por fuera de Francia, aunque los hace indirectamente, ya que no se menciona la protesta en sí sino sus finales o sus víctimas, Me refiero a la muerte de Jean Palach en Praga (en enero de 1969) y la muerte de Edson Luis de Lima Souto, un estudiante brasilero de 18 años asesinado por la policía militar de Río de Janeiro en marzo de 1968. Es interesante la forma en la que la película trabaja en estos dos casos la idea de la muerte y, sobre todo, el lugar en el que pone a las víctimas. Sobre Palach, el narrador señala que su muerte fue la única de los sucesos del 68 que no fue re-utilizada con fines políticos. Esto, según señala, logró que la muerte de Palach dejase claro que cuando alguien muere, hay gente que sufre. Es necesario destacar que cuando la voz hace referencia a gente que sufre, lo vincula directamente al ámbito privado. Esto se evidencia con mayor claridad inmediatamente a continuación, cuando la película, mediante un corte directo, luego de ver cómo es enterrado el ataúd con el cuerpo de Palach, pasa a

las imágenes de la manifestación en Río de Janeiro por el asesinato de Edson Luis y la procesión multitudinaria que trasladó su ataúd por las calles de la ciudad. La voz señala: "A diferencia de Praga, nadie parece llorar a Edson Luis. ¿Quién era él? ¿Quién sufrió con su muerte? ¿Tenía madre, padre, parientes, novia, amigo? Las imágenes no lo muestran. Pero tenía, por supuesto. El diario del día siguiente señala que su familia estaba presente pero los relatos sobre el período no hablan sobre ellos y las películas no los muestran"[32]. Luego, mientras vemos el cajón siendo depositado en una especie denicho, trasladado por una multitud, la voz agrega: "Al menos en los registros filmados, Edson Luis desaparece dentro de su tumba sin solemnidad, sin un momento de silencio. En los veintitrés minutos de material capturados por varias cámaras, apenas dieciocho segundos muestran a alguien que sufre. Puede ser una novia, una hermana o una amiga, o una desconocida conmovida por la muerte de un chico de 18 años, asesinado lejos de su casa. Edson Luis es enterrado con más indignación que dolor."[33]

En el intenso ahora señala de esta manera y a modo crítico la forma en la que los muertos del 68 son utilizados con fines políticos, donde el dolor y el respeto por el silencio ante la muerte de un sujeto no tienen lugar. Destaca como negativo ese no lugar que la representación de los hechos le dio a los seres queridos del muerto y, sobre Palach, destaca su capacidad para mostrar a los sujetos individuales que sufren por motivos políticos. Lo que nunca menciona es que esos muertos del 68 no son el resultado de las revueltas sino de la violencia del estado que había motivado esas revueltas. Salles no menciona la dictadura brasilera, por ejemplo, ni como a la muerte de Edson Luis le siguieron años de violencia y represión estatal (ni como esa represión estatal marco la siguiente década de América Latina). Para Salles, el dolor puede ser solamente individual y no parece incluir la posibilidad de que este sea colectivo. Esta idea, sumada a la forma en la que Salles señala los intereses individuales detrás de la revuelta, sirve para llenar de desesperanza cualquier intento de revolución ante la pregunta ¿para qué morir?

Hace unos meses salió una canción de la banda de rock argentina Babasónicos llamada "La pregunta". En ella se canta: "¿quién está dispuesto a matar? / ¿quién está dispuesto a morir? / ¿quién va a defender? / ¿quién va a defenderte de mí? / ¿quién está dispuesto a luchar? / ¿quién está dispuesto a luchar por amor? / ¿quién se va a ensuciar si al final, nunca le va a pertenecer? (...)

32 *En el intenso ahora*, 1hr 35min
33 *En el intenso ahora*, 1hr 35min

Quiero que pensemos la pregunta"[34]. Esta canción es importante porque, a primera vista, parecería contener todo el gesto de *En el intenso ahora*. Sin embargo, el efecto es absolutamente contrario. Mientras la canción de Babasónicos nos invita a reflexionar acerca de una respuesta posible, no nos la da, se limita solamente a hacernos la pregunta. En ese sentido nuestras respuestas tendrán que ser pensadas e imaginadas. En ese trabajo, es posible que entendamos algo de nuestro presente a la vez que es posible, por ese entendimiento, que podamos pensar en la posibilidad de que esas respuestas fuesen diferentes. Es decir, es posible imaginar un mundo donde esas respuestas serian diferentes. Salles en cambio, pregunta y responde a la vez, no pone nada en discusión. Al contrario, su lugar es el de la verdad, está más en la respuesta que en la pregunta. Su posicionamiento cancela entonces todo relato utópico.

Hay todavía mucho por analizar en relación al montaje de *En el intenso ahora*. Todas sus secuencias podrían ser leídas en el mismo sentido en que se analizaron los fragmentos elegidos. Se vuelve también necesario y urgente analizar esta película no sólo internamente sino como parte de los discursos cinematográficos contemporáneos, en vistas a entender cuáles son los relatos presentes en la cinematografía latinoamericana actual, sobre todo, en una época donde algunos cuerpos colectivos comienzan a reemerger.

De todas formas, a los fines de esta investigación, y a modo de conclusión, me parece que es posible ubicar a *En el intenso ahora* como un relato cuya finalidad es deslegitimar todo tipo de relato. En ese sentido, su discurso se corresponde con la estrategia de lo que Fisher señala como realismo capitalista, un momento dentro del capitalismo en el que, como menciona en su libro, se vuelve más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo[35]. Esta idea se corresponde con lo que Jameson describe sobre los relatos posmodernos, los cuales parecen anular todo gesto político. En ese sentido y con ese fin, esta película opera directamente sobre dos aspectos fundamentales. Por un lado, la idea del cuerpo colectivo, la cual, como se señaló, se deslegitima indicando los intereses individuales ocultos que los movilizan. Por otro lado, en lo que quizás sea el gesto más peligroso de esta película, *En el intenso ahora* opera deslegitimando el relato de la memoria, señalando las supuestas verdades que contradicen los discursos con el que configuramos nuestra propia identidad. Ubicándola en el lugar de la mentira (en oposición a una supuesta idea de verdad que la película supone estar mostrando), la ficción queda deslegitimada. A la vez, el relato

34 Babasónicos, "La pregunta", álbum *Discutible*, 2018: https://youtu.be/7Iqj54OHV4A
35 Fisher, M., *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

de la memoria se ubica dentro del terreno de la ficción y por tanto, es también marcado como negativo, como no legítimo. Es esto lo más peligroso de la película ya que, deslegitimando los relatos que configuran nuestra historia, lo que se vuelve irrepresentable es nuestra propia identidad. Sin ella, imaginar un horizonte futuro es absolutamente imposible. Así, *En el intenso ahora* anula toda posibilidad de representación colectiva e indica que la única opción es ver la injusticia, criticarla (como lo hace el narrador), a la vez que nos invita a ponernos del lado de lo que su relato entiende como belleza, a reconocer al otro como un animal salvaje posicionándonos, a la vez, en el elogio de la permanencia y de lo que no cambia.

***Bibliografía*:**

-Barthes, R., "El mensaje fotográfico" en *Cuadernos de Cine Documental*. Buenos Aires: UNL Ediciones,2016.

-Benjamin W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990.

-Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción,* Barcelona: Paidós 1985.

-Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

-Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II.* Buenos Aires: Paidós, 2005.

-Derrida, J., *Specters of Marxs,* London: Routledge, 1994

- Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado, 2008.

-Einsenstein, S., "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad", en *El sentido del cine*, Buenos Aires: La Reja, 1995

- Fisher, M., *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra: 2016

-Jameson, F., *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996.

-Ranciere, J., *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

-Ranciere, J., *El desacuerdo. Política y filosofí*a, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

-Ricoeur, P., *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.

***Filmografía*:**

-Marker, C., *Le fond de l'air est rouge*, Francia: Dovidis, 1977

-Moreira Salles, J., *No intenso agora*, Brasil: Videofilmes Produçoes Artisticas Ltda, 2017

Identidades, posiciones y redes en revisión: poetas españoles del 50 en el encuentro grupal de Oviedo, 1987

Marcela Romano
UNMDP-CELEHIS

Nuestro trabajo se enmarca en un proyecto grupal que dirigimos con la Dra. Verónica Leuci ("Semiótica del Discurso, CELEHIS, UNMDP) denominado *De los Salones a la Web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)* e iniciado este año. En dicho proyecto nos proponemos abordar algunas prácticas literarias y culturales en España (siglos XIX a XXI) en *corpus* específicos atendiendo a los procesos de representación y autorrepresentación grupales que los autores se dan de sí en diferentes momentos de la historia española. Estos imaginarios se configuran prioritariamente alrededor del concepto de "sociabilidad", procedente de la historiografía (Maurice Agulhon) y de la sociología (Georg Simmel), enlazado con el de "campo intelectual" (Pierre Bourdieu) y la muy socorrida noción de "redes" (abundantemente teorizada en los estudios culturales, el comparatismo y la crítica latinoamericana). En esa reconstrucción, nuestro enfoque atiende, desde distintas discursividades, a un movimiento de vaivén, de los individuos a los grupos y a la inversa, con el objeto de explorar desde una perspectiva más englobadora los proyectos creadores de los autores y de sus promociones de pertenencia en su vinculación, asimismo, con otros colectivos, archivos culturales e imaginarios epocales de mayor alcance.

En esta ponencia en particular nos ocuparemos de los poetas españoles del 50 (Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Carlos Barral como nombres canónicos) quienes comenzaron a escribir y a publicar en la segunda década de posguerra, algunos con un sesgo todavía marcadamente social y otros en franco afán de revisar las poéticas de los sociales precedentes. Solapadamente incluso en el principio y luego explícitamente unos años más tarde, dichos autores, a estas alturas considerados poetas-faro de escritores que aún hoy se dicen sus discípulos, fueron resituando sus prácticas poéticas y, sobre todo, las identidades individuales eclipsadas por las políticas culturales del momento de configuración generacional con el fin de hegemonizar el campo literario, en continuidad con las poéticas sociales de la primera posguerra.

A pesar de ese eclipse, ninguno de ellos fue un poeta de coyuntura, más allá de la mentada "operación generacional" de fines de los cincuenta, pergeñada por los catalanes de la Escuela de Barcelona (Barral-Goytisolo-Biedma) y su antólogo "fetiche", José María Castellet, alrededor del Antonio Machado "civil", el santo cultural (Rábade Villar, 2018) que mejor representaba las políticas poéticas de entonces. La mayoría fallecidos al día de hoy, tuvieron un protagonismo determinante para la poesía y la cultura españolas posteriores. Algunos fueron apropiados, en principio, por una formación catalogada como antagónica a la poesía social, los "novísimos" del 70, que repusieron una contragramática experimental, un fervor culturalista cercano a las vanguardias y a la modernidad europea, esta última muy visible ya en Gil de Biedma, Rodríguez y Carlos Barral, por ejemplo. Un poco antes, la canción de autor acogía sus versos, como aún hoy, en las voces de clásicos y modernos, y intentaba llevar adelante la aspiración oteriana de una poesía para "la inmensa mayoría". Más tarde, sus nombres fueron retomados por casi la totalidad de la vasta cartografía poética española de los años 80 y 90, un verdadero campo de batalla en el que abundaron enfrentamientos de todo tipo: los poetas de la "experiencia", urbanos, coloquiales y "sentimentales", con García Montero a la cabeza y cercanos a autores como Gil de Biedma y Ángel González, lidiaron especialmente, y más especialmente, García Montero, contra José Ángel Valente. El poeta gallego había abjurado, años antes, junto con Claudio Rodríguez, de toda adscripción generacional, severamente el primero y risueña y parcialmente el segundo, y en particular el autor de *Interior con figuras* y sus seguidores fueron afirmando su territorio en las "ínsulas extrañas"[1] de una poesía a la que llamaron algunos, por contra, poesía de la "diferencia" y del "silencio" epifánico: palabra sustraída, en la tradición de imaginarios de orden místico-simbolista. Hubo otras voces, pero esta guerra central hizo correr ríos de tinta, descalificaciones públicas, directas u oblicuas, ensayos y manifiestos, emprendimientos antológicos, encuentros y monográficos que mostraron abiertamente las nuevas adhesiones y/o rechazos entre mayores y menores. Un conglomerado público y privado en el que las muertes de Gil de Biedma (1990) y Valente (una década después, en 2000) se constituyeron como fuegos especialmente propicios. Las afinidades electivas de cada grupo y subgrupo coagularon, asimismo, en hábitos de sociabilidad abonados por las complicidades y amistades sucesivamente crecientes y decrecientes (genuinas o interesadas) entre actores de distintas generaciones y expusieron nuevos conflictos. Conflictos no

1 Así el libro de Sánchez Robayna y otros, mencionado en nuestras Referencias Bibliográficas. Es una antología que reúne textos de 99 poetas: 63 latinoamericanos y 36 españoles. Salvo Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, son autores nacidos entre 1910 y 1959, que ostentan su adscripción a la modernidad poética en contra del llamado "realismo social", al menos en España.

presentes, curiosamente, entre los maestros fundadores, al menos en las primeras dos décadas de de ese primer agrupamiento que puede leerse como una formación bastante institucionalizada entre 1959 y 1965. No está demás decir que ese estadio de rigidización inicial supuso la articulación de un canon –los pocos nombres mencionados al comienzo de este trabajo, que dejaron fuera a otros muchos, visibilizados en años posteriores, pero sin todavía la fuerza simbólica suficiente-. No obstante, y como en otros casos, aquellas solidaridades iniciales fueron esmerilándose dado el natural nomadismo de la propia historia, por efecto de acciones al interior de dicho grupo, por el natural desarrollo e individuación de los proyectos creadores singulares y, como estamos viendo, por razones de políticas culturales e intereses grupales *a posteriori*, encarnados en nuevos agentes del campo artístico.[2] Siguiendo a Bourdieu, las "tomas de posición", en este ejemplo concreto, deben ser comprendidas entonces desde la posición propia y las ajenas, en conjuntos relacionales atravesados por "formaciones" culturales coetáneas "dominantes", "emergentes" y "residuales" (según el clásico mapeo de Williams, 1980), y, asimismo, por tramas y redes intergeneracionales e incluso transnacionales (Ortega, 2012; Topuzian, 2017; Devés-Valdés, 2007).

Tres jornadas de reencuentro, la primera de 1984 (Granada), la segunda de 1987 (Oviedo) y la tercera de 1999 (Jerez de la Frontera), recogidas en sendas memorias, dan cuenta de algunos de esos nuevos posicionamientos y de la revisión epocal en la constitución de esta promoción, e iluminan las tensiones entre escritura y política, no sólo las de la década del 50 sino también las de las fechas en las que estas jornadas se realizan, en relación con liderazgos y conflictos del momento, como la ya mencionada "poesía de la experiencia". Justamente por lo expuesto, no llama la atención, para los que hemos seguido los tránsitos de la poesía española contemporánea, la presencia protagónica de un joven García Montero en los tres encuentros, sobre todo en el primero, del que es promotor y organizador, y en el del 87, que analizaremos brevemente aquí, donde es designado como conferencista plenario de apertura.[3]

2 El mapa expuesto supone trazados que observarán distintos estadios o procesos, dado que las relaciones interpersonales, en su nomadismo, progresan eventualmente hacia la institucionalización grupal de sus actores, o bien decrecen y se transforman en su contrario (Williams, 1981).

3 García Montero interviene en calidad de líder de la poesía vigente por entonces pero también como confesado discípulo de muchos de estos poetas. en especial de Jaime Gil de Biedma y Ángel González y, en bastante menor medida, de José Agustín Goytisolo y de José Manuel Caballero Bonald. Es que es especialmente el caso de González, cuyo talante lírico es indiscutible por encima de otros timbres, el poeta que cruza intimidad y compromiso de acuerdo con las premisas programáticas de la "otra sentimentalidad"; más allá de las diferencias que acusen con el ovetense, este sin dudas se convierte en el precursor que los del 50 vieron en el propio Machado. Por ello, no queremos dejar de mencionar que el asturiano es una referencia inexcusable para muchos de ellos en su propia poesía, en sus ensayos críticos y también en las esquinas de la amistad y la complicidad celebratoria. Esto último en Madrid especialmente, ciudad en la que González vivió sus últimos años, retornado de los Estados Unidos, un foco de sociabilidad fundamental. No en vano en *Vinagre y Rosas*, un álbum de 2009, Joaquín Sabina, protopoeta del grupo, y Benjamín

Hemos elegido, anticipamos, el coloquio de 1987 en Oviedo, cuna del poeta Ángel González y espacio institucional de influencia de José Luis García Martín y de Emilio Alarcos Llorach, estudiosos muy influyentes del grupo que nos ocupa. Los *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación* tuvieron lugar en el Teatro Campoamor de la capital asturiana los días 27, 28 y 29 de mayo, y fueron publicados al cuidado de Miguel Munárriz, también director del *Encuentro*, en el año 2000. El colofón del libro, junto con otros datos, agrega que "la masiva asistencia de público a los actos ha corroborado el gran interés que despierta la buena poesía", lo que indica, si no se falta a la verdad (que puede ser) el poder todavía convocante de estos autores casi al filo de los 90. El mismo colofón incorpora la información de que, junto con seis mesas redondas (la sexta ceñida a la autolectura de textos de los homenajeados y de compañeros ausentes) se dispuso una muestra artística dedicada a los poetas; y, cada noche, el encuentro se cerró con recitales de los cantantes Paco Ibáñez, Amancio Prada y Luis Eduardo Aute. Estas interacciones muestran los espacios de confluencia de las artes característicos de la modernidad y cuya prodigalidad interesó a varios de nuestros autores, en el caso de la canción por razones también políticas. [4] En la edición impresa se incorporan, asimismo, unas célebres palabras de 1959 publicadas en *Cuadernos del Agora*, escritas por Carlos Bousoño, para saludar a los nuevos poetas de entonces, artículos varios sobre los integrantes del grupo, algunos excluidos de la nómina canónica, como María Victoria Atencia o Vicente Núñez, y, en el mismo sentido, poemas diversos y una inclusiva bibliografía a cargo de García Martín. La ausencia de Gil de Biedma, ya enfermo de SIDA, fue compensada por una entrevista realizada al autor barcelonés por Carme Riera y Miguel Munárriz.

Dada la intensidad de las polémicas a lo largo de este encuentro, nos detendremos aquí en los intercambios surgidos de las dos primeras mesas redondas, en las que intervinieron Rodríguez, Brines, Goytisolo, González, y, por fuera del Parnaso de los ocho, pero bastante reconocido como poeta sobresaliente de los 50, el alicantino Carlos Sahagún.

El *Encuentro* se abre con una primera mesa (mañana del 27 de mayo) coordinada por García Martín y Alejandro Duque Amusco y a la que están invitados dos de los poetas del 50, Claudio Rodríguez y Francisco Brines, apartados del mandato social-realista que presidió la célebre y polémica antología de Castellet de 1960, titulada *Veinte años de poesía española*, aun cuando en la misma, por fuerza, tuvo que entrar Rodríguez, ya joven autor del círculo madrileño, consagrado por referentes como

Prado, otro de sus integrantes, dedican al maestro una canción de homenaje.

4 En el caso de la canción de autor, respondió, además, sobre todo antes de la muerte de Franco, a demandas políticas en la medida en que los cantautores fueron líderes sucedáneos de los políticos proscriptos.

Adonais e *Insula*. Esta discrepancia estética, que los inmunizó contra el extendido "contagio ideológico" epocal (Duque Amusco, 21), es resaltada desde el inicio por los presentadores, dado que fue continuada en la renuencia de ambos autores de participar en la colección *Colliure* de los barceloneses, por sus propias obras y por sus insistentes afirmaciones en contra de la poesía "política" sin más. Este contexto dio lugar a un artículo de Philip Silver, más tardío (de 1969), en el que el crítico norteamericano verificaba los nexos de estos autores con la vanguardia: "Yo sostengo una continuada relación entre la poesía ´deshumanizada' del período de preguerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez" (1). Silver los entronizaba en ese mismo escrito como cabeza generacional, con una propuesta de periodización también sesgada y muy controversial para esas fechas. La suya era una demorada pero explosiva artillería contra Castellet y su también controversial antología de 1960, la afirmación de un tal "grupo de Madrid" que parecía haber existido simplemente para entrar en litigio con el "grupo de Barcelona", que sí existió, y vaya si lo hizo, como tal.[5] En este sentido, Brines, en un momento de la mesa redonda, reconoce para la metrópoli un "grupo" no "horizontal" sino "vertical", en el que intersectan mayores y menores, como él mismo, el propio Rodríguez, Carlos Bousoño, José Hierro, el crítico José Olivio Jiménez, el pintor Paco Nieva, Vicente Aleixandre (Brines, 26). De fondo, está la bizantina discusión entre "poesía como comunicación" y "poesía como conocimiento", comenzada a principios de los 50 y en la que los nuevos se embanderaron por la segunda de las opciones, aun cuando la "operación generacional" catalana había desdibujado un poco esos primeros fervores, vueltos a encenderse por los ensayos, por ejemplo, del gallego José Ángel Valente. Ahora bien, es importante destacar en las idas y vueltas de esta primera mesa del encuentro ovetense el carácter confrontativo, incluso desdeñoso, de Claudio Rodríguez, frente a un siempre pacífico y tolerante Francisco Brines, que sigue buscando la "unidad" grupal desde unas comunes aspiraciones éticas y la apuesta por una poesía de "calidad", en sus palabras. Refiero, a modo de ejemplo, la disputa final sobre los usos del habla coloquial urbana que caracterizó a gran parte de la poesía de Goytisolo, Gil de Biedma y González. Tras la reflexión de Rodríguez (quien tilda esta modalidad de "lengua fósil […] carente de imaginación", 30) y la correspondiente reconvención del moderador García Martín, Francisco

5 Es interesante observar las avanzadas y retracciones inversas desde 1959 a la fecha. Si los catalanes se constituyeron en el principio en la vanguardia generacional, detrás de la cual tuvieron que sumarse los demás poetas peninsulares para obtener visibilidad en el campo artístico de la época, con la neutralización consecuente del adversario "grupo de Madrid", en este encuentro se observa un posicionamiento diferente: Claudio Rodríguez potenciará el rol segregacionista de los de Barcelona, por estos años ya diluidos como cabeza de grupo, entre otras cosas por la ausencia de Gil de Biedma, enfermo, según dijimos, y ausente como autor de la vida poética española desde los primeros ochentas, años en los que escribe sus últimos poemas. Una década antes, también, se había observado un desplazamiento de los catalanes desde el compromiso hacia la bohemia bastante frívola y "`posmoderna" de la *gauche divine* de la ciudad condal.

Brines, quien ya había rescatado la refinada ironía de los autores mencionados, contesta con una oportuna síntesis que pondera ese "escribo/ hablando" heredado de Blas de Otero como una operación estilizada y específica del lenguaje poético, a pesar de no cultivarla para sí. El valenciano elogia las bibliotecas vanguardistas de los primeros sociales y, en supuesta continuidad, las de sus propios coetáneos, y destaca por parte de muchos los asedios a la modernidad literaria europea, en parcial consonancia con Rodríguez, que se había puesto de ejemplo unipersonal. El poeta social mencionado por Brines es Vicente Gaos, antólogo del 27, lector de obras en lenguas extranjeras y traductor. Y, para justificar su reivindicación, comienza diciendo, con una metáfora humorística que pone en su lugar muchos malos entendidos, incluyendo el de su compañero de mesa, lo siguiente: "El descubrimiento de la generación del 27 por parte de los novísimos […] es el descubrimiento de una playa salvaje entre Málaga y Marbella, es decir, algo inexistente, solo propio de la imaginación" (30).

En la segunda mesa, del mismo 27 de mayo por la tarde, intervienen los autores de la primera más Ángel González, José Agustín Goytisolo y Carlos Sahagún, coordinados por García Montero como introductor, asimismo, de un panorama generacional con abundantes referencias teóricas, propias de su formación marxista como "otro sentimental" de Granada. En dicha intervención el andaluz, como Brines antes, desafía ciertos lugares comunes, por ejemplo, al asegurar respecto de poetas como Serrano Plaja y Miguel Hernández, que "aquellas personas que durante la Guerra se estaban jugando la vida en la trinchera, reivindicaban la verdadera autonomía del arte" (36). [6] Sus palabras de apertura, sin quererlo un siempre conciliador García Montero, vuelven a encender la mecha que potencia la rencilla larvada entre los de Madrid y los de Barcelona, en la disputa que entre sí sostienen Claudio Rodríguez y José Agustín Goytisolo, el más "social" de los poetas del grupo. El eje de la discusión se centró, de una parte, en la mencionada colección *Colliure,* de Literaturasa/ Barral, en Barcelona, gestada, con corta vida (1961- 1966), por los tres catalanes (incluido, claro, Goytisolo) y su insigne antólogo como un mojón más de la "operación generacional";[7] y, de otra, la

6 "La crítica a la mala poesía social no se puede hacer simplemente porque hablaran de la sociedad, sino por su estructura poética, por utilizar palabras preconcebidas, por limitarse a repetir consignas que nada creaban" Y más adelante agrega "No hace falta hablar de política para ser un ser histórico" (García Montero, 36). Lo que está exhibiendo García Montero es el programa poético de la "otra sentimentalidad" que entiende el "compromiso" en el cruce de las esferas público/ privado. De este modo, hemos dicho, enarbola a los poetas que presenta como sus precursores.

7El catálogo se compone de los siguientes autores y títulos, por fecha de aparición: Gabriel Celaya, *Los poemas de Juan de Leceta* (1961); Ángel González, *Sin esperanza, con convencimiento* (1961); José Agustín Goytisolo, *Años decisivos* (1961); Jesús López Pacheco, *Canciones del amor prohibido* (1961); Carlos Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961); Ángel Crespo, *Suma y sigue* (1962); Gloria Fuertes, *… que estás en la tierra* (1962); J. M. Caballero Bonald, *Pliegos de cordel* (1963); José Ángel Valente, *Sobre el lugar del canto* (1963); Jaime Gil de Biedma,

colección *Adonais*de Madrid, fundada en 1943 por Juan Guerrero Ruiz, que publicaba a jóvenes poetas galardonados, entre ellos el mencionado Gaos, José Hierro, Blas de Otero, Ángel González, Rodríguez, Valente, el propio García Montero décadas más tarde.

Leyendo las intervenciones de estos dos polemistas principales, es evidente que, más allá de los acuerdos que atravesaron muchas acciones colectivas del grupo, casi al filo de los 90 a García Montero, como moderador de la mesa, le cuesta mucho su tarea en este punto crucial. Rodríguez saca a relucir el oportunismo de la colección catalana, pura "táctica y estrategia", dice, cuando lo más importante de la poesía es la "libertad", es decir, la escritura sin condicionamientos ideológicos; y concluye, rotundo: "Lo demás son bagatelas" (41). Por su parte, Goytisolo, contestando a su "querido amigo Claudio", defiende la colección *Colliure* con los argumentos fundadores: "pensábamos que podíamos despertar el interés de la gente, […] romper la barrera que existe entre el lector de una novela o de un ensayo y de un lector de poesía, […] era editar un libro de poesía que se vendiera como cualquier libro" (41), y estos dichos implican la adhesión política a *unas palabras de famili*a que Rodríguez había considerado fosilizadas, como vimos.

Esta rencilla (continuada, según advertimos, en mesas posteriores) es un ejemplo en escala de las disidencias que constituyeron, a pesar de ellas mismas, y quizá justamente por ellas mismas, las tramas corales de un grupo diverso y heterogéneo que todavía hoy conocemos por sus buenos frutos. Es oportuno, entonces, terminar esta lectura con una celebrada *boutade* de Claudio Rodríguez, que resume con impecable lucidez el *ethos* múltiple de los poetas del 50: "Lo que más nos une es que no nos parecemos en nada".

Referencias bibliográficas

-Agulhon, Maurice (2009). *El Círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848.* Buenos Aires: Siglo XXI.

-Bourdieu, Pierre (2002) "Campo intelectual y proyecto creador", *Campo de poder. Campo intelectual.* Buenos Aires: Montresor.

-Devés-Valdés, Eduardo (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

-Ortega, Julio (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Frankfurt: Iberoamericana / Vervuer.

A favor de Venus (1965); y Alfonso Costafreda, *Compañera de hoy* (1966). Destaca la presencia de Gloria Fuertes, la única mujer, cuya antología preparó Gil de Biedma, por encontrarse ella fuera de España. Es la única obra preparada por un antólogo.

-Rábade Villar, María do Cebreiro (2018), "¿Un asunto de estado? Usos públicos de la memoria literaria". En dossier de *Tropelías*, Zaragoza, coordinado por Marcelo Topuzián, número extraordinario, 4: 161-185.

-Simmel, Georg (2015). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. México: Fondo De Cultura Económica.

-Topuzian, Marcelo (comp.)(2017). *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Buenos Aires: Eudeba.

-VV.AA. (1986). *Palabras para un tiempo de silencio,* número monográfico de *Olvidos de Granada,* Granada, junio, dedicado a la generación del cincuenta en su conjunto (poetas y narradores).

-VVAA. (1990). *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación.* Oviedo: Fundación Municipal de Cultura de Oviedo.

-VVAA. (2000). *Actas del Congreso 99. El grupo poético del 50, 50 años después".* Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.

-VVAA (2002). *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000.* Selección y prólogo de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg.

-Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península.

-Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Hacia un espectador emancipado en el marco del arte relacional. Comunicación y Público en las Artes Escénicas. Dos obras performáticas, como ejemplo ilustrativo

Paula Simkin

Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

paulasimkin@sociales.uba.ar

Resumen: Este trabajo analiza dos obras performáticas de Rodrigo Arena retomando a autores como Rancière y Bourriaud. Se tiene, además, como marco de referencia el desarrollo de Jorge Dubatti y de Miguel Ángel Santagada, quienes son parte del campo local y desde sus reflexiones, iluminan el lugar del espectador. El objetivo es hacer foco en los conceptos de Espectador Emancipado, Arte Relacional y Convivio Teatral, en función de los dos los casos específicos mencionados. La elección de las obras responde a la posibilidad de observar cuestiones relativas al lugar del espectador, en dos creaciones del mismo autor/director/ínterprete que tienen características interesantes, a la luz de estos conceptos. Se trata de *Mis días sin Victoria* y *Cómo explicar el arte a una liebre muerta en 2059*. Ambas pueden analizarse desde estos autores como ejemplos concretos que provocan la emancipación de espectadores y artistas, buscando subvertir los lugares que suelen ocupar no sólo en la sala sino en el campo artístico. Incluso incitan a salir del sentido de la escena y transponer la experiencia fuera de la sala.

Palabras clave: Teatro - Comunicación - Espectador Emancipado - Arte Relacional - Covivio teatral

Este trabajo analiza dos obras performáticas de Rodrigo Arena retomando a autores como Rancière y Bourriaud. Se tiene, además, como marco de referencia el desarrollo de Jorge Dubatti y de Miguel Ángel Santagada, quienes son parte del campo local y desde sus reflexiones, iluminan el lugar del espectador. El objetivo es hacer foco en los conceptos de Espectador Emancipado, Arte Relacional y Convivio Teatral, en función de los dos los casos específicos mencionados. La elección de las obras

responde a la posibilidad de observar cuestiones relativas al lugar del espectador, en dos creaciones del mismo autor/director que tienen características interesantes, a la luz de estos conceptos. Se trata de *Mis días sin Victoria* y *Cómo explicar el arte a una liebre muerta en 2059* de Rodrigo Arena. Ambas pueden analizarse desde estos autores como ejemplos concretos que provocan la emancipación de espectadores y artistas, buscando subvertir los lugares que suelen ocupar no sólo en la sala sino en el campo artístico. Incluso incitan a salir del sentido de la escena y transponer la experiencia fuera de la sala.

Ambas piezas se han presentado en la Ciudad de Buenos Aires y resultan ilustrativas respecto de conceptos centrales de estos autores. La selección del marco teórico es deliberada, dado que resulta interesante encontrar puntos de contacto de los autores, locales y no locales, en relación con un objeto específico. Quedan fuera del marco teórico aquellos textos que refieren al receptor en relaciones de comunicación no específicamente teatrales, dada la dificultad que presenta pensar algunas cuestiones propias de lo teatral. Sobre este tipo de problemática Miguel Santagada (1999) opina que el avance de los estudios de recepción en teatro se ha visto obstaculizado en razón de que los primeros pasos se dieron en gran medida teniendo en cuenta al espectador, pero a partir de dictaminar desde la crítica o la teoría lo que debería hacer, sentir o interpretar respecto del espectáculo que decide ir a ver. Lo que sostiene Santagada da cuenta de la dificultad que muchas veces se presenta al intentar hacer una transpolación, desde otras disciplinas en lo que se refiere al proceso de recepción de la obra.

El recorte teórico que se decidió hacer aquí hace foco en los conceptos de Espectador Emancipado, Arte Relacional y Convivio Teatral en función de dos casos específicos. La elección de las obras responde a la posibilidad de observar cuestiones relativas al lugar del espectador, en dos creaciones del mismo autor/director que se encontraron en escena contemporáneamente. Ambas tienen características que las hacen interesantes a la luz de estos conceptos y gracias a ellas podemos visibilizar a partir de dos ejemplos específicos algunas cuestiones teóricas. Se trata de *Mis días sin Victoria* y *Cómo explicar el arte a una liebre muerta en 2059*.

Mis días sin Victoria (MDSV) es la puesta en escena del diario personal que escribió Rodrigo Arena, en enero de 2015. Relata los sinsabores de un amor lésbico frustrado, tres intentos de suicidio y la destrucción de una obra anterior a esta. La pieza se ocupa de fragmentos de su vida amorosa, previos a su transformación en varón trans. La obra se presentó en El Teatro El Extranjero en 2019,

también lo hizo en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires 2019 (FIBA), en el Festival de Teatro de Rafaela 2018, en el Ciclo Radar Escénicas 2017 (Centro Cultural Recoleta, MICA *Showcase*2017, *Athens MuseumofQueerArts*2017 (AMOQA Museo de Arte Queer de Atenas, Grecia) y Plataforma LODO 2015-6.Si bien en cada oportunidad fue necesario adaptar la puesta al espacio, hay algunas regularidades respecto al lugar del público que es interesante resaltar. Mientras el espectador espera para ingresar a la sala, la figura fantasmagórica de Frida Kalo se hace presente entre quienes están en el *foyer.* Kalo es representada por una *performer*que permanece prácticamente inmóvil e inexpresiva. Una vez que los espectadores ingresan a la sala, se sientan en el lugar en el que habitualmente se desarrollan las obras, en el escenario. Así, las y los intérpretesse ubican en el lugar que suele estar reservado para las gradas o plateas. En ese lugar se desarrolla la escena.

Por otra parte *Cómo explicar el arte a una liebre muerta en 2059* comienza en la calle. En una esquina del barrio del Abasto dela Ciudad de Buenos Aires. En ese lugar es necesario agruparse con otros espectadores que verán la misma obra. La llamada se hace a partir de pancartas. Sobre el lateral de un edificio se proyectan imágenes, mientras el público espera. La propuesta formó parte de Bombón Vecinal que se propuso la activación comunal a través del arte. Esta edición se realizó en el marco de la edición del Festival de teatro FIBA durante 2019. Rodrigo Arena llega a la esquina para encontrarse con su público. Lo hace con un parlante potente y luminoso, que emite música y su voz. Se presenta, e invita a los espectadores a cruzar la calle y seguirlo por la vereda, hasta llegar al Centro Cultural Macedonia. Una vez en la puerta de la sala dos *performers* sobre una moto, representan a La Liebre y al Loco. Ella se presenta diciendo que es enero de 1965 y que es la liebre que El Loco acarrea. Explica que para enero de 2019 (el momento en que se asiste a la función) pretende consumirse en una obra que salve a su arte, y que tiene un jardín que cuidar donde vive la sociedad que le importa.

Los espectadores ingresan a la sala y -tal como ocurre en *MDSV*- deben ocupar el lugar destinado a la escena. Algunos podrán sentarse en sillas, otros en colchonetas o en el piso. Se acomodan tan cerca del "escenario" que prácticamente no hay distancia entre el público y los *performers,* que despliegan una gran carga de energía erótica vital y desgarradora, vestidos con ropa de calle deportiva, de "boliche" o desnudos. La obra narra el devenir de los/el personajes/colectivo que debe/n lidiar con la muerte del arte, en el año 2059. Un mundo devastado, sin posibilidades

creativas. El dolor y el caos acechan a estos cuerpos. De alguna manera intentaran saber en qué momento terminó de morir el arte. Y los rastros determinan que fue entre 2018 y 2019.

En ambas obras de Arena la puesta en escena subvierte de algún modo la distancia habitual entre artistas y espectadores. En el caso de *MDSV* no sólo por el lugar invertido de ambos, sino por la invitación que hay hacia el público para pasar a ser parte de la escena, por el manejo del tiempo en el intervalo, y por la propuesta de abandonar la sala teatral o de realizar intercambios fuera de la misma, si resultara necesario. En relación a *Cómo explicar* (...) la relación espectacular a la que hace referencia Gonzalez Requena (1988) se ve intervenida de un modo interesante dado que la disposición del espacio no es asimilable con la escena carnavalesca, ni la italiana y tampoco a la circense (p 67). Se construye una distancia espectacular, diferente a las "habituales". Sin embargo, y pese a estas intervenciones, el Convivio Teatral al que hace referencia Dubatti (2011) permanece intacto. Este concepto puede resultar un buen punto de partida dado que permite comprender cuáles son los partes que integran al Acontecimiento Teatral (más allá de la posición que ocupe el espectador en el espacio y del punto de vista que delimitará su mirada): convivio, poiesis y expectación. Esta tríada permite definir al teatro. La necesidad de reunión vivida con otros lo diferencia de otras manifestaciones culturales contemporáneas y permite comprender, en parte, lo que ocurre del lado oscuro de la sala. Dubatti dice:

> Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores [..] No somos los mismos en reunión puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal (p 35)

Y esta diferencia también puede leerse desde Walter Benjamin (2003) cuando señala que el arte se encuentra en medio de una metamorfosis que lo lleva de ser un arte aurático en el que predomina el valor cultual, a convertirse en un arte profano en el que el valor exhibitivo se vuelve central. El teatro es esencialmente aurático, por su valor único e insustituible (p 49). Y si bien el teatro no posee un gran valor exhibitivo en términos de alcance masivo, posibilta -tanto como lo hacen otras disciplinas artísticas- su politización para responder a la estetización de la política (p 99). ¿Qué herramientas puede usar para hacerlo? ¿Y cómo entra en juego el espectador? Es posible

preguntarse ¿qué es lo que ocurre con él? ¿Desde qué lugar observa, especta, vive, transita comprende o participa? ¿Se trata de un rol pasivo? Es Rancière (2010) quien se ocupa de afirmar que no se trata de un ignorante que mira inmóvil desde su sitio. Así como Dubatti le abre un espacio necesario al lugar de la expectación, Rancière propone la emancipación del espectador. Esta comienza con el cuestionamiento de la oposición entre el mirar y el actuar y entre dominación y sujeción. El autor establece que tanto en el teatro como en la performance no hay una transmisión del saber del artista al espectador. Se da una tercera cosa, dice, de la que ninguno es propietario. De alguna manera, el sentido de lo que ocurre se construye entre los dos. Para Rancière el espectador tiene gran poder que reside en la asociación del sentido. Reconocer este saber/poder es fundamental dado que a partir de este hecho, cada uno es actor de su propia historia, que se relaciona con ese hecho artístico y a la vez lo excede. Así es posible para Rancière establecer un borramiento de las fronteras entre artistas y espectadores, para generar una verdadera comunidad emancipada compuesta por narradores y traductores. Para colaborar con este borramiento es necesario generar puestas en escena que incentiven la posibilidad de construcción mutua de sentido. En el caso de las dos obras de Arena, se generan las condiciones dada la ubicación espacial, las referencias intertextuales más allá de lo que ocurre en escena, la particular interacción con el público y la invitación a realizar los movimientos que se deseen: salir de la sala, bailar o quedarse en la platea, entre otras. ¿Pero cuáles son las formas necesarias para colaborar con este proceso emancipatorio? Las formas propias del arte se modifican en función del contexto histórico y de la época. Bourriaud (2008) dice respecto la modernidad:

> El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles. Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. (p 11).

Este cambio de rol o función del arte, posibilita también una modificación en relación con su espectador, que también modela el sentido de la obra, y los relaciona con sistemas más amplios. La posibilidad de un arte relacional (Bourriaud, 2018) abre la puerta a un arte que tiene como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Ya no se trata de la construcción de sentido en un espacio simbólico autónomo y privado. Este cambio implica una modificación fundamental respecto de "...los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno". (p 13). Estas transformaciones se han dado entre otras cosas por las transformaciones en la vida cotidiana de quienes hoy son espectadores/habitantes de la ciudad.

Las dos obras de Arena pueden entenderse desde las perspectivas del arte relacional y de la búsqueda de la emancipación de los espectadores. Generan un intersticio para las relaciones humanas y buscan revocar los lugares pre establecidos para el espectador. También es interesante pensar su utilización política en términos de Benjamin dado que proponen lecturas políticas de la sociedad a partir del cuestionamiento del campo artístico, de los valores respecto del cuerpo, las relaciones interpersonales, la sexualidad y las estéticas dominantes. Las dos obras de Arena posibilitan, además, experiencias políticas en tanto se da un intercambio de lugares a partir de cuestiones ligadas al espacio de los espectadores, pero también de los artistas que transitan por lugares no esperables (Frida en el *Foyer*, o Rodrigo Arena y los dos *performers*en la calle, sobre una moto). Colaboran la proximidad del espectador respecto del escenario y los intérpretes, la invitación para pasar a escena (a bailar sin ropa, junto a los intérpretes, en *Mis días sin Victoria*). Estas posibilidades de intercambio están vigentes en el momento de la representación pero también se ligan a un sistema más global, que la excede. Desde ya que la configuración del espacio y la duración de la obra así como el ritmo y las disrupciones que plantea el director, la marcación de que los *performers* hablen al público -rompiendo la cuarta pared- y el ofrecimiento que hace el director de que se le hagan las consultas o preguntas que se deseen al terminar la presentación, abren la posibilidad de interactuar con el espectador de una manera singular. Está claro que esta posibilidad de intercambio da en el marco de una creación artística. ¿Pero qué ligazones hay entre estas piezas y el sistema más global?

Una de las cuestiones es pensar la crítica al arte que establecen ambas obras. Bourriaud (2008) dice: “No existe la posibilidad de un "fin de la historia", ni un "fin del arte", puesto que la parte se vuelve a comprometer permanentemente en función del contexto, es decir en función de los jugadores y del sistema que construyen o critican.”

En ambas piezas Arena se refiere al arte. En “*Cómo explicar ...*” construye una tesis en la que avizora un futuro sin arte. Una suerte de apocalipsis de la humanidad, que sufre por no poder experimentarlo. Podría adivinarse que hay en estos textos un guiño que nos acerca a la mirada de Adorno, en relación con la muerte del arte, o a la de Marcuse respecto del lugar de la cultura en la sociedad burguesa. Puede tratarse de esta u otra intertextualidad: pero es indiscutible que el espectador es interpelado con referencias que promueven lecturas que excedan a la obra misma, ampliando los límites de la pieza teatral, y llevando las fronteras de la misma hacia otros horizontes.

En "*Mis días sin Victoria"* Arena se ríe de las reglas del campo -en términos de Bourdieu (1987)-, específicamente del de la danza. Normas implícitas y explícitas que imponen un "formato" del artista, un disciplinamiento de su cuerpo y de su subjetividad, para que pueda cumplir y jugar en ese espacio de interacción. Arena refiere a la "*crèmebrûlée*" de la danza para dar cuenta de quiénes están dentro de ella, de sus relaciones y del tratamiento de los cuerpos en el mundo de las artes escénicas. Encuentra similitudes con el entrenamiento que se recibe en la policía y describe, irónicamente, las características de algunos actores del campo artístico. En ambas obras se construye una interesante interacción en la que hay cierto diálogo entre espectadores y *performers,* pero también entre la obra y el sistema que la excede y que involucra ambos.

Los ejemplos aquí resaltados permiten ver algunos de los mecanismos que utiliza Arena para invitar a espectadores y artistas/*performers*/teatristas, a subvertir los lugares que suelen ocupar no sólo en la sala sino en el campo artístico: emancipándose en un sentido amplio. Se trata de una provocación que incita a salir del sentido de la escena y transponer la experiencia fuera de la sala. En la vida cotidiana *performers* y espectadores, narradores y traductores son actores de sus propias vidas que interactúan políticamente de manera pública o privada, en la sociedad.

***Bibliografía*:**

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. México: Editorial Itaca
Bourdieu, P. (1984). *Sociología y Cultura.* México: Editorial Grijalbo
Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional.* Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo
Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales.* México: Editorial Libros de Godot.
González Requena. J. (1988). *El Discurso Televisivo Espectáculo de la Posmodernidad.* Madrid: Editorial Cátedra
Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Editorial Manantial
Santagada, M.A. (1999). *Espectáculos y Espectadores.* Tandil: Inédito

Gráfica subalterna como estrategia de supervivencia.

Juan Pablo Simonovich Aybar
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
juan.simonovich@gmail.com

Resumen: Partiendo de mi experiencia como gestor y participante en encuentros y festivales gráficos, considero los circuitos de gráfica subalterna como instancias estratégicas, donde pueden construirse grupos de afinidad que compartan no sólo el interés estético-poético sino que, a su vez, puedan proyectarse como agentes de acción.

Me interesa resaltar el potencial del encuentro, como un momento incendiario, donde los cuerpos vibran en una misma frecuencia experimentando una forma de canalizar la necesidad de afrontar el tedio y la frustración cotidianas. Las ferias gráficas se desplazan hacia los márgenes de los circuitos hegemónicos dentro del campo del arte, al no estar basadas en estructuras y convenciones estables, y por su capacidad para producir desvíos en la manera de exhibir el objeto obra, otorgándole un lugar privilegiado al acto de la transacción.

Reconozco en la idea de agenciar comunidad, y producir espacios que funcionan como zonas liberadas, una valiosa estrategia para la gráfica contemporánea con la cual romper con la competitividad feroz y superar el aislamiento.

Palabras clave: gráfica; subalterno; transacción; comunidad; precariedad.

¿Y si el espíritu que hoy me agita, mañana solo fuera rutina?
Todos mis libros y mis discos, en venta, en el parque.

The She-Devils (1998)

En el presente escrito pretendo arribar a una aproximación a las lógicas de circulación gráfica subalterna en la ciudad de La Plata durante la actual crisis neoliberal, partiendo de intuiciones,

desde la observación durante mi participación en encuentros gráficos, como hacedor, gestor y consumidor en relación a producciones de bajo presupuesto y menor prestigio.

Lejos de un intento por definir dentro de las paredes de la certeza al formato de la Feria, pretendo trazar una ruta que conecte estrategias civiles ante el derrumbe socioeconómico y características de la feria gráfica a través de saltos entre encuentros basados en la transacción, eventos dentro del campo del arte, montajes, comentarios y situaciones en las que me vi afectado, que ayuden a delinear de manera blanda este modo específico de circulación de objetos-obra.

Tranza te paga el alquiler.

Tranza, Encuentro Federal de Gráfica se nombra a sí mismo como un encuentro de experiencias gráficas de todo tipo y procedencia. El equipo de trabajo funciona desde el año 2017, celebrando hasta el momento dos eventos anuales cuyo centro es una feria compuesta por más de cien personas de distintos lugares del país, donde les participantes no pagan por integrarla y el límite está marcado por las dimensiones físicas del recinto que la contiene.

El colectivo que gestiona este acontecimiento, es consciente de que habilitan además de una instancia de circulación y venta, un conjunto de redes que funcionan como sitios de encuentro, intercambio y actividades de resistencia e ideas cuyo objetivo es generar vínculos. Es un espacio donde les participantes se reconocen como pares y utilizan el espacio que habitan de una manera diferente.

Muches pequeñes productores apuestan a los círculos de ferias gráficas y otros formatos nómades para vender sus producciones sin recurrir a otra fuente de ingreso, asumiendo el riesgo de la inestabilidad y la autoexplotación, sin respaldos ni prestigio institucional, fomentando las redes de apoyo mutuo y reciprocidad generalizada. Comenzar a idear circuitos alternativos, basados en la convivencia y el intercambio, evitando el reposo en la dicotomía entre venta de obra - en galerías o independientemente-, contra becas y subsidios bienaleros - ya sean fondos estatales o privados - puede presentarse como posibilidad. Sobre la complicidad entre afines Lucrecia Masson propone que el lugar de la potencia es el encuentro, tomándolo como un comienzo (Masson, 2016). Ese es el espacio que podemos tomar como arena de batalla, ahí es donde los cuerpos vibran en una misma

frecuencia experimentando una forma de canalizar la necesidad de afrontar el tedio y la frustración cotidianas.

Las ferias gráficas se desplazan hacia los márgenes de los circuitos hegemónicos dentro del campo del arte, al no estar basadas en estructuras y convenciones estables, y por su capacidad para producir desvíos en la manera de exhibir el objeto obra, otorgándole un lugar privilegiado al acto de la transacción y propiciando la consolidación de una comunidad gráfica, que puede llegar a funcionar como plataforma de acción y articulación con grupos activistas que se perciban por fuera del campo del arte.

Saqueo, saqueo, saqueo.

El festival Ctrl+P, se realiza hace cinco años en la ciudad de Córdoba, el objetivo de este encuentro es compartir producciones gráficas relacionadas predominantemente a las mircroediciones, construyendo un archivo de fanzines. Durante el encuentro realizado durante diciembre de 2018, se organizó un espacio de feria y una serie de conversatorios relacionadas a proyectos autogestivos que fueron impulsados durante la actual crisis.

Finalizando el evento, tras no haber vendido considerablemente y faltando unas horas para el cierre, gran parte de les feriantes comenzaron a desplazarse entre los puestos apretandose por los pasillos. Tome la serie de afiches que prepare para ese dia y comencé a circular. Como ese dia casi no hubo ventas, todes estaban truequeando desenfrenadamente, sin exagerar, se dificultaba encontrar personas en sus mesas asignadas. Un compañero pasó a mi lado, luciendo en sus manos nuevas adquisiciones mientras gritaba *saqueo, saqueo, saqueo.*

El formato de Feria Gráfica adopta el canje como manera corriente. Es sabido, que en algún momento une feriante va a acercarse a proponerlo, y la aceptación del trato es valorada positivamente, como si esa manera de relacionarse sellara un pacto de reconocimiento como pares, como parte del mismo bando. Hay una instancia en particular que quisiera destacar como relevante en el acto de truequear: el momento de poner valor a tu producto y al producto deseado, el hecho de siempre ofrecer más al otre, y confiar en la reciprocidad de esta intención. Según el diario Clarín en un artículo publicado en enero del año 2001, esa práctica se denomina *nodear,* es decir recorrer los

distintos puntos de intercambio realizando transacciones sin gastar dinero (El trueque, una alternativa, 2001).

El Club del Trueque fue para muchas personas una alternativa precaria a la utilización de dinero, para obtener bienes y servicios, evadiendo las lógicas de mercado que les marginaban.

Estos espacios de intercambio se conformaban en clubes, sociedades de fomento u hogares particulares, donde no existían reglas fijas, y se basaban en valores relativos como la solidaridad y la confianza. El motor del Club, funcionaban a partir de necesidades y deseos insatisfechos. Contra la lectura salvajemente cínica de medios como Clarín, afirmando nuevas tendencias como buscar comida entre la basura, y vivir en veinte metros cuadrados, me interesa recuperar la insatisfacción y el resentimiento, como afectos que pueden ser movilizadores contra la positividad obligatoria (Fisher, 2018).

A partir del descontento, la autoorganización puede ser una estrategia que afirme vínculos afectivos y genere nuevas formas de transformación de las individualidades en multitudes politizadas. La organización horizontal colectiva, como contracara de la cultura del trabajo individual, y la figura del emprendedor, como alternativa a la reproducción de estructuras que producen ansiedad y precariedad. Al respecto, Patricio Gil Flood, aclara que este hacer grupal "no es negarse a actuar y vivir, es negarse a actuar y vivir para uno mismo, renunciar al éxito personal para la lucha colectiva." (Gil Flood, 2017)

No quiero ser yuta.

Entre los meses de abril y septiembre de 2017 aconteció una experiencia de Feria en las inmediaciones de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, llamada *Plazoleta Gráfica.* Fue una propuesta de Camila Bucar que consistió en convocar desde Facebook a ocupar la Plazoleta de la Noche de Los Lápices con una feria gráfica, una vez por semana. Como coordinadora, Camila tomó nota de les asistentes para comprender quienes conformaban el grupo de manera frecuente, para entablar diálogos y llegar a consensos sobre el rumbo de La Plazoleta. Se establecieron días, horarios, algunas pautas sobre la organización del espacio y la continuidad de la propuesta. Este fenómeno de regulación horizontal de un encuentro gráfico emplazado en un espacio público,

funcionó como punto de encuentro durante cinco meses y se presentó en paralelo con la consolidación de la Feria de Ropa de Plaza San Martín, frente a la Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Esta feria fue organizada por un pequeño grupo de manteras, que ante la cantidad de feriantes comenzaron a formar filas de varias cuadras de extensión, desde la mañana y a ubicar a cada feriante de manera ordenada, para evitar conflictos y competitividad. Durante el 2018, les trabajadores del Astillero Río Santiago, en reclamo por las políticas de vaciamiento, la falta de insumos básicos para continuar su trabajo, y la falta de pagos, acamparon en la misma plaza. Los días de Feria, la acumulacion de venderores de ropa, sumados a les vendedores de comida y la presencia los trabajadores de la carpa, produjeron un universo paralelo en pleno centro de la ciudad.

Estos mundos que se construyen como alternos, son frecuentadas por subjetividades indeseables y excluides. Lo feo, lo sucio, lo alborotado. Gente cargada de bolsas de plástico poco estéticas, hinchada de tomar mate, rodeades de olor a comida. Todo lo que el neoliberalismo pulcro, magro y ordenado busca ocultar. Así como a los ojos del buen vecino los vendedores ambulantes, manteres, limpiavidrios, cuidacoches, cartoneres, trabajadoras sexuales y otres trabajadores de la calle aún atentan contra el paraisode seguridad y felicidad que el actual gobierno promueve.

Cuando La Plazoleta Gráfica comenzó a ser frecuentada por malabaristas, vendedores de comida, ropa usada y artesanos. Camila comunicó al grupo que no pretende competir con les vendedores, ni disputar lugares, pero a su vez buscaba conservar el carácter gráfico de ese espacio ocupado. Al no poder llegar a un acuerdo con les feriantes no grafiques, les integrantes de la plazoleta comprendieron el carácter inestable de la feria emplazada en un espacio leído como un afuera, en donde no puede pretenderse el control, la movilidad de sus reglas, y los desbordes que pueden darse al intentar apropiarse de la calle.

Pienso la experiencia de la Plazoleta como una maqueta, como un microespacio donde se presentaron situaciones de encuentro, consensos y desacuerdos que fueron abordados de manera antiautoritaria, repudiando cualquier acto de represión, en palabras de Adriana Pietra “una forma de experimentar juntxs lo local sensible, facilitando la posibilidad táctica de devenir unx mismo en la cultura-mundo.” (Pietra, 2015, p.50)

En el macrouniverso mientras tanto, aumentó la regularidad de los desalojos y detenciones violentas contra los vendedores ambulantes, especialmente a quienes se encuentran condiciones

migratorias inestables, por lo que sufren de persecución y hostigamiento constantes. Por mencionar un caso, a principios de 2019, desde el gobierno de Capital Federal, se ordenó a la Policía de la Ciudad que impidiera la feria de verduras organizada por la Unión de Trabajadores de la Tierra, que ofrecían sus productos a precios accesibles. Ese día se incautaron lechugas y morrones.

Consideraciones finales

Después de establecer enlaces entre anécdotas que funcionan como puentes y saltos temporales que vinculan los últimos años de crisis y los infames recuerdos de principios del nuevo milenio, quisiera resaltar algunas características de las producciones gráficas de bajo presupuesto en el mercado y baja valoración en cuanto prestigio, dentro del campo del arte.

La gráfica en tiempos de inestabilidad puede funcionar como vehículo, dejándose invadir por lo que pueda suceder fuera de la seguridad del campo del arte, y funcionando como intrusa en el mismo, tomando el ambulantaje, la ilegalidad, lo antiestético, en la búsqueda de un circuito propio con otras reglas y maneras de afectarse no más alegres pero sí más atrevidas y crear condiciones de posibilidad donde nuestras existencias no se vivan desde el aislamiento, pudiendo así, desde el relato individual producir reconocimiento colectivo.

La gráfica fue, y es hoy, un medio para producir imágenes-mundo, para fabricar piezas que puedan ser llevadas a todos lados, como un grito, como un canto, como recordatorios que une puede llevar consigo en el pecho para anunciar que no estamos aislades. La circulación sin intermediaries permite comunicar desde la urgencia, sin permitir "que la técnica tape la palabra" (Cimatti, 2016), para hacer circular nuestra voz como lo hicieron los trabajadores en huelga durante la Patagonia Rebelde, que compartieron afiches escritos a mano después de que la policía destruya su imprenta (Bayer, 1972).

Bibliografía consultada

Bayer, O. (1972). *Los vengadores de la Patagonia Trágica.* Madrid, España. Editorial Planeta.

Cimatti F. (noviembre de 2016) *Que la técnica no tape la palabra.* Ponencia presentada en la cuarta edición de Presión: Festival de Gráfica Contemporánea. La Plata, Argentina.

El trueque: una alternativa en crecimiento(28 de enero de 2001). *Clarín.* Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/trueque-alternativa-crecimiento_0_S1ugZlFgRKx.html

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos.* Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora.

Gil Flood, P. (2017). *La escuela del no trabajo.* Ginebra, Suiza.

Masson, L. (2016) Un rugido de rumiantes: apuntes sobre la disidencia corporal desde el activismo gordo. En Contrera, L. y Cuello, N (Comps.), *Cuerpos sin Patrones: Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne* (p.106). Buenos Aires, Argentina. Madreselva.

Pietra, A. (2015) Anarquistas: Cultura y lucha política en Buenos Aires. El Anarquismo como estilo de vida. En Cosso, P. y Giori, P. (Comps.), *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977 - 2010).* Temperley, Argentina. Tren en Movimiento.

TheSheDevils. (1999). Transformarme. En *La Piel Dura.* [Álbum Digital]. Buenos Aires, Argentina: BesóticoRecords.

Recuperado de: https://she-devils.bandcamp.com/releases

Prácticas estético-políticas y concepciones sobre la corporalidad en la danza Contact Improvisación

Mariela Singer
Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires / Área *Cuerpo y Comunicación*, FSOC, UBA.
marielasing@hotmail.com

Resumen: En este texto reflexiono sobre prácticas estético-políticas y concepciones sobre la corporalidad presentes en el Contact Improvisation (CI). El CI es una forma de danza que surge en 1972 en Estados Unidos, y que desde la década del 80 comienza a practicarse en diferentes países y continentes. Se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos, y privilegia la comunicación y la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento. Entre otros aspectos característicos de esta propuesta de danza se encuentran la ausencia de modalidades coreográficas y de pautas de movimiento asignadas por roles de género; así como su ejercicio en espacios colectivos de improvisación denominados "jams". En la Argentina, el CI comienza a practicarse en el período de la apertura democrática, y desde entonces ha tenido una extensión particularmente importante en relación a su desarrollo en otros territorios. Este trabajo aborda dimensiones estético-políticas, modalidades de encuentro y concepciones sobre la corporalidad implicadas en el CI, atendiendo al modo en que suponen transformaciones en el campo de la danza y/o en la producción de subjetividades y corporalidades.

Palabras clave: Contact Improvisación / danza / corporalidad / estética / política

Introducción

En este texto reflexiono sobre prácticas estético-políticas, modalidades de encuentro y concepciones sobre la corporalidad implicadas en una forma de danza, el ContactImprovisation (CI). Para ello, en primer lugar presento brevemente la propuesta del CI; luego, valiéndome de conceptualizaciones deleuzeanas -en la recuperación de Gilles Deleuze de Nietzsche y Spinoza-, profundizo en el

análisis de aspectos relativos a la comunicación y al cuerpo en esta práctica; y finalmente, desde el marco conceptual de Jacques Rancière, me concentro en cuestiones estético-políticas vinculadas a la relación arte-vida así como al vínculo artistas-espectadorxs en esta danza.

El trabajo se sostiene en la investigación realizada para mi tesis de doctorado -cursado en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA-; que involucró -además del trabajo bibliográfico y documental- la realización de numerosas entrevistas y descripciones autoetnográficas.

El Contact Improvisación. Una forma de comunicación desde el cuerpo.

El Contact Improvisación es una forma de danza que surge a comienzos de los años 70 en Estados Unidos, en un contexto general de movilización en el que la crítica estética y política dio cauce a nuevas manifestaciones culturales. En este marco, grupos de coreógrafes y bailarinxs -partícipes del desarrollo de la danza posmoderna-,[1]preocupadxs por desnaturalizar el tipo de lazos instituidos (tanto entre los cuerpos en movimiento como en los modos de organización propios de las compañías de danza), se concentraron en construir otras modalidades de interacción física y en aumentar la informalidad y la horizontalidad en la producción dancística, con el interés de devolver la danza a la praxis vital. Con los años, estas búsquedas dieron surgimiento -entre otras propuestas- a esta danza, que se constituye en una danza emblemática de la corriente posmoderna; franqueando las delimitaciones propias del "arte" y habilitando asimismo formas novedosas de interacción con la corporalidad.

Puntualmente, el CI nace con las experimentaciones del bailarín y coreógrafo Steve Paxton, a quien le interesaba explorar los movimientos emergentes al poner juntos dos cuerpos en movimiento y observar las fuerzas físicas implicadas en la interacción corporal. Esas exploraciones, activadas en sintonía con lineamientos y preocupaciones propias de la danza posmoderna, confluyen en la creación del CI.

El contact se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos y en la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento (Paxton, 1981: 1). La danza no se

1 La danza posmoderna tiene su momento de emergencia entre los años 1962 y 1964, a partir de las experimentaciones llevadas a cabo en una iglesia de la Ciudad de Nueva York, la Judson Memorial Church, en el barrio de Greenwich Village, Manhattan.

sostiene en modalidades coreográficas sino que surge de ese contacto: el movimiento cobra forma progresivamente de la improvisación y exploración entre los cuerpos, y la danza suele ser descripta como "una forma de comunicación" desde la corporalidad (Paxton, 1997d: 19; Turdo, 2012: 8).

Entre algunos rasgos constitutivos de esta práctica pueden enumerarse: la generación de movimiento a través de un punto móvil de contacto entre cuerpos; la percepción a partir del tacto y la piel; el abandono de la verticalidad como posición privilegiada y el movimiento del cuerpo en varias direcciones al mismo tiempo; la conexión con la tridimensionalidad espacial; y el dejar que la danza acontezca (Novack, 1990: 115-125).

El hito seminal del CI se produce en enero de 1972 en el estado de Ohio, cuando Paxton es invitado como miembro del colectivo de coreógrafes Grand Union para dar un seminario en el OberlinCollege en una residencia artística de tres semanas. Allí presenta junto a un grupo de estudiantes que concurrían a su seminario la muestra *Magnesium*, en la que los bailarines -todos hombres en esa primera ocasión-[2] concretan una performance de improvisación difícil de catalogar dentro de las propuestas de danza conocidas al momento: con ropa holgada y pies descalzos, experimentan la interacción del contacto corporal y las fuerzas físicas, exploran con el peso y se arrojan a otros cuerpos y/o al suelo, se tambalean entre sí y contra el piso, chocan, rolan, caen, vuelven a levantarse para tambalearse otra vez, desplegando su movimiento sin posicionarse de frente a la audiencia presente –de unas decenas de personas- en ningún momento, ni privilegiar un frente escénico. Luego de diez minutos de marcado dinamismo, hacia el final la danza se detiene y los bailarines quedan aparentemente "quietos" por varios minutos, en un ejercicio que posteriormente se conocerá como "la pequeña danza" (Novack, 1990; Pallant, 2006: 11).[3]

En *Magnesium* pueden verse varios lineamientos que hacen a la propuesta del CI y a las preocupaciones de Paxton: interés por el contacto como fuente de exploración; inquietud por experimentar con la fisicalidad y la gravedad; exploración con el toque y la percepción; exploración con los extremos de quietud y de movimiento; estilo minimalista; oposición a la espectacularización

2 En las siguientes prácticas de CI se integrarían mujeres a la danza.
3 La "pequeña danza" es un ejercicio de exploración perceptiva centrado en advertir el movimiento del cuerpo y los vaivenes y disposición del peso en posición de (aparente) "quietud", paradxs en el piso. La respiración y los cambios en la disposición del peso producen modificaciones posturales espontáneas, prácticamente imperceptibles para quien observa, pero apreciables para quien logra introducirse en profundidad en la experiencia.

del movimiento –construida usualmente en otras danzas vía ambientaciones, caracterizaciones o vestuario-; rechazo a la lógica del entretenimiento; negación a supeditar el movimiento a la música.

Paxton insiste en que las muestras no deben orientarse al entretenimiento de espectadorxs. Cada performance en público debe constituir un momento más del proceso de exploración, al que se agrega la oportunidad de mostrar la creación de nuevas calidades de movimiento posibles. Por otro lado, las experimentaciones en torno a movimientos cotidianos y la inclusión de acciones sencillas a la danza –como caminar- (no reglamentadas por ritmos externos, como ocurría en la danza moderna o en el coréografoMerce Cunningham), contribuye a revisar la frontera entre movimientos dancísticos y cotidianos. Asimismo, el CI se nutre de elementos del aikido, provenientes especialmente de la formación de Paxton en este arte marcial japonés, que lo incita a investigar y le provee herramientas técnicas para ejercitar con caídas, roladas y ejercicios en dúos.

Esa confluencia de elementos y lineamientos ha contribuido a que el estatuto "artístico" del CI sea objeto de discusión, en tanto no se ajusta a la definición tradicional de "danza" en el campo –como disciplina autonomizada e institucionalizada con sujetos legitimados para practicarla-, a la vez que constituye una forma de movimiento que se aleja de la danza artística o espectacular. Por otro lado, conforma una exploración estética que rompe con los parámetros sensibles ordinarios de interacción con la corporalidad.

b) La comunicación en el CI y la concepción de cuerpo

Ruptura con concepciones dualistas y racionalistas

En el trabajo de observación y participación observante efectuado para mi tesis,[4] así como en las numerosas entrevistas realizadas (con más de cuarenta personas entrevistadas); se hace presente la descripción del CI como una "comunicación desde el cuerpo", en sintonía con la manera de describir esta danza por parte de les pioneres de la disciplina en Estados Unidos. Asimismo, se hace

4 Adelantaba en la introducción que sostengo la reflexión del presente texto en el trabajo de campo efectuado para mi tesis de doctorado. Cabe especificar en este sentido que el mismo se sitúa en la ciudad de Buenos Aires, núcleo principal del CI en la Argentina, a partir del año 1985 -año de inicio de la disciplina en el país- y hasta el año 2015, cuando se cumplen tres décadas de su ejercicio a nivel local. En esta dirección, por otro lado, cabe señalar que la Argentina, y particularmente Buenos Aires, constituye un centro importante de difusión y producción del CI; hecho que vuelve particularmente significativos los relatos recuperados.

manifiesta una concepción del cuerpo como instancia de resolución y potencia de acción irreductible al accionar consciente.

En ese sentido, la valorización del cuerpo en esta danza como instancia de comunicación implica una ruptura con los paradigmas dualistas-racionalistas tradicionales desde los que se ha pensado la corporalidad. Principalmente, por cuanto la "comunicación corporal" propia del CI no es "corporal" en el sentido de que el cuerpo sea el "instrumento" de su expresión, sino en el de provocar una fisura en la concepción de cuerpo como mera extensión.

La comunicación en esta práctica no es regida por un código racional o lingüístico al que el cuerpo deba ajustarse, en un diálogo traducible a términos racionales y significantes; sino que el cuerpo entra en diálogo desde su propia materialidad inmanente, irreductible a parámetros racionalistas, significantes o representativos. Este tipo de improvisación (en la que el cuerpo no se ajusta a un lenguaje coreográfico o a la "representación" de una narrativa) implica que la comunicación no se libra en el terreno racional sino desde las posibilidades afectivas y relacionales de los cuerpos, con dinámicas suscitadas (no por actos volitivos conscientes sino) por la escucha conjunta a las exigencias de resolución que el presente reclama.

Es decir que la valorización del cuerpo en el CI no se realiza a modo de mera "inversión" de un paradigma dualista en el que –si antes se priorizaba el terreno racional de la conciencia- ahora pasa a prevalecer un dominio "extensivo" del cuerpo. Correrse de la concepción del cuerpo como *medio* supone romper con concepciones dualistas y asumir un cuerpo -podría decirse- *pensante* (si el pensamiento se concibe irreductible al raciocinio).[5] En esta dirección, en el CI opera una concepción del cuerpo como instancia activa que resuelve ("piensa") de modos específicos (y más creativos que los resultantes de supeditar su acción a una conciencia).

Esa concepción del cuerpo como instancia de acción y resolución se hace presente en diferentes prácticas del entrenamiento en las clases (por ejemplo, en las exhortaciones efectuadas de parte de docentes a estudiantes de no controlar el cuerpo, de "abandonar la conciencia" y de "entregarse a la desorientación" como consignas para ingresar al "estado-CI" o de improvisación). También se

5 Las implicancias de privilegiar el cuerpo sin caer en la inversión del paradigma dualista son expuestas por Deleuze al referirse a la perspectiva spinozista: "Según Spinoza, el modelo corporal no implica desvalorización alguna del pensamiento en relación a la extensión, sino algo mucho más importante, una desvalorización de la conciencia en relación al pensamiento; un descubrimiento del inconsciente, de un *inconsciente del pensamiento*, no menos profundo que lo *desconocido del cuerpo*" (2013: 29 –cursivas en original-).

hacen presentes en las instancias de jam y aparecen asimismo en entrevistas a referentes locales de CI.

Por otro lado, se hace presente de manera notoria en los relatos de las entrevistas el rechazo a supeditar el cuerpo a la conciencia: la mención de la potencia del cuerpo en contraste con las posibilidades limitadas de la conciencia; la importancia del abandono de la conciencia para activar el poder-hacer corporal; y el desarrollo en el cuerpo de un saber vinculado a actuar en la desorientación o sin acudir a saberes conscientes.[6] Aquí se manifiesta una profunda impugnación a la instrumentalización cartesiana del cuerpo a la conciencia, y una concepción del cuerpo como instancia "pensante" y relacional.

Ahora bien, es importante insistir en que esta valorización del cuerpo en el CI no se efectúa a modo de inversión de un dualismo, como adelantara. En esta dirección, perspectivas conceptuales que han significado rupturas con la tradición dominante dualista y racionalista occidental, como las de Spinoza y Nietzsche, aportan un marco desde el que leer las expresiones de les entrevistades sobre la relación cuerpo-conciencia sin asumirla como "inversión" y desde una concepción del cuerpo en consonancia con la implicada en la práctica contactera.

En el marco spinozista la conciencia es limitada, nos condena a "*no tener más que ideas inadecuadas*, confusas y mutiladas, efectos separados de las propias causas" (Deleuze, 2013: 30 –cursivas en original-). La conciencia en esta perspectiva no se asimila a pensamiento, que es irreductible como lo es el cuerpo.[7]

En el cuerpo hay *lo desconocido*, y lo hay también en el pensamiento: "Se trata de mostrar que el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene, y que el pensamiento supera en la misma medida

6 En este sentido, la investigadora Cynthia Novack diferencia la concepción de cuerpo en el CI de la presente en la tradición de la danza moderna: "El cuerpo en estas formas de danza tradicionales con frecuencia es conceptualizado como un instrumento del arte y de la mente creadora, más que, como en el contact improvisation, un practicante inteligente del arte". Y agrega que en el CI "las propiedades generalmente asociadas con la mente en la cultura estadounidense –inteligencia, juicio, comunicación- y con las emociones –ternura, expresión, espontaneidad- son atribuidas al cuerpo" (1990: 185).

7 Es conocida la "declaración de ignorancia" (Deleuze, 2013: 27) que realiza Spinoza ("no sabemos lo que puede un cuerpo"), en la que se afirma la irreductibilidad de la potencia del cuerpo a la vez que se marcan los límites del saber consciente: "(…) no mediando comprobación experimental, es muy difícil poder convencer a los hombres de que sopesen esta cuestión sin prejuicios, hasta tal punto están persuadidos firmemente de que el cuerpo se mueve o reposa al más mínimo mandato del espíritu, y de que el cuerpo obra muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del espíritu y su capacidad de pensamiento. Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo" (Spinoza, 2005: 113).

la conciencia que se tiene de él" (Deleuze, 2013: 28).[8] Por otro lado, en este marco el cuerpo es concebido como un sistema de relaciones: una singularidad que es *multiplicidad* de experiencias, encuentros, afectos.

También en la perspectiva de Nietzsche (que no puede pensarse sin su lectura de Spinoza) hay una valorización del cuerpo y un empeño por marcar la acción limitada de la conciencia. Para Nietzsche, la actividad principalmente activa y creativa es inconsciente y corresponde al cuerpo, que es "un desconocido" para la conciencia.

El cuerpo en Nietzsche no se concibe como sustancia o extensión sino como una pluralidad ingobernable, un atravesamiento azaroso, múltiple y singular de relaciones de fuerzas. Deleuze destaca esta cuestión con radicalidad:

> ¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay "medio", no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, "en relación de tensión" unas con otras (2002: 56).

Si el cuerpo es una pluralidad de fuerzas activas ingobernable, la conciencia, en tanto reactiva (lo reactivo se define aquí por una voluntad de dominio, mientras lo activo por una potencia creadora), procura reducir la pluralidad creadora que este compone, adaptando sus fuerzas a finalidades y operaciones mecánicas, e *identificar* y traducir las fuerzas activas del cuerpo (que en rigor son irreductibles al registro de lo consciente, lo discernible y lo racional).

En el marco nietzscheano, ese intento no puede conformar más que un empobrecimiento de la multiplicidad que es el cuerpo y de su capacidad de captar fuerzas imperceptibles a la conciencia; a las posibilidades limitadas que la conciencia ofrece desde su voluntad de dominio.

En ese sentido pueden leerse desde el marco deleuzeano-nietzscheano las expresiones de entrevistades sobre la potencia concedida al obrar del cuerpo,[9] y el intento de correrse del dominio

8 Una formulación clave que recupera Deleuze de Spinoza es "convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia" (en Deleuze y Parnet, 2013: 72).
9 Es posible también pensar este obrar o "saber del cuerpo" desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. En este marco, la conciencia teórica o racional corresponde a un mundo "segundo" (1984: 8) (el de la ciencia y lo objetivado), que se apoya en un mundo vivido y primario de la experiencia del cuerpo. La conciencia es concebida como limitada en su capacidad de obrar, en tanto que el cuerpo reviste una materialidad singular activa cuya potencia de obrar es irreductible al registro racional. En su arremetida contra el racionalismo cartesiano, Merleau-Ponty concibe el cuerpo como un "puedo" más que como una extensión manipulable por un "pienso", y refiere a un saber del cuerpo, no racional sino vinculado a la experiencia. Desde su mirada es posible afirmar que un cuerpo atento al presente *sabe más*

de la conciencia en tanto voluntad de control que limita y empobrece la potencia corporal. Si tiene sentido la afirmación de que al escuchar el saber-poder del cuerpo se abre una potencia de acción, es porque el cuerpo no se concibe como mera extensión ni como contracara de una mente o conciencia, sino como capacidad activa de afectarse con otros cuerpos e interactuar con multiplicidad de fuerzas que exceden las posibilidades limitadas del dominio consciente. Cabe subrayar, por otro lado, que esta concepción del cuerpo en el CI no se manifiesta sólo en entrevistas y testimonios escritos, sino que constituye sobre todo el obrar concreto en la danza, conformando una *problematización en acto*, desde los cuerpos, de la concepción dualista-racionalista que históricamente ha capturado el modo de pensar la corporalidad.

Democracia del cuerpo: una danza para *cualquier* cuerpo

En el CI no existen requisitos corporales para ejercer la práctica (en contraste con otras disciplinas de movimiento en que se imponen parámetros de virtuosismo que pone distancia de los cuerpos ordinarios y de los movimientos mundanos).[10]La propuesta del CI implica que *cualquier cuerpo* puede bailar (aspecto que materializa una demanda de la danza posmoderna).

Esa posibilidad de inclusión de cualquier cuerpo a la danza es destacada en el relato de maestres y practicantes como un rasgo especialmente democratizador del CI.[11]La danza se concibe aquí como

de lo que la conciencia sabe que puede. En la fenomenología se explicita la recuperación del cuerpo en su dimensión activa y en su posibilidad instituyente. Si bien esto es discutido en el postestructuralismo y en posturas que recuperan desarrollos postestructuralistas para problematizar concepciones del cuerpo (por ejemplo en Butler, 1999), me parece interesante pensar estas posibilidades que abren los conceptos merleau-pontyanos en la práctica del CI. Para mayores referencias sobre la tensión entre estas perspectivas puede consultarse –entre varios otros materiales- el libro de Alain Beaulieu (2012), en el que sintetiza una serie de contraposiciones o aspectos inconciliables en ambas, entre ellas, la cuestión de que en Merleau-Ponty hay un "mundo" -de sentido- en tanto que en Deleuze prima el caos –"caosmos y no caos" dicen Kripper y Lutereau en el prólogo (2012: 11)-. También Foucault, recuperando la postura deleuzeana, señala que "*Lógica del sentido* puede leerse como el libro más alejado que pueda concebirse de la Fenomenología de la percepción" (2005b: 13). En lo que hace a este trabajo, si bien me sustento principalmente en las lentes del postestructuralismo, más que profundizar en las tensiones entre ambas perspectivas considero un aporte tomar ciertos conceptos puntuales merleau-pontyanos para pensar aspectos específicos de la práctica contactera (como he adelantado en el capítulo 1).

10El trabajo con el CI no requiere condiciones físicas específicas, y los movimientos no se orientan a satisfacer el logro de una "forma" determinada de la misma manera en todos los cuerpos. En las clases se parte de la delimitación y materialidad concreta de cada cuerpo singular y se focaliza en su proceso, y a la vez se mezclan los cuerpos indistintamente en la realización de la mayoría de los ejercicios.

11 Susan Leigh Foster rescata como aspecto democratizador del CI la relación de aprendizaje horizontal que abre a la danza: "Las sesiones prácticas de carácter informal llamadas jams permiten a cada bailarín aprender de sus compañeros" en tanto "en el ballet, en cambio, la jerarquía de valores manifiesta en los niveles de clase y compañía, así como en la propia coreografía y en la reacción de los espectadores, incita a competir entre sí". Y agrega sobre el aprendizaje horizontal del CI que "en esta situación democrática, imprevisible y acusadamente física, la personalidad

una potencia irreductible a profesiones o identidades específicas (como la de "bailarinxs" en el sentido formal; el CI más bien vincula el término ya no a una profesión o *expertise* sino a quien le pone el cuerpo a la danza).

El aspecto democratizador de incluir *cualquier* cuerpo a la danza puede pensarse desde la noción de *cualquiera* de Jacques Rancière (2007, 2011 y 2014, entre otros), que le otorga un sentido preciso: el de universalizar una capacidad de acción; operación estrechamente vinculada a su concepción de *democracia*.

La democracia en Rancière es el "poder de *cualquiera"*,[12] lo que implica romper con lógicas identitarias que adjudican nombres y funciones a determinados cuerpos según su asimilación a capacidades específicas, distribuidas de modo distintivo y excluyente. El poder de *cualquiera* supone por el contrario la afirmación de una capacidad de acción no privatizable:

> ¿Qué significa el poder de *cualquiera*? Significa orientar una acción según el pensamiento de una capacidad que verdaderamente es de todos, de *cualquiera*. (…) Hablar de poder de *cualquiera* es tomar partido por lo universal. El poder de *cualquiera* quiere decir que hay una capacidad que no puede ser acaparada por ningún grupo que diga que le pertenece. Ningún grupo representa la capacidad universal (Rancière en Fernández-Savater, 2015: s./n.).[13]

La noción de *cualquiera* supone una *singularidad no identitaria*, inasimilable desde la lógica que identifica cuerpos con nombres o profesiones según capacidades distintivas. En este sentido, la inclusión de *cualquier cuerpo* en el CI significa que la danza es un poder de acción inapropiable, y la afirmación de que ningún grupo o identidad puede adjudicarse selectivamente la capacidad de bailar.

La inclusión de cualquier cuerpo, el rechazo al juicio externo y a la comparación de cuerpos desde criterios trascendentes son componentes constitutivos de la propuesta de esta danza. En vinculación

---

del bailarín queda inmersa en el cuerpo" (1996: 422 y 423).

12 Al respecto, comenta Rancière por ejemplo en una entrevista: "El *demos* son la *gens de rien,* los que no cuentan, es decir, no necesariamente los excluidos, los miserables, sino *cualquiera.* Mi idea es que la política comienza cuando nacen sujetos políticos que ya no definen ninguna particularidad social, sino que definen, por el contrario, *el poder de cualquiera" (*en Fernández-Savater, 3/02/2007: s./n. –cursiva en el original-).

13"Universal" no debe entenderse en este marco como abstracción en la idea, sino en estrecha vinculación con lo singular. Es un universal que *solo* puede actualizarse en una singularidad, pero justamente supone a la vez que la singularidad no se asimila a ninguna "parte" o lógica partitiva o privatizable, sino a un poder de acción inapropiable: en este sentido es "universal" (es más bien un "universal-singular" que no deja de suponer una manifestación en un aquí y ahora concreto).

con esto, puede sostenerse que hay una *ética del cuerpo*[14] implicada en la propuesta del CI que involucra un concepto de *perfección* diferente al acostumbrado, no trascendente: no adecuado a una idea universal de lo perfecto (a la cual el cuerpo deba ajustarse) sino en el que cada cuerpo es concebido "perfecto" en su singularidad. Así, sus "limitaciones" específicas son asumidas como *delimitaciones* materiales concretas a partir de las cuales explorar la propia potencia y las posibilidades de acción con otros cuerpos. Si la noción tradicional de *perfección* remite a una idea del "Bien" desde la que se juzga lo que difiere, y lo que no se ajusta a esa idea es considerado "falta" o "imperfección"; la noción que opera en el CI –al menos en su dimensión propositiva- remite a una noción de *perfección inmanente*, y desde ahí *parte* el trabajo con esta danza.[15]

La *comunicación* en el CI como composición de relaciones

El análisis de una danza caracterizada como *forma de comunicación desde el cuerpo* exige preguntarse cómo puede pensarse la *comunicación* en el CI. En principio, como exponía anteriormente, no puede concebirse desde parámetros racionalistas que asuman el cuerpo como "medio" de un lenguaje significante, sino atendiendo a su propia materialidad inmanente y a su potencia de acción-afección.

Una clave importante para pensar la comunicación en el CI está dada por el tipo de relación que surge del encuentro entre los cuerpos, que no consiste en un vínculo "exterior" entre individualidades aisladas sino en la generación de una tercera individualidad o relación de fuerzas que excede y envuelve las individualidades preexistentes.

14 Me refiero a *ética* en oposición a *moral*, tal como es recuperado por Deleuze (2008) de Spinoza. Si la moral se basa en una idea del Bien trascendente, a partir de la cual se juzga la singularidad rechazando lo que difiere; la ética en cambio es el reino de las singularidades. En términos éticos, no tiene sentido la comparación externa entre dos cuerpos –e incluso entre dos estados del cuerpo-, en tanto cada cuerpo constituye una singularidad absolutamente irreductible e inconmensurable.

15 Me baso también en Deleuze-Spinoza para el desarrollo de estas observaciones. La "fórmula" en Spinoza, subraya Deleuze, es "soy siempre tan perfecto como puedo serlo en función de las afecciones que determinan mi potencia" (2008: 220). Deleuze cuestiona el criterio trascendente que juzga las singularidades desde una idea rectora en función de encontrarles faltas o privaciones, como una operación idealista no sustentada en cuerpos reales ni relaciones concretas: "¿Qué quiere decir que estoy privado de algo? Al pie de la letra, eso no quiere decir nada, absolutamente nada, dice Spinoza. Quiere decir únicamente que mi espíritu compara un estado que tengo con un estado que no tengo. En otros términos, no es una relación real, es una comparación del espíritu, una pura comparación del espíritu" (2008: 222). Deleuze subraya la inconmensurabilidad de los cuerpos y el rechazo en Spinoza a supeditar cuerpos diferentes a parámetros trascendentes, que juzgan la singularidad desde criterios normativos. Pone como ejemplo el caso de un ciego: "El ciego no carece de nada porque es tan perfecto como puede serlo en función de las afecciones que tiene. (…) Decir que el ciego está privado de visión es tan estúpido como decir que la piedra está privada de visión" (2008: 223).

Steve Paxton describe el CI como la formación de una "tercera entidad" que guía la danza sin que ninguna de las individualidades participantes pueda tomar control de la misma; de ahí que acentúe el carácter constitutivamente *relacional* del CI.[16] Subrayo en esta dirección –a partir de las entrevistas realizadas, pero principalmente a partir de mi propia experiencia corporal- que esa descripción resulta completamente afín a la vivencia de practicar contact. En este sentido, no es raro que su ejercicio produzca la necesidad de describir lo que acontece (la intensidad de esa modalidad de encuentro) en términos de "comunicación", tal como ocurre tanto en bailarinxs de las primeras generaciones de Estados Unidos como en practicantes y maestres locales.

Cabe aclarar, no obstante, que la práctica del CI da apertura a una concepción de *comunicación* diferente a la del sentido común, generalmente entendida como "pasaje (uni)lineal de información" o como transmisión de un mensaje o un sentido (concepción típicamente representacional, jerárquica y mediática). En el CI, por *comunicación* se entiende un estado de escucha conjunto que implica una ruptura con el "yo", y que habilita la emergencia de relaciones y fuerzas más potentes –no mediante la palabra sino- *entre los cuerpos*. En este sentido, esta manera de concebir la comunicación permite pensar formas vinculares otras a las típicamente pedagógico-racionales (propias de los modelos comunicacionales mediáticos y/o escolares).

La comunicación en el CI no es pedagogía; no es transmisión desde un lugar de saber a uno de no-saber; ni pasaje de información reductible (o traducible) a un sentido racional-enunciable. "Comunicación", en este marco, es la emergencia de una tercera individualidad que se produce *solo y en tanto que* cada cuerpo abandona la suya propia –su circunscripción a un "yo"- para entregarse a un "entre" más potente que el encuentro habilita.

El marco deleuze-spinoziano aporta a pensar ese "entre" o "tercera entidad" (y los términos con los que tanto Paxton como referentes locales describen el CI son llamativamente cercanos a los términos deleuzeanos).

16 Esta descripción del CI aparece con fuerza en Paxton: "El CI es danza, en principio entre dos personas que se mantienen en contacto, creando una tercera entidad entre elles. Esta tercera entidad es el CI" (Paxton citado en Pallant, 2006: 10); "El contact se define como un trabajo de relación. El centro de trabajo de esta propuesta es la relación recíproca de dos cuerpos que no tienen existencia independientemente uno del otro. Estas relaciones son 'internas' como en un organismo. El movimiento está planteado como un conjunto de relaciones, donde la base no es un cuerpo ni un grupo de cuerpos sino el conjunto de relaciones que se establecen entre ellos. Esta propuesta es de índole relacional" (Paxton, 1981:1). "Efectivamente es una completa nueva entidad la que emerge en la danza, no definida por ningune de les bailarines, sino por el efecto sinergético de ambxs" (1997d: 19).

En Spinoza, la formación de esa tercera individualidad puede pensarse como una relación de *composición* (Deleuze, 2008) o de aumento de potencia. La pregunta spinozista "qué puede un cuerpo" implica que la *potencia* del cuerpo sólo puede conocerse en el obrar: sólo se efectúa *en acto*. Esto supone una valorización de la experimentación, que permite explorar esa potencia de acción.

Esa experimentación se produce en los *encuentros* entre cuerpos; desde que nacemos estamos libradxs a los encuentros, que pueden generar relaciones de composición o de descomposición: "Los cuerpos que [mi cuerpo] encuentra tienen ahora relaciones que se componen, ahora relaciones que no se componen con la mía" (Deleuze, 2006: 84). Las relaciones de composición afectan el cuerpo de un modo tal que tienden a aumentar su potencia de actuar. Las relaciones de descomposición se corresponden con afectos que disminuyen esa potencia.[17]

Cuando hay *composición* de relaciones se genera una suerte de tercera individualidad, más potente, no preexistente a las individualidades que la forman e irreductible a ambas. Es una creación *sui generis*, dice Deleuze: la generación de "un nuevo individuo formidable" (2006: 86).

Así, desde el marco deleuzeano, la *comunicación* y tercera individualidad que se menciona como emergente en la danza puede pensarse como una relación de *composición*. En este sentido, como señalara anteriormente, la práctica del CI da apertura a una concepción de *comunicación* que permite pensar otras formas vinculares (diferentes a las establecidas en base a lógicas de atomización) al ofrecer una ejemplaridad concreta (no un modelo, sino una experiencia singular, entre otras posibles) en la que se verifica *físicamente*, en un registro corporal, la *comunicación* con les otres como un aumento de potencia.[18]

17 Al primer tipo de afecto, Spinoza lo denomina *alegría;* al segundo, *tristeza*. Así, los encuentros pueden implicar básicamente dos tipos de afectos según produzcan un aumento o disminución de potencia: alegría o tristeza, las dos grandes tonalidades afectivas en Deleuze-Spinoza.

18 Esto no significa que siempre se produzcan relaciones de composición en la danza, sino que el dispositivo-CI tiende a *disponer a* esa relación. Pero hay encuentros en los que no se logra un estado de escucha y las individualidades quedan aisladas, y/o el otro cuerpo incluso es percibido como amenaza. Cuando no se tiene confianza en la otra persona, se dedica la energía corporal –en lugar de a abrirse al *entre* de los cuerpos- a cerrarse en sí misme, en el intento de conjurar el posible riesgo que la danza y/o el otro cuerpo puede implicar. En términos deleuzeanos, esto puede describirse como un encuentro *triste* o de descomposición de relaciones: cuando encuentro un cuerpo cuyas relaciones no se componen con la mía, la potencia de mi cuerpo queda circunscripta a conjurar la acción de aquello con lo que me encuentro, y se produce una suerte de *fijación* o de *induración* de potencia: parte de mi potencia queda inmovilizada, como si no dispusiera de ella. Para impedir que la cosa destruya mis relaciones, endurezco mis relaciones. "Es como si tensara mis músculos", dice Deleuze (2006: 84).

c) La noción de *arte* y la relación artistas-espectadorxs

El jam como espacio de encuentro: sensibles heterogéneos

El corrimiento del CI de ámbitos escénico-artísticos y su desarrollo concentrado en los jams como espacios de práctica y producción no organizados por lógicas escénicas, supone una relación diferente con el campo artístico a la mantenida en otras danzas, y otra forma de pensar la danza y el *arte*.

Tal como proyectaban les coreógrafesposmodernes, el CI acerca en varios aspectos la danza a la vida: tanto por el carácter no representativo del movimiento (que no está instrumentalizado en función de otro lenguaje sino que encuentra toda su consistencia en sí mismo), como por la inclusión de cualquier cuerpo y movimiento a la danza, incluyendo los cuerpos y movimientos cotidianos.

La inclusión de esas posibilidades reformula la concepción de *danza* como "arte", al menos según la acepción estabilizada de *arte* como práctica autonomizada en un campo, con sujetos con saberes privilegiados y la capacidad selectiva de ejercerlo. Si la operación fundante de la danza clásica, por ejemplo, es la de consagrar una exclusión de cuerpos y movimientos cotidianos para autonomizar la danza y recluir sus posibilidades de experimentación al terreno de una *expertise*; en el CI se produce una democratización que, para retomar los términos rancièranos, universaliza la danza como capacidad de acción de *cualquiera*.

Por otro lado, puede especificarse un lazo entre la *democratización de los cuerpos* y la *reformulación del concepto de danza*: la apertura que se produce de la danza a cualquier cuerpo y movimiento supone una ruptura del confinamiento de la danza en el campo del "arte" y un acercamiento a la "vida". La danza, en el CI, no conforma algo a mostrar –no es espectáculo- ni un saber o práctica exclusiva a un grupo o profesión, ni un movimiento estilizado con formas coreográficas específicas.

Ahora bien, este acercamiento de la danza a la vida en el CI se establece de un modo particular. Porque esta disciplina no deja de mantener un ámbito de exploración específico (como es el jam) que no se confunde con un espacio de la vida ordinaria: las modalidades de encuentro entre los cuerpos –en la danza y en los vínculos de socialización- y las prácticas desplegadas en este ámbito

dan cuenta de fisuras con normatividades estéticas, brindando imágenes disruptivas de los regímenes sensibles que gobiernan las prácticas cotidianas.

¿Cómo pensar entonces este terreno de experimentación que es el CI? Por un lado, la designación de "artística" es tentadora al momento de referir la práctica, por esa especificidad sensible que la constituye y que no la termina de confundir con la vida; por otro, es constitutivo asimismo de esta danza el rechazo a la asimilación y reclusión de las posibilidades de experimentación sensible a un campo y/o a la competencia de sujetos determinados, reconocidos como "artísticos". Por eso: ¿cómo pensar la concepción de *arte* en el CI?

Una clave posible para trabajar esta cuestión está dada por el concepto de *sensible heterogéneo* que propone Rancière, como conjunción polémica y/o indiscernible entre el arte y la vida; que caracteriza el modo propio de ser y de manifestarse el arte en lo que denomina *régimen estético de identificación del arte* (2002).

En la perspectiva rancièrana, el *régimen estético* supone una ruptura con el *régimen representativo* y una *democratización* de los objetos y sujetos (del qué y del quiénes) pueden ser considerados "arte" o producirlo.[19] En el régimen estético, la identificación del arte no se produce ya por el tratamiento de objetos propios –propiamente "artísticos" según temáticas o maneras de hacer específicas y/o competencias exclusivas de quienes lo hacen, como sucede en el régimen representativo-, sino por el modo de ser sensible de sus productos: por conformar un *sensible heterogéneo* al corriente.

Ese sensible heterogéneo "inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma" (Rancière, 2002: 10). Es decir, produce una integración entre el arte y la vida pero sin que terminen de asimilarse, y no supone "el fin del arte" sino una transformación de lo que se concibe como *arte*.

En este régimen, el "arte" deja de ser en un campo autonomizado para sujetos y objetos excluyentes, pero subsiste una zona de autonomía en tanto ámbito de experimentación estética distanciado de los modos sensibles instituidos para la vida (normativa). Esto es lo que Rancièredenomina *sensible heterogéneo*: un acercamiento/extrañamiento de la vida, un lazo con lo

19 Rancière propone pensar en los regímenes referidos en lugar de las categorías de *modernidad* y *posmodernidad* a la hora de pensar el arte, por considerar que al focalizarse en la dimensión cronológica, tales categorías neutralizan los resquebrajamientos sociopolíticos producidos en diferentes terrenos de experimentación, así como la especificidad de las lógicas estético-políticas que gobiernan diferentes experiencias y rupturas.

cotidiano y a la vez el resguardo de una especificidad sensible, de un territorio de experimentación con la *aisthesis*.

De este modo puede pensarse la concepción de *arte* en el CI, o el CI como práctica "artística": como la producción de un *sensible heterogéneo*. En esta danza no representativa, hay a la vez un acercamiento y una distancia de la vida como una tensión "indecidible" (un rechazo a confinar las prácticas en el campo del "arte" como posibilidades exclusivas de especialistas y autonomizadas de los movimientos cotidianos; pero una distancia de regímenes sensibles normativos y la materialización de rupturas en disposiciones que hacen a la corporalidad, al contacto entre cuerpos y al juego). A la vez, en esa relación de distancia-acercamiento pareciera residir el potencial disruptivo de esta práctica, o unapoliticidad específica que se pone en juego de manera diferente por ejemplo a la del "arte comprometido" (Richard, 2005: s./n.) -en la que la dimensión política se focaliza en el mensaje transmitido-.

En el CI, que no se orienta a transmitir "mensajes" ni a representar narrativas bajo ningún lenguaje, su politicidad específica se pone en acto en esa tensión singular arte-vida en la que las prácticas e imágenes producidas interpelan (no desde "el campo propio de lo extraordinario" sino) como posibilidad (heterogénea) del cuerpo y el movimiento cotidianos.

En el jam, los cuerpos materializan lazos disruptivos sin poner en juego lógicas escénicas ni recluirlos en ámbitos de representación (e incluyendo movimientos cotidianos no espectacularizados), ofreciéndose como posibilidades que interpelan problemáticamente los propios lazos corporales.[20]

Les espectadores en el CI

La relación "artista-público" en el CI, en tanto danza que encuentra en el jam su principal espacio de producción y socialización, es diferente a la de danzas escénicas.

En el CI no hay una separación entre "artistas" y "público" como en las tradicionales danzas de escenario. El jam no es un espacio de exhibición. En tanto dispositivo de enunciación, no exhorta a

20En el campo autonomizado del arte las rupturas con los movimientos o proximidades cotidianas quedan "autorizadas" por asociarse a un gesto "artístico", además de que en general se presentan estilizadas.

asistir en carácter de espectadorxs. Quienes observan la danza son alternativamente les propiespracticantes, que por momentos se acomodan en los vértices de la pista a descansar y/o simplemente a observar.

Pero además de no convocar a espectadorxs, esta danza implica otra propuesta de observación: no la de un producto terminado ni la de la evaluación desde el juicio, sino la de una suerte de "observación inmanente" concentrada en la atención al proceso y en la pregunta expectante por el modo de resolver de los cuerpos en presente.

En vinculación con esto último, al no consistir en una danza de exhibición ni organizarse por lógicas escénicas, el CI puede aburrir a quienes la presencien con la expectativa de observar un "espectáculo" de danza o una coreografía virtuosa; en tanto involucra un tipo de observación que (como proponía Paxton y en general les coreógrafesposmodernes) se opone a la lógica del "entretenimiento". Esta propuesta de danza, hito en la corriente denominada "danza posmoderna" (y de manera congruente con las transformaciones estéticas materializadas por esta corriente), interpela de un modo diferente al de la lógica del espectáculo.

En ese sentido, desde Rancière puede plantearse que el CI interpela a les otres desde una relación que supone un *espectador emancipado* (2010). Este concepto (que refiere más a la relación artista-público propuesta que a características de personas concretas) problematiza las tentativas que intentan *dirigir* el sentido a producir en les espectadores –designándolas como "pedagógico-jerárquicas"- por tratarles como seres sin competencias. En contraposición, Rancière propone partir de un principio igualitario que les considere como seres capaces de pensar y de actuar. De este modo, el concepto de *espectador emancipado* exhorta a producir obras "no pedagógicas", en tanto cualquier intento de direccionamiento (y/o de entretenimiento) reproduciría una jerarquía desigualitaria.

En esa dirección, la noción de *espectador emancipado* puede pensarse desde la diferencia entre los conceptos de *destinatario* y *receptor* en la teoría de los discursos sociales (Verón, 1985), en la que el primero supone una construcción interna al discurso y el segundo en cambio una persona concreta. Así, el *espectador emancipado* referiría no a la persona concreta en recepción sino a una construcción "interna" al dispositivo de enunciación. En este sentido, plantear que la propuesta de observación implicada en el dispositivo-CI puede pensarse desde el concepto de *espectador*

emancipado no supone un juicio valorativo o prescriptivo sobre el carácter de las personas que puedan observar esta danza (no se está diciendo que sea "para personas emancipadas" ni es lo que propone pensar Rancière con el concepto trabajado); sino que el CI en tanto *dispositivo de enunciación* supone el no direccionamiento del sentido ni la pedagogización de espectadorxs.

Finalmente, en referencia a la relación artistas-público en el CI, aporta asimismo tener en cuenta el planteo de Rancière de que las categorías de artistas y espectadorxs revisten roles inestables que pueden asumirse indistintamente sin implicar por sí mismas mayor actividad o pasividad (2010: 19). Efectivamente, en el CI esos roles son inestables entre les practicantes, quienes alternativamente bailan y observan, y ambas operaciones involucran una actividad de atención. Por otro lado, no pueden dejar de tenerse en cuenta los planteamientos de la danza posmoderna (que el CI recupera) respecto de que *el acto de mirar también es bailar*; lo que vuelve indiscernible la separación artistas-espectadorxs y trastoca las dicotomías actividad-pasividad.

Referencias bibliográficas

DELEUZE, G. (2006): *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.

_____ (2008): *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2da edición.

_____ (2013): *Spinoza, filosofía práctica*, Buenos Aires, Tusquets Editores.

DELEUZE, G. y PARNET, C. (2013): *Diálogos,* Valencia, Pre-textos.

FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (3/02/2007): "La democracia es el poder de cualquiera. Entrevista a Jacques Rancière", *Diario El país*, recuperado de [consulta 01/04/2018] https://elpais.com/diario/2007/02/03/babelia/1170461828_850215.html

_____ (8/05/2015): "¿No nos representan? Discusión entre Jacques Rancière y Ernesto Laclau sobre Estado y democracia", *El Diario.es*, recuperado de [consulta 01/04/2018] http://www.eldiario.es/interferencias/democracia-representacion-Laclau-Ranciere_6_385721454.html

NOVACK, C. (1990): *Sharing the dance. Contact improvisation and American Culture*. The University of Wisconsin Press, Madison and London.

PALLANT, C. (2006): *Contact Improvisation. An introduction to a Vitalising Dance Form*, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers.

PAXTON, S. (1981): "Contactimprovisation", entrevista realizada por BentsFolkert, en *TheatrePapers*, número 5, Darlington, Inglaterra, versión traducida por Susana Tambutti.

_____ (1997d): "Conversation between Yvonne Rainer and Steve Paxton", en Agnès Benoit, *Nouvelles de danse. Dialogues on dance improvisation in performance*, CONTREDANSE, Bruxelles, Nº 32/33.

RANCIÈRE, J. (2002): *La división de lo sensible*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.

_____ (2007): *El desacuerdo. Política y filosofía.* Bs. As., Nueva Visión.

_____ (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

_____ (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.

_____ (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Bs. As., Prometeo.

RICHARD, N. (2005): "Arte y política; lo político en el arte", en OYARZÚN, P., RICHARD, N. y ZALDIVAR, C. (ed.), *Arte y política*, Santiago de chile, Universidad Arcis, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes.

SPINOZA, B. (2005): *Ética*, Buenos Aires, Terramar ediciones.

TURDO, C. (2012): "Prólogo por Cristina Turdo", en TAMPINI, M. *Cuerpos e ideas en danza*, Buenos Aires, Cuadernos del IUNA.

VERÓN, E. (1985): "El análisis del 'Contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherchesactuelles, aplications*, IREP, París. Versión en castellano disponible en [consulta: 11 de septiembre de 2018] http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/14893_50030.pdf

Fotógrafos/as y artistas visuales y sus vínculos con la industria musical para construir identidad y conceptos.

Claudia C. Speranza
TECC - Facultad de Arte - UNCPBA
csperanza@arte.unicen.edu.ar

Para este trabajo seleccioné una de las partes que integran mi proyecto de tesis doctoral que trata sobre artistas que realizan visuales para espectáculos de música en vivo, qué conceptos trabajan, cómo funcionan esas imágenes dentro del ritual, la circulación de esas imágenes y su vinculación y flujo con las audiencias dinámicas.

> Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. [1]

A continuación se presentarán trabajos de Prisca Lobjoy y Anton Corbijn, fotógrafos y artistas visuales que trabajan: la primera con la banda Gotan Project y el segundo con Depeche Mode. Ellos están involucrados desde las fotografías de los discos, pasando por la generación de imágenes promocionales, como así también el diseño de los escenarios y las visuales (imagen en movimiento) que se proyectan mientras las bandas tocan en vivo.

Aquí comentaremos que este es el primer espacio en el que esas imágenes se encuentran con espectadores. Porque no son videoclips, no se ven en un cine, etc. O sea, se producen para que integren la experiencia del recital.

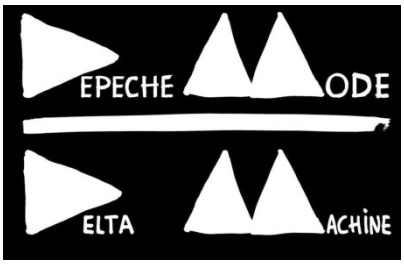
> Como afirma Mirzoeff: «para la cultura visual, el objeto de estudio siempre busca la intersección entre visibilidad y poder social». O como sostiene también Moxey: «los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron[2]

1 ***Georges Didi-Huberman***. *Cuando las imágenes tocan lo real*
2 *Fragmento* - ***Anna María Guasch*** - *Los estudios visuales: un estado de la cuestión*

En el caso de los artistas seleccionados, al tener una historia compartida de trabajo con las bandas mencionadas hay continuidad, coherencia, y también autorreferencialidad y evocación del archivo propio. Pensando en la diversidad de trabajos de los fotógrafos, es decir que todos los fotógrafos no fotografían las mismas cosas, se puede imaginar una posible categoría que es la fotografía de músicos o bandas de rock. Heredera de las fotografías de artistas, bailarines, orquestas, artistas de circo, etc. En estos registros se permite el artificio y el juego para que la banda muestre un vuelo estético (y visual) aparte de mostrarse como músicos. En esto no nos quedamos en la reducción de la intencionalidad, sino que evidentemente es un proceso dinámico porque cada enunciado prefigura a un otro, y el público es parte constitutiva del enunciado.

> El estudio de la visualidad, de la visión y de los medias ha de entenderse de la manera más inclusiva posible, casi como un «colapso», convergencia o solapamiento entre distintos medios, los tradicionales junto a los nuevos, como los digitales, un colapso a modo de táctica con la que estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana «posmoderna» dominada por la globalización de la visión: «Esta disconexa y fragmentaria cultura que calificamos de posmoderna –sostiene Mirzoeff- se imagina y se entiende mejor «visualmente» [3]

Vemos que hay decisiones en el trabajo de las tapas ligados a las formas geométricas. Ambos autores trabajan con el color negro como identidad de imagen de ambas bandas. Y luego como una parte que hace referencia (a un todo) a los trabajos anteriores de imagen que realizaron para las respectivas bandas: elección de colores, tipografías, motivos visuales.



Anton Corbijn Prisca Lobjoy

> Estas nuevas relaciones entre un «sujeto que mira» (el espectador) y un «objeto mirado» (la imagen visual) llevan a Mitchell a concebir una teoría de la visualidad que aborda el hecho de la percepción no sólo desde el punto de vista fisiológico sino en su dimensión cultural. Cada realidad visual (incluyendo los hábitos diarios de percepción visual) hay que entenderla como una construcción visual «con un interés igual o mayor para los estudiosos de la cultura como lo fueron tradicionalmente los archivos de la producción verbal y textual» [4]

3 *Fragmento - **Anna María Guasch** - Los estudios visuales: un estado de la cuestión*
4 *Fragmento - **Anna María Guasch** - Los estudios visuales: un estado de la cuestión*

Respecto a Anton Corbijn quien desde hace más de 20 años hace la identidad de imagen de la banda inglesa Depeche Mode -y aquí trabajaremos uno de los últimos trabajos que es *Delta Machine*- nunca hubo fotografías de los músicos en las tapas, sino letras y dibujos hechas sobre fotografías del autor, y en el interior fotografías de los músicos, generalmente en blanco y negro, en exteriores e incluso con defectos usados como efectos, como son los desenfoques o encuadres desequilibrados.

> El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. [5]

Izquierda: imagen de promoción del *single World in my eyes*
Derecha: imagen presente el el booklet del disco *Exciter*

Mientras que en el caso del trabajo de Prisca Lobjoy artista visual francesa que es la encargada de las fotografías y el diseño de *Tango 3.0* de Gotan Project, son fotografías de estudio, de piel iluminada con luz cálida, claves bajas, cuerpos femeninos. Y en el caso de fotografiar a los músicos siempre es notorio el artificio o la puesta en escena en la elección de vestuario, accesorios y utilería.

5 John Berger Modos de Ver

Izquierda: fotografía de la banda Gotan Project que integra el booklet de *Tango 3.0*
Derecha: Fotografía de tapa del disco *La Revancha del Tango*

> Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual. Benjamin propone, al final de su artículo, una herramienta teórica muy sencilla y muy precisa para desempatar esa manera de "ofrecer una experiencia y una enseñanza" como dice, del simple "reportaje" que no es en realidad más que una visita pasajera, que roza la realidad, por muy espectacular que sea ese roce: "Las conminaciones que encubre la autenticidad de la fotografía [...] no siempre conseguiremos elucidarlas con la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación, en el que los mira, clichés lingüísticos". [6]

Imágenes en la escena: rituales.

Prisca Lobjoy encuentra presente en el escenario la multiculturalidad. Allí se puede ver un fuerte arraigo cultural de los músicos principales que se (de)muestra en las proyecciones, el escenario es grande y la ubicación se asemeja más a la de una *Big Band*. Con tambores con letras que fingen estar prendidas fuego que se intercalan para formar las palabras TANGO - GOTAN, la puesta en escena, en el sentido de la escenografía que se intercambia, podría decirse es un poco más teatral, de hecho el telón trasero del escenario del Casino de París es por donde ingresan los músicos a escena y también es la superficie en la que se proyecta. Convirtiendo la escenografía también es dispositivo

6 *Fragmento -* ***Georges Didi-Huberman****. Cuando las imágenes tocan lo real*

puesto que no es una pantalla para proyectar visuales, y estas visuales a veces es la única iluminación del escenario.

> Es esta palimséstica multi-naturaleza del arte que opera dentro y a través culturas lo que ha llevado a otro de los estudiosos del tema, Malcolm Barnard, a considerar dentro del campo de la cultura visual dos sentidos: uno fuerte y otro débil. Usado en su sentido fuerte –sostiene Barnard- pone énfasis en el lado «cultural» de la frase y hace referencia a los valores, identidades y cuestiones de clase construidas en el ámbito de la cultura visual, mientras que el sentido débil pone énfasis en el componente «visual de la frase»[21]. Pero incluso en su versión «débil» la cultura visual es una concepción inclusiva, que hace posible la incorporación de todas las formas de arte y diseño, o fenómenos visuales relacionados con el cuerpo tradicionalmente ignorados por los historiadores del arte y del diseño.[7]

Conceptualmente se suma a la búsqueda y construcción *trans* y fluida que posee Gotan Project haciendo música, o trayendo fragmentos de registros sonoros para que integren sus canciones provenientes de: documentales de *National Geographic*, discursos de Eva Perón y Ernesto Che Guevara, grabaciones de Julio Cortázar, con una colaboración especial de Víctor Hugo Morales, etc. Y así como un telón de escenario de casino se transforma en pantalla y fuente de iluminación, también se observa como los músicos utilizan para hacer música elementos que no son instrumentos como por ejemplo consolas de videojuegos.

Cuando hablamos de *Delta Machine* de Depeche Mode encontramos una correlación entre: imagen, arte de tapa, videoclip, escenario y proyección. Anton Corbijn mantiene una estética clara y autorreferencial a lo largo del proceso, lo que a la hora de llegar al momento del show en el escenario se transforma en una experiencia completa y compleja. Desafiando tanto al espectador conocedor de la banda como al que se enfrenta por primera vez sin un conocimiento previo porque bandas como Depeche Mode que se mantienen en el tiempo encuentran día a día nuevas audiencias.

> La antigua estética la practican entonces los espectadores que, perplejos ante esta variedad discontinua, han decidido concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia relativamente despreciable de imágenes que se sigue en ella poseyera por derecho propio algún valor orgánico. Al espectador postmoderno, por otro lado, se le pide que haga lo imposible, es decir, que vea todas las escenas a la vez, en su diferencia radical y aleatoria; a este espectador se le pide que siga la mutación evolutiva de David Bowie en The Man Who Fell to Earth (donde mira simultáneamente cincuenta y siete pantallas de televisión) y que se eleve a un nivel donde la vívida percepción de la diferencia radical es, en y por sí misma, un nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación: la palabra collage es insuficiente para describirlo.[8]

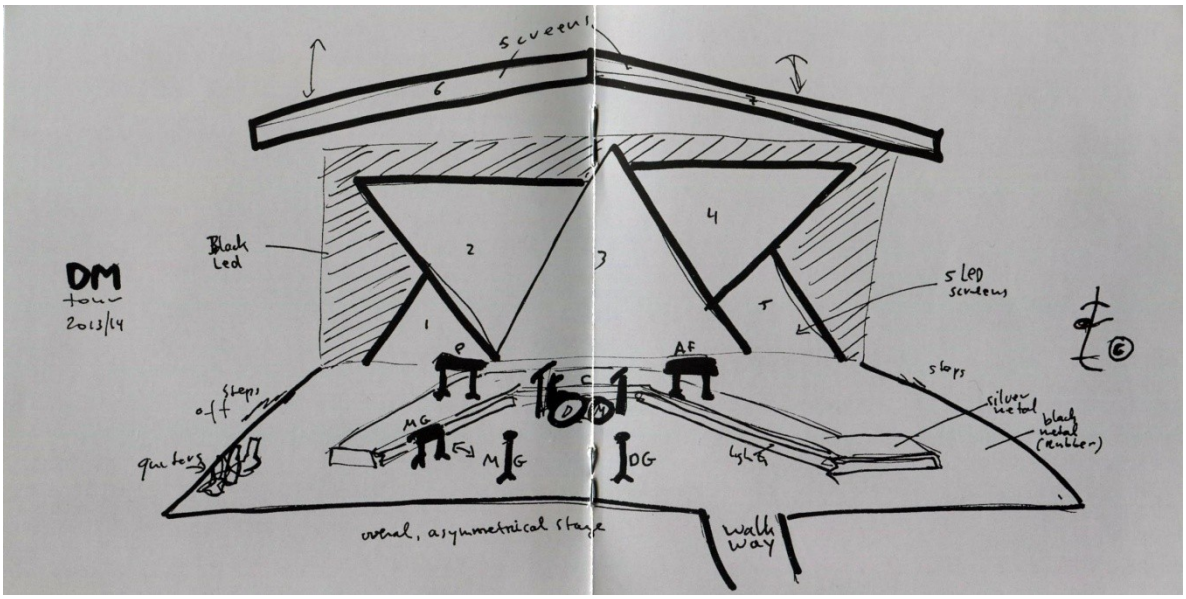
7 *Fragmento* - ***Anna María Guasch*** - *Los estudios visuales: un estado de la cuestión*

Anton Corbijn adelanta desde la tapa del disco: triángulos pintados a mano, artesanales e imperfectos, colores sólidos, fotografías en donde el foco real que son los músicos se encuentra en desenfoque hacia dónde va a ir la búsqueda estética. La autorreferencia se mantiene en el videoclip *Heaven* en donde la puesta en escena es básica y el fuerte está en la sobreimpresión de las imágenes y la intervención con efectos visuales. Siempre en búsqueda de una convergencia de elementos que indican un fuerte uso de la plástica de la imagen también en términos de composición fotográfica. Podemos señalar también que las imágenes en movimiento que realiza tanto para la banda, como en sus películas de ficción comienzan con encuadres de cámara fija y montaje interno dentro del cuadro para abstraer y pensar siempre en formas dentro de un plano.

Interior del CD Delta Machine de Depeche Mode. A la izquierda, dibujo de Anton Corbijn, a la derecha fotografía de la banda tomada por el mismo artista.

> Intentar hacer una arqueología de la cultura –después de Warburg y Benjamin, después de Freud y otros– es una experiencia paradójica, en tensión entre temporalidades contradictorias, en tensión también entre el vértigo del demasiado y el de la nada, simétrica. [9]

8 *Fragmento - Ensayo de* ***Fredric Jameson traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta.*** *- La lógica cultural del capitalismo tardío*
9 *Fragmento -* ***Georges Didi-Huberman****. Cuando las imágenes tocan lo real*



Plano del escenario de Delta Machine Tour dibujado por Anton Corbijn
(este plano integra el booklet de *Live in Berlin*)

> Al mostrar los signos visibles de una emoción que no siente, u ocultando hábilmente sus sentimientos, una persona construye de sí misma un personaje, responde a las expectativas de su público o muestra la identidad que desea obtener.[10]

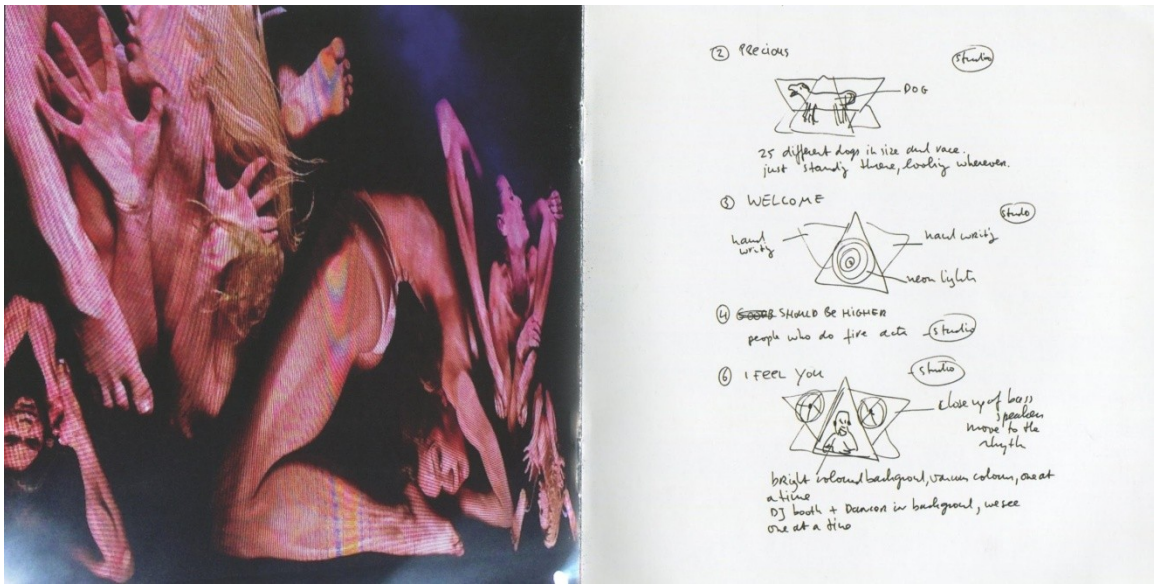
Cuando vemos la arquitectura del escenario encontramos claramente una marca autorreferencial: los triángulos (y también la asimetría en el escenario). Aquellos que aparecían pintados de forma artesanal en una tapa, vuelven de forma perfecta, simétrica y formando múltiples pantallas. Esta, si se quiere "culminación del proceso artístico" comprende una identidad. Desde el nacimiento del disco hasta sus múltiples modos de reproducción pero haciendo hincapié en el vivo y la relación que la música genera con el público.

> Haciendo de la emoción una substancia biológica, los naturalistas trabajan sobre un artefacto, hacen de las nociones del sentido común (alegría, tristeza, etc.), realidades materiales que encuentran en los mecanismos neuronales u hormonales. (...) La alegría no está en él como una materialidad, sino como una intensidad afectiva que sólo él sabe si no la utiliza en ciertos casos como un artificio para hacer cambiar al público.[11]

En este sentido es importante recalcar como tanto Corbijn y Lobjoy utilizan a su favor las imágenes proyectadas detrás de los músicos para generar un impacto en la audiencia. En el caso de Corbijn la

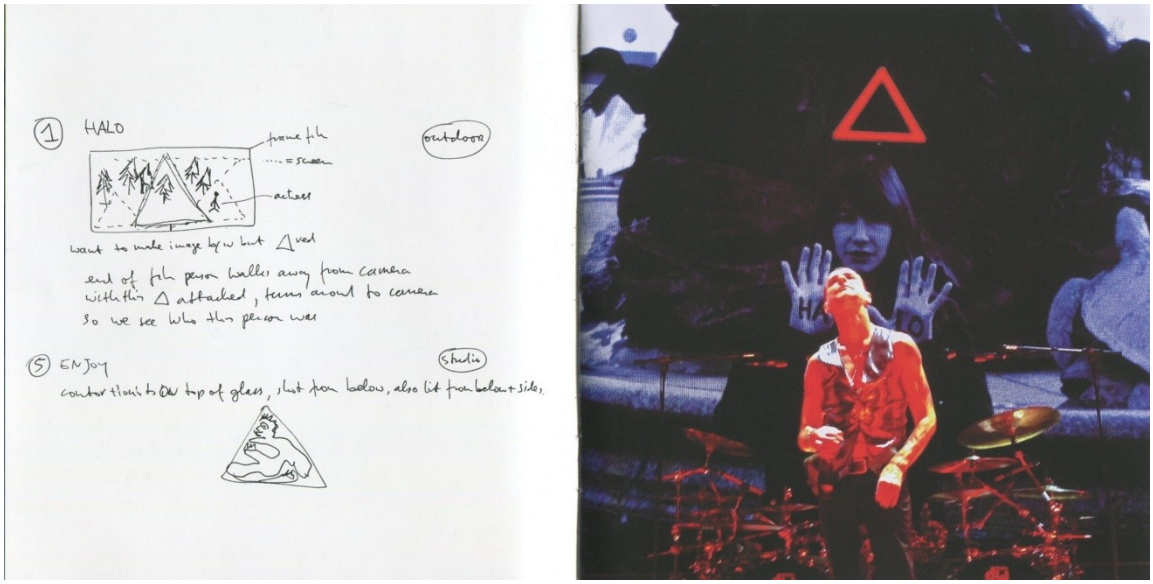
10 *Fragmento - **David Le Breton -** Por una antropología de las emociones* For an anthropology of emotions** , Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia.*
11 *Fragmento - **David Le Breton -** Por una antropología de las emociones* For an anthropology of emotions** , Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia.*

estética se mantiene simétrica y los cuerpos son utilizados como forma manteniendo la geometría clave de la identidad que, como se menciona antes, comienza en la tapa del disco.



Interior del booklet de *Live in Berlin*
a la izquierda: visuales correspondientes a *Enjoy the silence*
a la derecha bocetos de las canciones: *Precious, Welcome to my world y I feel you*

En el siguiente ejemplo vemos como la visual es chocante, la imagen simétrica en blanco y negro y la presencia de color, el punto áurico clave es sólida de color rojo intenso y ubicada adrede en la cabeza.



Izquierda: boceto de *Halo* y *Enjoy the silence*
Derecha: instantánea de la performance de *Halo*

Respecto a cómo Lobjoy utiliza la visuales. La artista se enfoca más en las referencias culturales sin barreras, es decir: el tango no pertenece a un solo lugar sino que es del mundo. En la imagen de la izquierda dos chicas de origen Suizo bailando tango y en la derecha los músicos saludando en un teatro, uniformados con vestuario no necesariamente "tanguero" sino más bien relacionado al charleston. También teniendo en cuenta que la formación de Gotan Project es integrada por sesionistas de diversas nacionalidades.

Interior del booklet de *Gotan Project Live Casino de París*.

La artista también se permite jugar con ciertos clichés que hacen que la audiencia, al verlo, genere una pronta referencia al orígen argentino del género músical.

> Ahora tenemos menos que ver con la energía cinética que con los nuevos procesos de reproducción (...) Cuando, por ejemplo, los arquitectos japoneses proyectan un edificio jugando con la decoración imitativa de montones de cassettes, la solución es, en el mejor de los casos, temática y alusiva, si bien a menudo viene cargada de humor.[12]

12 *Fragmento - Ensayo de* ***Fredric Jameson traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta.*** *- La lógica cultural del capitalismo tardío*

Visuales de Prisca Lobjoy en el recital de Gotan Project en el Casino de París

> Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. [13]

En cuanto a la corporalidad, Lobjoy mantiene la estética artificial y de estudio que genera en la tapa de los discos y flyers para representar a la banda. Tomando a la mujer pero dejando ver ciertos elementos andróginos -no podemos comprobar que las piernas sean femeninas, solo connotamos que lo son por el uso de tacones y medias- para generar dudas y pregnancia de la imagen, lo mismo sucede con esa porción de torso que se ve entre la clavícula y el pecho. Mientras que la forma circular de los cuerpos usados en la tapa del blu ray también denota androginia, no podemos saber cuáles son hombres y cuáles mujeres. No hay género, sólo la figura geométrica de un círculo formado por cuerpos desnudos que podría interpretarse como algo que no tiene ni inicio ni fin, sino que está en constante movimiento.

13 ***John Berger*** *Modos de Ver*

Izquierda: arte de tapa de La Revancha del Tango
Derecha: tapa del Blu Ray de Gotan Project Tango 3.0 Live at the Casino de Paris

Para finalizar, se observa en los ejemplos seleccionados hay temáticas ligadas a la identidad, el afecto, la autoreferencialidad, el trabajo con el archivo propio (de los fotógrafos y de las bandas) y público y eso es lo que direcciona o moldea la producción de imágenes.

> Los sentimientos y las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, no lo son, o no son sólo procesos fisiológicos en los que el cuerpo mantendría el secreto. Son relaciones.[14]

Pensando en la circulación – objeto disco – videoclips – recital montaje/diseño escenario y selección de pantalla y texturas – registro audiovisual – objeto dvd – booklet, autoría de dvd, etc. Se evidencias el proceso y proyecto y la huella de autoría en Anton Corbijn y Prisca Lobjoy. Esta formulación y circulación de imágenes entre un público global se asemeja a la definición de cibermuseo/cibergalería que plantea Claudia Kozak en Tecnopoéticas Argentinas, junto a conceptos de transmedialidad.

> Los desbordes de límites entre lenguajes y medios artísticos, característicos de la desestabilización de la idea misma del arte inaugurada por las vanguardias de comienzos del siglo XX, encuentran en las tecnopoéticas contemporáneas un terreno de exploración

14 *Fragmento* - ***David Le Breton*** - *Por una antropología de las emociones* For an anthropology of emotions** , Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia.*

> potenciada. En él, nociones como "multi", "inter" y transmedialidad funcionan operativamente en relación con ciertas perspectivas tanto de producción como de recepción. La presencia de muchos medios y lenguajes en una misma obra sería así un primer dato básico que se especifica en relación con el énfasis puesto en algún tipo de relación entre ellos. De esa manera lo multimedial, que en el campo de las tecnologías digitales ha dado lugar al uso corriente del término multimedia, babia de la presencia simúltánea de diversos medios sin que se requiera afectación mutua, lo que en la práctica no se daría casi nunca ya que la simple presencia o yuxtaposición de medios, aunque sea en mínima medida, pone en juego alguna relación. De allí que como estrategia de lectura se suela focalizar más en la idea de lo intermedial que permite abrir con gran amplitud el rango de las interacciones entre medios y lenguajes[15].

Concluyendo, con este recorte podemos indagar aún más sobre la relación de las bandas de rock, la industria de la música, la prensa, promoción y diseño de espectáculos masivos, y la producción de imágenes: desde diseño gráfico, fotografías, y finalmente imágenes en movimiento. Todo en una gran conversación orgánica si hay una firme construcción conceptual. Si bien, en nuestras formaciones está presente la fotografía como testimonio que posibilita contar historias, y a partir de las imágenes presentes (o existentes), reconstruir las imágenes ausentes. Debemos reconocer que las fotografías de bandas constituyen también sus clichés, universos, y ámbitos de consumos. Y la producción de imágenes para bandas, incluyendo visuales, es parte de la contemporaneidad. Tal es así, que incluso bandas emergentes piensan sus espectáculos en vivo o incluso sus grabaciones junto a *vjs*[16], o con diseño de iluminación junto a set de imágenes.

> ¿Qué “seducción" es esta de la que habla? Es simplemente la acción de los cuadros sobre nosotros. Pero ellos actúan sobre nosotros porque nosotros aceptamos el modo en que Hals vio a sus modelos. Y no lo aceptamos inocentemente. Lo aceptamos en la medida en que corresponde a nuestra observación de las personas, los gestos, los rostros y las instituciones. Esto es posible porque seguimos viviendo en una Sociedad de relaciones Sociales y valores morales comparables. Y esto es precisamente lo que da a los cuadros una importancia psicológica y Social. Esto es _y no la habilidad del pintor como ‘‘seductor"— lo que nos convence de que podemos conocer a las personas retratadas.[17]

Asimismo, entendemos que las prácticas artísticas mutan y fluyen permanentemente en la contemporaneidad dando lugar a cruces de lenguajes, co autorías con los públicos, hiperdispositivos, y prácticas proyectuales complejas. Por lo tanto pensar las imágenes, en su sentido abstracto, embrionario, social e instrumental dentro de los consumos culturales posibilitan múltiples y diversas lecturas.

15 ***Kozak, Claudia***: *Tecnopoéticas Argentinas*
16 Incluso hay bandas en la actualidad que entre la formación de músicos incluyen a sus *vjs*.
17 ***John Berger*** *Modos de Ver*

En ese aspecto Boris Groys analizando las imágenes del arte contemporáneo presente toma un pensamiento de Kandinsky que aparece en *Sobre lo espiritual en el arte* entendiendo que las imágenes no son sólo eso sino también sino también su materia.

> En este sentido, Kandinsky cree que todas las imágenes ya creadas en el pasado o las creadas en el futuro pueden también ser vistas como sus propias pinturas porque, más allá de lo que fueron, son o podrían ser esas imágenes, ellas necesariamente siguen siendo combinaciones de ciertos colores y formas. Y esto no solo concierne a la pintura sino también a otros medios como la fotografía y el cine[18]

Entendemos que así como hay una transformación en la producción de imágenes y en el sentido social de las mismas, también se han diversificado enormemente sus procesos de consumos, de contacto con espectadores y dispositivos y soportes de exhibición. Aún queda mucho por nombrar, definir y obviamente por ver.

> En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado. Por ejemplo, un fragmento de película puede pasarse en un cine y después convertirse a formato digital y aparecer en la página web de alguien, o mostrarse durante una conferencia , o ser mirado por un particular en el televisor de un living, o ubicarse en el contexto de una instalación en el museo. Así, a través de diferentes contextos y medios, este fragmento de película es transformado por diferentes lenguajes, distintos tipos de software, diferentes cortes de pantalla, diferentes ubicaciones en el espacio de una instalación, etc. En todos esos momentos, ¿estamos frente al mismo fragmento fílmico? ¿Es la misma copia del mismo original? La topología de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de las imágenes es extremadamente heterogénea. Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por esas redes, y alteradas visualmente en cada instancia. [19]

Bibliografía

Berger, John (2005), *Modos de Ver*, Gustavo Gili, S.L., España, Barcelona

Corbijn, Anton (2015), *Anton Corbijn 1, 2, 3, 4.* Editions Xavier Barral. Francia

Didi-Huberman, Georges (2018), *Cuando las imágenes tocan lo real* - Libro de Clément Chéroux, Georges Didi-Huberman y Javier Arnaldo

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Caja Negra Editora, Argentina

Groys, Boris (2018) *Volverse Público: Las transformaciones del arte en ágora contemporánea.* Caja Negra Editora, Argentina

18 **Groys, Boris.** *El universalismo débil* en *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.*
19 **Groys, Boris.** *Política de la instalación* en *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.*

Guasch, Anna María (2004) - *Los estudios visuales: un estado de la cuestión* - Arte Cubano. revista de Artes Visuales, nº 2,pp. 66- 71

Jameson, Fredric (1991) *La lógica cultural del capitalismo tardío* (traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo) Editorial Trotta, Barcelona

Kozak Claudia (2012), Tecnopoéticas Argentinas, Caja Negra Editora, Argentina

Le Breton, David (2012) *Por una antropología de las emociones**, Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia.

El barrio como motor de poéticas. Experiencias artísticas en el Barrio Hipódromo de La Plata.

Mariel Uncal Scotti
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, IPEAL
marieluncal@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se desprende de una investigación en proceso becada por el Consejo Interuniversitario Nacional, enmarcada en el proyecto de investigación acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP: "Procedimientos y cruces integrados en las prácticas artísticas contemporáneas en el campo de las artes visuales. Estrategias didácticas y su aplicación en la enseñanza del arte en el ámbito de la Universidad Nacional de La Plata". Por esto, deviene necesario esclarecer el carácter provisorio que presentan las conclusiones y afirmaciones a las que arriba el presente trabajo.

En el mismo se pretende analizar, a través de tres prácticas artísticas diferentes sobre el Barrio Hipódromo de La Plata, las reconfiguraciones de la tríada artista-obra-público cuando las producciones trabajan sobre territorios específicos.

El Barrio Hipódromo, ubicado en la esquina noreste de la ciudad de La Plata, presenta fuertes rasgos identitarios ligados a la actividad entorno a la institución que le da nombre. Caminar por sus calles implica la posibilidad de toparse con imágenes únicas: caballos monumentales siendo vareados entre automóviles, jockeys uniformados en las colas de los negocios, restos de alfalfa entre los adoquines fundacionales (Imagen 1).

Son estas marcas características, y los personajes y tradiciones que ellas implican, lo que genera que este barrio se convierta a menudo en objeto de estudio de artistas que pretenden trabajar con el concepto de territorio. En los últimos años, pudieron verse diferentes prácticas artísticas que trabajaron de esta manera. Como casos a estudiar tomaré tres de ellas: la pieza audiovisual Las

Fuerzas (2018) de Paola Buontempo; la serie fotográfica "Studs" (2012) de Lisandro Pérez Aznar y las intervenciones murales de mi autoría "S/t – Barrio Hipódromo-" (2013 y 2015).

Sea desde los procedimientos que conllevan, los emplazamientos que proponen, los cruces interdisciplinarios que implican o las intenciones vinculantes que acarrean, se trata de obras que conllevan nuevas maneras de leer las experiencias artísticas contemporáneas.

Poéticas barriales

El cortometraje a color *Las Fuerzas* (Imagen 2), de Paola Buontempo, retrata escenas cotidianas de la Escuela de Jockeys dependiente del Hipódromo. La obra, de diecisiete minutos de duración, no se centra en narrar la historia oficial de la institución ni en entrevistar a los aprendices. La cámara se limita a observar escenas mínimas de su cotidiano, siendo esta acción poco pretenciosa la que nos describe una comunidad específica, y nos invita a conocerla.

En este sentido trabaja también Lisandro Pérez Aznar en la serie de fotos en blanco y negro "Studs" (Imagen 3). En ella se muestra el cotidiano de otros actores del barrio: los caballos y sus cuidadores, el entorno de los animales en los studs (lugar que habitan la mayor parte del tiempo, cuando no están en carrera), las escenas que se viven cuando el público no está presente. Al igual que Buontempo, Pérez Aznar elige contar la cotidianeidad desde recortes simples pero fuertemente poéticos.

Mi producción, por otro lado, consistió en un mural realizado en el año 2013 a la entrada del barrio que retrataba a dos caballos caricaturizados (Imagen 4). Me interesa rescatar de esta experiencia, no la pintura como resultado, sino lo que ella generó. Charlas casuales con y entre los vecinos, anécdotas, historias locales.

En el 2015, con intenciones de generar nuevamente estos encuentros, realicé una serie de dibujos icónicos - cuasi escudos - que pegaba sobre fachadas abandonadas del barrio (Imagen 5). Nuevamente, ellos fueron la "excusa" para salir a trabajar en el territorio buscando retomar el contacto directo con los vecinos: la obra ya no es sólo el objeto en sí mismo sino también su proceso y su carácter generador de vínculos.

Es en este sentido que nos acercamos a las redefiniciones tanto de los roles del artista y del público, como del concepto de obra. Al afirmar esto, retomo a Nicolás Bourriaud que, en su libro *Estética Relacional*, expone:

> [...] ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo'. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas. (Bourriaud, 2006, 34-35).

Las obras que aquí analizo se inscriben en este tipo de prácticas: aquellas donde el microrrelato cotidiano es central (en las fotografías de Pérez Aznar se evita el relato épico que suele rodear a las carreras de caballos, centrando su mirada en el modesto "detrás de escena" de las mismas), donde las historias de los habitantes de la comunidad en la que se desarrolla son el motor de las creaciones (como sucede con los protagonistas del cortometraje de Buontempo), donde el objeto resultante es tan importante como su proceso de construcción (en mi producción, el mural tiene el mismo peso que los encuentros generados durante su realización).

Según Bourriaud (2006), este tipo de obras implicarían una proposición de habitar un mundo en común, donde el artista actuaría, no ya como creador único y aislado, sino como generador y potenciador de relaciones y formas de leer mundos, como nexo entre contextos, vivencias y disciplinas. *Las fuerzas* es un claro ejemplo de ello: la cámara se adentra en la comunidad de futuros jockeys, para contar su cotidianeidad a los espectadores que no pertenecemos a ella.

Pero, si bien los aportes de Bourriaud fueron claves para la lectura de las obras contemporáneas a finales de los años noventa, son varios los autores que denuncian sus limitaciones, sobre todo teniendo en cuenta que los ejemplos que aporta continúan ligados a los circuitos de consumo y circulación tradicionales del mercado del arte.

Así, retomo también los postulados de Claire Bishop (2005 y 2014) y Reinaldo Ladagga (2006), quienes plantean que, para que exista una estética efectivamente relacional, las prácticas artísticas deben desarrollarse en los contextos específicos sobre los que intervienen, permitiendo el conflicto como parte del trabajo con diferentes identidades y actores, alejados de los consensos pertenecientes al arte como institución. En ese sentido Laddaga expresa que en la contemporaneidad artística

encontramos numerosos proyectos impulsados por artistas que "renuncian a la producción de obras de arte […] para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos" (Laddaga, 2006: 21). Esto aún no sucede en gran medida en las obras analizadas, donde las piezas resultantes siguen siendo de mayor importancia y continúan circulando en espacios tradicionales de exhibición (el cortometraje y la serie fotográfica fueron mostrados en festivales de cine y salas de exposiciones), o bien los procesos de intercambio e improvisación con los actores ajenos al círculo del arte no llegan a ser de gran duración y profundidad (en las producciones de mi autoría, los encuentros con los vecinos fueron casuales y fugaces).

A la par de estos autores, se encuentra en la teoría de Brian Holmes (2007) un sustento para desarrollar el carácter interdisciplinario de este tipo de producciones, donde el artista trabaja en conjunto con agentes de otras disciplinas para abarcar las complejidades inherentes al contexto social. El movimiento de "ida y vuelta" que se genera en estos casos, es la operación eje de lo que el autor llama "investigaciones extradisciplinares".

Así, las producciones resultantes no se limitan al circuito artístico (aunque impliquen actores y recursos provenientes de éste), sino que se extienden hacia otros campos a través de "agenciamientos heterogéneos". Si bien en los casos analizados la obra resultante es de autoría independiente, fue necesario el contacto de los artistas con los habitantes de los espacios e historias que eligieron trabajar, sobretodo, teniendo en cuenta que ellos no eran actores ni modelos contratados. Los artistas debieron recurrir a personalidades ajenas al mundo del arte, aprendiendo actividades, términos, costumbres de la comunidad con la que estaban trabajando. En el caso de Buontempo, lo vemos en los aprendices retratados, con quienes tuvo que instruirse sobre terminología específica y conceptos que hacen a su formación de jocketas. En la situación de Pérez Aznar, el contacto necesario fue con los cuidadores y vareadores de los caballos fotografiados, para lograr acceder a conocimientos y situaciones que le permitieran registrar desde la intimidad, lejos de la exposición que tiene el animal en el momento de la competencia. En cuanto a mi propia experiencia, el intercambio con agentes ajenos al circuito artístico se dio en el intercambio con los vecinos. A diferencia de las otras vivencias, estas voces fueron casuales, es decir, que la obra misma se basaba en un diálogo no planificado con transeúntes azarosos.

Primeras conclusiones

Como se ha dicho en la introducción, el presente trabajo implica un temprano acercamiento al trabajo de investigación que se desarrollará a la largo del corriente año. Es así que las conclusiones a las que se arriban, surgen entre signos de pregunta. Habiendo aclarado esto, y retomando lo expuesto anteriormente, puede afirmarse que, más allá de las especificidades de intercambio con terceros que requirió cada obra analizada, es clara la conexión entre las tres: los agentes participantes son parte de la comunidad que hace al Barrio Hipódromo, es decir, a todo lo que rodea a la carrera de caballos en el cotidiano, que posibilitan su funcionamiento al mismo tiempo que la exceden. Como un iceberg, el espectáculo es solo la punta que asoma por sobre los oficios, historias, códigos, saberes que hacen del barrio un espacio único, con reconocibles rasgos identitarios.

De esta manera, podemos afirmar que las producciones artísticas aquí abordadas no solo están ligadas a un contexto específico, sino que se engendran a partir de éste. Puede decirse que los vínculos que generan son "comunidades de lugar que, al mismo tiempo que se vinculan a redes, se integran de modos […] territorializantes, en tanto favorecen la generación de una conciencia de localización que prescinde, sin embargo, de toda dramaturgia de lo autóctono" (Laddaga, 2006:286). Es interesante resaltar este aspecto en las producciones de Buontempo y Pérez Aznar, donde no se busca un relato "folclorista" de las actividades que rodean al turf, sino que desde las historias mínimas que plantean llegan incluso a "desacralizar" al espectáculo, exponiendo sus contradicciones y prácticas de dudoso valor ético (por ejemplo, el maltrato a los equinos). Buscando alejarse de este ideal de lo autóctono, es posible arribar a una definición contemporánea del concepto de identidad, tomando como base la palabra de Ticio Escobar (2004), quien propone el término "identidad constructo", opuesta al de una identidad estable, universal, ligada a la visión moderna. El Barrio Hipódromo, como se dijo, posee fuertes rasgos identitarios nacidos en las actividades del cotidiano. Esto significa que no son estancos, predefinidos; sino mutables, en constante elaboración. Sus actores son quienes le dan forma al habitarlo, y es en ese proceso que aparece el potencial del arte como herramienta transformadora y constructiva dentro de un territorio específico.

Pero esta potencialidad que posee el campo artístico no aparece de cualquier manera: para que aparezca debe existir el intercambio real con los miembros de la comunidad trabajada, buscando fortalecer los vínculos sociales y constituir instancias de identificación.

Es en este sentido que podemos afirmar que las prácticas artísticas surgidas desde el barrio como territorio específico, y como espacio no convencional de circulación, implican alteraciones en los conceptos tradicionales de público, obra y artista. En los casos analizados comienzan a emerger, quizás tímidamente, las dislocaciones mencionadas (artista como co-creador con los miembros de la comunidad, obra como medio suscitador de vínculos, inclusión de público alejado del circuito artístico). Queda un largo galope aún para arribar a una verdadera estética relacional, donde las prácticas artísticas se den en y para la comunidad en la que se inscriben; donde el circuito artístico ya no sea el juez que valida la carrera.

Bibliografía

-Bishop, Claire. (2005) Antagonismo y estética relacional. *Otra Parte, revista de letras y artes* (N°5). Recuperado de http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional

-Bishop, Claire, (2014) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, México D.F., México: TEE Ediciones.

-Bourriaud, Nicolás, (2006) *Estética relacional,* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

-Escobar, Ticio, (2004), *El arte fuera de sí*, Asunción, Paraguay: FONDEC y CAV / Museo del Barro.

-Holmes, Brian, (enero de 2007) Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Instituto europeo para políticas culturales progresivas.Recuperado de http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es

-Laddaga, Reinaldo, (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Imágenes de referencia

Imagen 1: un vareo matutino, típica postal del barrio. Fotografía de mi autoría, 2015.

Imagen 2: Escena del cortometraje *Las fuerzas* (2018) de Paola Buontempo. Imagen cedida por la autora.

Imagen 3: Fotografía de la serie “Studs” (2012) de Lisandro Pérez Aznar. Imagen cedida por el autor.

Imagen 4: Mural “S/t” (2013) de mi autoría en Barrio Hipódromo. Fotografía de mi autoría, 2013.

Imagen 5: Intervención con pegatinas “S/t” (2015) de mi autoría. Fotografía: Lila Scotti, 2015. Cedida por la autora.

El edificio de los chilenos de Macarena Aguiló: una historia, muchas memorias

María Cecilia Wulff
Facultad de Arte (UNICEN)

Introducción

El edificio de los chilenos de Macarena Aguiló narra la gestación del "Proyecto Hogares", una estrategia colectiva de cuidado y educación de los hijos de miembros del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) en el exilio, que funcionó desde fines de los años setenta como una gran comunidad, con aproximadamente sesenta chicos que quedaron al cuidado de unos veinte "padres sociales", primero en Francia y después en Cuba. Su objetivo fue permitir que los militantes y, especialmente, las militantes del movimiento, pudieran retornar clandestinamente a Chile para luchar contra la dictadura. Macarena Aguiló fue parte de esa historia.[1]

Historia y memoria

Enzo Traverso analiza el debate entre historia y memoria. En principio afirma que ambas interactúan permanentemente y aluden a un mismo objeto: tanto una como otra son visiones del pasado aunque siempre mediadas por el presente.

La memoria se apoya en la experiencia vivida, es eminentemente subjetiva, siempre está filtrada y jamás está fijada. El paso del tiempo no sólo erosiona y debilita el recuerdo sino también lo modifica debido a la reflexión que sigue al suceso, a los conocimientos adquiridos con posterioridad al evento en cuestión.

1 La protagonista introduce su historia en la película de esta manera: "A fines de los años setenta el MIR decidió el retorno de sus militantes a Chile. Mi madre decidió retornar, pero no podía llevarme con ella porque debía hacerlo clandestinamente. Me explicó que debíamos separarnos, que yo me quedaría en un proyecto de vida comunitaria, con muchos niños, al cuidado de padres sociales. Juntos formaríamos una gran familia llamada Proyecto Hogares".

Traverso asimismo alude a las etapas de la memoria basándose en el modelo propuesto por otro autor[2]: primero, un acontecimiento significativo en general traumático, después una fase de represión y finalmente la anamnesis o retorno de lo reprimido.

Macarena Aguiló cuenta en más de una entrevista que no sólo sobrevinieron las posibilidades concretas de financiamiento para llevar a cabo su film sino también su realización surgió de necesidades vinculadas a un presente, en este caso de adultez y de maduración, que se plantea cierto retorno de lo reprimido durante y después de la infancia. Ya avanzada la película hace alusión a esa fase de represión: "El Proyecto Hogares y mi infancia se escondieron en un baúl al que cada cierto tiempo entraba buscando las huellas de algo, como si se tratase de un tesoro escondido".[3] Al posicionarse en el presente de la realización de su obra, Aguiló cita el hecho de ser madre y de preguntarse cuestiones vinculadas a la educación de su hijo, al concepto de familia y de sociedad, y destaca además el desconocimiento de esta historia en general, que debía hacerse pública por tratarse de una experiencia educativa y vivencial tan única y tan completa.

Afirma Traverso que la memoria singulariza la historia porque la percepción del pasado por parte del testigo es irreductiblemente singular. Entonces, la historia nace de la memoria pero se emancipa de ella a través de la distancia. El historiador inscribe la singularidad de la experiencia vivida en un contexto histórico global, realiza una verificación objetiva, empírica, documental y fáctica. Traverso también enfatiza que obviamente hay una relación privilegiada entre las memorias fuertes y la escritura de la historia: "Cuanto más fuerte es la memoria -en términos de reconocimiento público e institucional- el pasado del cual esta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia" (Traverso, 2007: 88). El historiador es deudor de la memoria pero actúa sobre ella porque contribuye a orientarla, contribuye a la formación de una conciencia histórica, de una memoria colectiva, entendida por este autor como "una memoria no monolítica, plural e inevitablemente conflictiva, que recorre el conjunto del cuerpo social" (Traverso, 2007: 78).

Macarena Aguiló, al ser interrogada sobre cómo su film vincula lo personal y lo político, aclara que la historia que atraviesa es la de un país pero, al elegir como perspectiva enunciativa la propia de la infancia, inevitablemente se enfoca desde lo íntimo.

2 Se alude al modelo propuesto por Henry Rousso en *Le síndrome de Vichy* (1990) (citado en pág. 81).
3 Dice también Aguiló: "Yo tenía un baúl lleno de cosas que podían ir dando pie a contar la historia. Yo me había trasladado de país en país con todas esas cosas… Siento como que esos materiales fueron una "guía de vuelta" a contar esa historia, y fue la forma que intenté darle en el montaje". En *De las memorias infantiles en primera persona*, entrevista realizada por María Aimaretti, Revista Cine Documental, Número 9, Año 2014.

Finalmente interesan resaltar las apreciaciones de Traverso acerca de determinado libro[4], en el que opina que prevalece un delicado equilibrio entre historia y memoria, a propósito del cual se lee:

> He aquí entonces un libro de historia donde el objeto es la memoria individual y colectiva, un libro tanto más logrado puesto que, incluso entrando en empatía con los testigos, la autora no se identifica con ellos ni pretende hablar en su nombre, sino que guarda siempre una distancia crítica. (Traverso, 2007: 80)

Se considera que esta última aseveración se puede hacer extensiva a la obra audiovisual analizada, y se subraya que incluso la distancia crítica se ejerce hasta sobre padre y madre de la protagonista, por parte de la protagonista.

Cine y primera persona

Pablo Piedras, en uno de sus trabajos sobre el cine documental contemporáneo en primera persona propone la existencia de tres tendencias: una más cerca de la historia, una intermedia, y una más cerca de la memoria. Cada una de ellas se vincula a una perspectiva enunciativa diferente.

Se puede considerar que *El edificio de los chilenos* se acerca a la segunda tendencia. Se cree que el hecho de que reenvía de lo privado a lo público y viceversa, lo ubica, desde el punto de vista del contenido, entre la memoria y la historia. Y, por otro lado, se cree que se halla situado entre lo clásico y lo experimental desde el punto de vista formal.

> La segunda tendencia -los bordes de la historia- expresa un quiebre manifiesto en cuanto a la posibilidad de reconstituir el mundo histórico por parte de la representación documental (…) En estos films, el mundo histórico es un horizonte sobre el cual se recortan e inscriben relatos personales. (Piedras, 2014:167)

Como se dijo anteriormente, Macarena Aguiló afirma que cuenta una parte de la historia de Chile pero desde experiencias íntimas. Más que histórica, la reconstrucción de su experiencia es profundamente emotiva. Hay un trasfondo político definido pero en el cual siempre prevalecen los sentimientos, los personajes de carne y hueso, las personas.

4 Se alude al libro de Ludmila da Silva Catela *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares desaparecidos* (2001) (citado en pág. 79).

La segunda tendencia expuesta por Piedras se vale de una voz abierta. El hilo conductor de la película es la voz en off de Aguiló que, si bien lleva a cabo una narración cronológica de su historia personal insertándola por momentos en los hechos históricos, se completa y complementa con otras voces tan importantes como la de ella, mediante testimonios escritos y orales de madre, padre, "padre social", "hermanos sociales" y otros. También al principio se plantea no una pregunta directa pero sí una suerte de acertijo o metáfora a descifrar, expresada en el sueño de la protagonista de la serpiente y el túnel y el vacío.[5] El último parlamento del film lo retoma: "El vacío es un camino que sólo se llena al recorrerlo". Se trata de una voz con funciones de observación y de exploración antes que orientada al discurso explicativo o argumentativo. Por lo tanto, se cree que no se trata de una voz de tipo formal, propia de la primera tendencia: "la historia orgánica".

Por otro lado, no se asimila tampoco a una voz poética, la de la tercera tendencia o "memoria laberíntica". Si bien se exploran los mecanismos de la memoria, el olvido y el recuerdo -y la imaginación-, si bien se evocan los eventos traumáticos en sus niveles afectivos y sensoriales, la narración es relativamente fuerte, no débil, fragmentaria o difusa; es decir, se otorga énfasis a la dimensión estética pero sin perder de vista el argumento. Esta última afirmación puede oficiar de justificación acerca de la utilización de mecanismos formales tanto clásicos como no clásicos. Se trata de una reconstrucción biográfica y estética de la experiencia. Se alternan entrevistas tradicionales, con cámara fija, con planos más o menos abiertos, con ángulo neutro; con escenas con cámara en mano, luz natural, encuadres asimétricos, donde no se cuida la fotografía o el *raccord* tan deliberadamente. Fragmentos de animación, material de archivo audiovisual mediatizado a través de la pantalla (como la noticia del secuestro de la protagonista al principio de la película), otras fuentes como fotos reveladas a partir de la exposición manifiesta de su manipulación frente a cámara[6], partes breves de ficcionalización (recreaciones mostradas al escucharse las cartas de la madre), etc. Material que, aunque diverso y heterogéneo, en general persigue la sincronización entre banda de imagen y banda de sonido. Dos fragmentos sirven de ejemplo de narración cronológica, clara y concisa, y que trabajan la palabra no sólo desde lo informativo sino también y sobre todo

5 El sueño se describe en el film de la siguiente manera: "Anoche soñé que estaba en una enorme pieza iluminada. Desde la palma de mi mano aparecía la cabeza de una serpiente. Ella miraba hacia todos lados y yo no sabía qué hacer. Mi tía me dice que la saque. Tomo la cabeza de la serpiente con mi otra mano y tiro con todas mis fuerzas, arrojándola al suelo. En la palma de mi mano comenzaba ahora un inmenso túnel. La serpiente lo habitaba y ahora al descubrirlo quedaba vacío".

6 En otro de sus análisis Piedras habla del "énfasis en la mediación, intervención y/o manipulación de los materiales de archivo como fotografías y films para disolver su carácter de transparencia y de fuentes de conocimiento supuestamente objetivas" (2012: 116).

desde lo afectivo: "Recuerdo que desde muy pequeña quería tener hermanos. Una vez en la playa le hice un gran escándalo a mi madre porque no tenía con quién jugar. A diferencia de lo que normalmente ocurre, mis hermanos no llegaron con previo aviso sino que juntos y de un día para otro: Gerardo tenía seis años y Andrea dos, y eran un poco tímidos. Con el tiempo llegó Manuela, nuestra hermana más pequeña. Ellos fueron mis hermanos sociales en el Proyecto Hogares". Y más avanzada la película:

> En el proyecto había niños de todas las edades. Yo era del grupo de los más grandes, los que debíamos dar el ejemplo. Comencé por comerme toda la comida, algo que durante años mi madre no había logrado. También me surgió una repentina necesidad de orden espacial, razón por la cual discutía con mis hermanos. Jugaba en la calle frente al edificio, deseando que el día no finalizara, mejor aún si los juegos nocturnos se alargaban, sin que llegara el grito para entrar a dormir.

También interesa resaltar como recurso en pos de la búsqueda de la mayor objetividad posible, la mostración del contraste entre subjetividades, el contrapunto de los que la pasaron bien y los que la pasaron mal, el hijo único que "tenía sesenta amigos con los cuales jugar hasta las once de la noche" y le bastó con volver a ver a los padres, sin reclamos de afecto; la que quiso desesperadamente tener a su propio hijo para tener una familia que considera que nunca tuvo, de la cual siente celos y siente que no se adapta; la niña introvertida y solitaria a la que le molestaba un espacio tan grande y con tanta gente, la que recuerda el entretenimiento constante y los "lugares mágicos" pero no la separación porque perdió el recuerdo ("…y era terrible, pero entonces yo lo tengo borrado…) y lo cuenta con pena ("porque era pena de todas maneras"), como un recuerdo de la madre.

María Luisa Ortega también estudia el documental en primera persona y reflexiona: "La primera persona, identificada con la voz del cineasta, irrumpe para quedarse definitivamente y convivir con otras estrategias, y encuentra así, además, un diálogo o espacio de convergencia con las prácticas del cine experimental y de las vanguardias artísticas que habían hecho del diario fílmico, el autorretrato y otras formas de inscripción autobiográficas un lugar privilegiado de autoexpresión" (Ortega, 2008: 65). La autora establece asimismo una suerte de clasificación cronológica pero cuyos tipos se vuelven a hacer presentes en la contemporaneidad.

Alude primero al diario de viaje donde, paralelamente al descubrimiento de nuevos lugares se efectúa un retorno a los orígenes o una especie de autodescubrimiento por parte del realizador. Si

bien en *El edificio de los chilenos* hay un viaje (la historia transcurre no sólo en Chile sino también en Francia y principalmente en Cuba), y éste contribuye a la búsqueda y al encuentro del yo, más bien se trataría en este caso de un redescubrimiento, y el espacio en sí podría pensarse más propiamente como "lugar de memoria" debido a sus capacidades evocativas, es decir, el espacio importaría sobre todo en su relación con el pasado: como explica Piedras al respecto: "…los directores entienden la representación del pasado como una actividad que impacta en la configuración del presente, como si los espacios conservasen recuerdos y los cineastas activasen la memoria latente que estos guardan al mostrarlos en su contemporaneidad" (Piedras, 2014: 171). Por supuesto que el espacio predominante de la historia es el que le da título a la misma, el cual es revisitado por la directora y mostrado finalmente por fuera y por dentro, en el pasado y en el presente. Por supuesto también que la película es un viaje desde el presente hacia el pasado, desde, como se dijo, una adultez madura y relativamente estable hacia una infancia insegura y angustiada por los acontecimientos políticos del país de origen. Pero claramente no es un diario de viaje.

En otro de sus análisis Piedras alude a dos características que se visualizan en el cine documental contemporáneo en primera persona, que vale la pena traer a colación. Una tiene que ver con la movilidad y el desplazamiento, y otra vincula la búsqueda a la familia. Se puede sostener que dichas características se aprecian en *El edificio de los chilenos*: por un lado mediante recorridos con cámara en mano por lugares significativos para la memoria, a través de paneos y travellings, o a través de secuencias de fotos fijas a las que lo sonoro genera la ilusión de movimiento; y por otro lado no deja de tener preponderancia la familia como núcleo de exploración sobre la identidad.

Ortega también presenta aquellos films que denuncian, mediante un caso individual, un problema social. Si bien lo personal se vuelve colectivo en *El edificio de los chilenos*, el peso del pasado es mayor, o por lo menos equivalente al del presente.

Por lo tanto se considera que la obra de Aguiló se adscribe al tercer apartado que se trata, al intitulado "El yo ante el pasado y el presente de las imágenes", básicamente por dos cuestiones principales: por un lado, como explica Ortega, "…la subjetividad del cineasta no es el eje absoluto, sino relativo en su vinculación con los otros, con aquellos junto a los que se comparte la memoria y la experiencia del pasado que contagia el presente" (Ortega, 2008: 76). Como ya se dijo, la voz en off de la directora es el hilo conductor pero no absoluto sino relativo, tan importante como las otras

voces. El yo se mantiene discreto, con puntuales intervenciones. Con contención y suavidad, pero no por eso sin firmeza, y sin recurrir tampoco a la manipulación emocional.

Por otro lado, como señala Ortega respecto de las realizaciones que propone como ejemplos, se trata de un cine que indaga en la historia familiar como vía de inserción de la identidad individual en la identidad colectiva, como forma de reflexión de hechos políticos del pasado que determinan el presente, por lo que se dan idas y vueltas entre estas dos coordenadas temporales a través de imágenes que se asumen como imágenes, imágenes depositarias de historia en tanto representaciones y objetos.

El último apartado que menciona la autora tiene que ver con aquellos casos en que el yo se complejiza, casos que se cree se pueden asociar a lo que Piedras denomina "la memoria laberíntica", de difícil asimilación al documental analizado en el presente trabajo.

Infancia y subjetividad

El edificio de los chilenos también es susceptible de ser vinculado al concepto de "espacio biográfico" propuesto por Leonor Arfuch, entendido "no como una sumatoria azarosa de géneros y formas autorreferenciales sino, en una lectura sintomática, como expresión de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea" (Arfuch, 2015: 818). La expresión de la propia subjetividad en todos los ámbitos (en las artes, en la investigación académica, en la política, en los medios de comunicación -aquí multiplicada exponencialmente por las redes-) es consecuencia de esa obsesión por la memoria de la que habla Traverso, de esa instauración de la memoria pública como un deber ético en las sociedades contemporáneas y, también aludido por Traverso, de la puesta en valor del testigo-víctima y de su testimonio, como modo de dar cuenta de pasados traumáticos. En el terreno del cine documental, Piedras menciona el denominado "giro lingüístico" y el denominado "giro subjetivo" como transformadores del campo artístico y cultural, y cuyos modos discursivos y representacionales son la reflexividad y la performatividad. *El edificio de los chilenos* se presenta, de manera reflexiva y performativa, abriendo espacios de contemplación, de evocación, de meditación y participación.

Arfuch parte de que todo relato autobiográfico es una búsqueda de sentido. No es otra la búsqueda de Macarena Aguiló, como queda explicitado en sus primeras palabras. Primero su elección de contar el sueño de la serpiente y el túnel y el vacío; inmediatamente a continuación la referencia a su propia desaparición también por medio de lenguaje más bien metafórico.[7] En general todo lo que se cuenta se cuenta por medio de huellas, impresiones, vivencias, como retazos de memoria. Se trata de un film compuesto tanto visual como auditivamente por las múltiples formas de abordar la memoria: fotografías, filmaciones, grabaciones que pertenecen a archivos familiares, documentos, fragmentos de diarios y de cartas.

Respecto de las narrativas de la infancia en dictadura en particular, la búsqueda de sentido, sostiene Arfuch, se centra en todo lo que pueda recomponer una imagen reconocible de los padres, su militancia, sus convicciones, sus acciones, sus trayectorias. Si bien en el caso de Aguiló no hay que lamentar un trágico final, el sentimiento de derrota o el arrepentimiento no deja de rozar lo trágico. Aguiló no se focaliza sólo en sus padres no obstante no deja de interpelarlos, quizás para descubrirse ella misma. Lo epistolar es el género y medio de comunicación por excelencia del exilio. Las cartas de la madre, el segundo hilo conductor del film, otorgan la posibilidad de entenderla, a ella y a todos los padres y madres. Los fragmentos elegidos por la hija son muy significativos, como el que sigue: "Mañana ya comenzarás a caminar por un camino junto a muchos niños y tendrás a tu lado las manos cariñosas de esos compañeros que los acompañarán para adelante. Si algo he querido darte y aprender contigo es vivir intensamente, amar con los ojos, con las ganas de sentir y estar siempre avanzando un poquito más, revisando lo que hablamos con lo que hacemos. Y si un día yo me alejo de ti es porque ese poquito de consecuencia que yo te entregué hace que muchos, ojalá miles, vayan a luchar junto a nuestros compañeros que están en Chile. Miles, porque mientras más seamos, más rápido ganaremos, y ese triunfo será para ustedes, para todos los niños de Chile. Nos tomaremos de la mano y haremos una ronda de la cordillera al mar, y construiremos todos juntos una larga sonrisa de esa larga y angosta franja de tierra". Al ser entrevistada, la directora expresa que realiza la película en primera persona, autobiográficamente, porque siente que debe hacerse responsable de la significación a partir de su propia experiencia, que implica a su padre y a su madre, y a sus hermanos sociales y a su padre social; expresa que no

7 El texto en el film es el siguiente: "Los días que estuve desaparecida los pasé en un hogar de menores. En él había muchas niñas que jugaban en un gran patio, y había un árbol al que ellas se trepaban junto a un muro. Yo era la menor de todas y las miraba sin poder subir mientras pensaba: ¿por qué si ellas pueden subir no saltan el muro? Era otoño en Santiago, el aire seco, las niñas corrían con sus vestidos de lana y yo no soportaba el calor tan abrigada. Hoy no soporto esa luz, ni la temperatura del otoño de esta ciudad".

podía meterse en las consecuencias conflictivas generadas por el proyecto a los otros, si no lo hacía con ella misma también.

Aguiló expresa que la subjetividad que quería imprimirle a su obra era la infantil, de manera de contribuir, como otras obras de la llamada segunda generación (de hijos e hijas de militantes de los setenta), a instalar la infancia como el lugar donde se anida la ideología. Javier Campo estudia el cine del exilio chileno y argentino y menciona que excepto para representar la miseria, los niños no habían aparecido antes en el documental político. Aparecen entonces como víctimas de las dictaduras adquiriendo los films inusitado impacto. Si bien *El edificio de los chilenos* no correspondería a ese corpus, mantiene esta característica.

Es interesante hacer un paréntesis con otras aportaciones que se relacionan directamente con esta temática:

> Sólo hace un par de décadas ha empezado a considerarse a los niños y niñas como activos productores de significados y significaciones. Ello hace que hoy exista factibilidad teórica para validar las producciones simbólicas infantiles como un testimonio o una particular manera de ilustrar una realidad social. (Castillo-Gallardo y González-Celis, 2015: 909)

Estas autoras hacen alusión a los denominados nuevos estudios sobre infancia de los que toman importantes aportes para su artículo y según los cuales, como se expresa en la cita, los niños y niñas son actores sociales que reflexionan, co-construyen su subjetividad e identidad y elaboran el contexto social; participan y producen significados y cultura, y también tácticas de resistencia que pueden ser consideradas como políticas. En un fragmento del film, cuyo parlamento es transcripto de su diario íntimo, la directora expresa, a propósito de una labor cotidiana:

> A mí me da la impresión que a los adultos no se les puede dar consejos porque si yo le doy un consejo a un adulto como soy chica no lo siguen. Pareciera que uno no tiene mentalidad para pensar en lo que está correcto y lo que no lo está.

Todo el film está abordado desde el respeto y la consideración de autoridad hacia las figuras de niños ahora adultos. Otras partes a destacar, relacionadas con la perspectiva infantil, son una seguidilla de dibujos ubicados hacia la mitad del film, las canciones infantiles intercaladas y cantadas por niños, y las animaciones creadas por Gerardo, “hermano social” de Macarena, diseminadas a lo largo del metraje.

Conclusión

El "Proyecto Hogares", innovador y revolucionario, se fue agotando en paralelo al fracaso político del MIR en los años ochenta. *El edificio de los chilenos* aborda también esta derrota.[8] Quizás el momento más álgido es aquel en que el militante entrevistado pide que corten la filmación un momento y repite que no es fácil. Jacqueline Mouesca, a propósito del cine chileno del exilio, apunta la "… necesidad compulsiva de comprender, de saber qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado" (1987: 146). En *El edificio de los chilenos* lo testimonial cumple la función de restituir, por la vía de la memoria, los vacíos dejados por las separaciones tanto filiales como territoriales, por la dispersión sufrida por el desarraigo y el exilio.

Una última cita conclusiva a la que se adhiere:

> Así, en este cruce entre lo personal y lo colectivo, donde la memoria articula los fragmentos y surge a nuestro juicio, el espacio de lo político: este giro autobiográfico produce una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado: en esta articulación de la memoria estas esferas no están separadas, sino que forman parte de la construcción de la subjetividad. (De los Ríos y Donoso Pinto, 2016: 216)

Como expresan estas teóricas, la pregunta política que se hace la película es si valió la pena el compromiso, el sacrificio. Se culmina, sin solución aparente, en la familia: "Por años el mayor afecto que haya sentido estuvo ligado a esas palabras escritas, a esa inmensa invitación, al gran juego trunco del cual obtuve acaso lo que hoy puedo dar. El vacío es un camino que sólo se llena al recorrerlo". La realizadora parece destacar la importancia de darse permiso (ella misma y los demás) para sentir el dolor y poder ponerlo en palabras. La canción final oficia de digno corolario poético de la historia que se cuenta, de esa única historia formada de muchas memorias. Y así, lo íntimo se vuelve colectivo y universal.

8El "padre social" de Macarena lo expresa de esta manera: "Y pasó justamente lo que no quería, o sea, que fue lo inevitable, que al final, cada núcleo asumió su propia historia pero ya como colectivo dejó de ser una experiencia colectiva, dejó de haber un control, una supervisión colectiva de pronto. Y las decisiones empezaron a ser absolutamente individuales (…) Y eso se empieza a desmoronar cuando se empieza a desmoronar también el proyecto político que estaba detrás o por delante de toda esta experiencia. Cuando en Chile no cambian las cosas, cuando en Chile los levantamientos no tienen mayor destino, cuando las insurrecciones parciales no se ven tampoco por ninguna parte, cuando el pueblo no responde a la manera que los documentos decían que tenía que responder, o sea cuando la realidad fue más porfiada que lo que nosotros queríamos y nos mostraba que la cosa no caminaba por el lado que nosotros decíamos que caminaba".

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2015). "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura". *Kamchatka. Revista de análisis cultural Universidad de Valencia*, Número 6.

Campo, Javier (2010) "Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte. El cine chileno y argentino del exilio ('70/'80)", CongressoftheLatin American StudiesAssociation, Toronto, 6-9 October.

Castillo Gallardo, Patricia y González Celis, Alejandra (2015). "Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989)". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Número 13.

De los Ríos, Valeria y Donoso Pinto, Catalina (2016). "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo". *Revista Nuestra América 10. Chile de memoria: a 40 años del Golpe*. Enero-julio.

Lie, Nadia y Piedras, Pablo (2014). "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (Cecilia Priego, 2009) e Hija (María Paz González, 2011). *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Volume 30, Number 1.

Mouesca, Jacqueline (1987). "Los años del exilio", en *Plano secuencia de la memoria de Chile (1960-1985)*, Madrid: Ediciones del Litoral.

Ortega, María Luisa (2008). "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo", en Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.). *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B - Festival Internacional de Cine de las Palmas.

Piedras, Pablo (2014). "Historia y memoria en primera persona", en *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.

Piedras, Pablo (2016). "Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini", en Nadia Lie y Robin Lefere (eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Amsterdan: Brill-Rodopi.

Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, Marina; Florencia Levín (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

Macarena Aguiló y Susana Foxley (2010). *El edificio de los chilenos*. Chile: Producciones Aplaplac / Les Films d'Ici / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC).

Bibliografía y prensa sobre el film

Aimaretti, María (2014). "De las memorias infantiles en primera persona". *Revista Cine Documental*, Número 9.

Bello, María José (2011). "Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo". La Fuga. Disponible en: http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436

Blanco, Felipe (2012). "*El edificio de los chilenos*. La memoria como redención". La Fuga. Disponible en: http://www.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502

Entrevista a Macarena Aguiló. A sala llena. Disponible en: http://www.asalallena.com.ar/entrevistas/directores/entrevista-a-macarena-aguilo-directora-chilena-de-el-edificio-de-los-chilenos-competidora-en-el-15o-festival-internacional-de-cine-de-lima/

Poblete, Joel (2019). "Huellas de un abandono. El edificio de los chilenos". Mabuse. Disponible en: http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86523

Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara (2012). "Los niños(as) de la revolución en 'El edificio de los chilenos' ". *Revista Sociedad & Equidad Universidad de Chile*, Número 4.

Aproximaciones a la representación de los perpetradores en el cine documental.

Lior Zylberman
CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA
liorzylberman@gmail.com

Resumen: Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental., en esta instancia se indagará en torno a cómo son presentados los perpetradores en la pantalla teniendo este artículo como objetivo desplegar una taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental.

Para ello, luego de exponer algunos posibles debates en torno al tema, se pensará el problema alrededor de formas y modalidades de representación del victimario en el cine documental. Se sugerirá así dos grandes formas discursivas –visual y verbal– y cuatro modalidades de representación –Archivo, Evocativa, Declarativa y Participativa– siendo la combinación de ambas lo que permitirá analizar las diversas estrategias de representación de este actor en el cine documental.

Palabras clave: cine documental; genocidio; perpetradores; modalidades; representación

Introducción

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. Luego de haber propuesto y analizado estrategias de representación para un posible abordaje integral del problema (Zylberman, 2018) la investigación continúa para centrarse en el análisis de la representación del "elemento humano" (Alvarez, 2001: 18), noción empleada para referirse a los diversos actores involucrados en un genocidio y en hechos de violencia de masas[1]. En ese contexto, me interesa indagar en torno a la representación de los perpetradores, teniendo como

1 Aceptado a la vez que discutido por los diversos investigadores del campo, dichos actores han sido clasificados en una tríada que fuera propuesta en su trabajo basal por Raul Hilberg (1993, 2005), siendo estos las víctimas, los perpetradores y los espectadores (*bystanders*).

objetivo en este texto presentar una posible taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental.

El primer contacto con victimarios lleva siempre a pensarlos en términos extremos –malvados, sádicos, enfermos, etc.– o incluso como seres ubicados por fuera de todo cariz humano. Efectivamente, las primeras indagaciones sobre el tema, sobre todo los intentos de estudiar desde la psiquiatría a los nazis acusados en Núremberg, proponían dilucidar la anormalidad de dichos sujetos (El-Hai, 2015). Posteriormente, los ya clásicos textos de RaulHilberg (2005) sobre la burocracia nazi y el de Hannah Arendt (2005) sobre Adolf Eichmann, implicaron indagar en torno a la normalidad de los perpetradores; tiempo después, las investigaciones de autores como Christopher Browning (2011), James Waller (2007), Jean Hatzfeld (2004) o Philip Zimbardo (2008) repararon en la transformación de gente común a genocidas abriendo así un campo de estudio específico.

Por otro lado, al examinar las representaciones audiovisuales, la víctima ha sido principalmente el foco de interés en las producciones sobre genocidio, dictaduras y crímenes de masa; y en el cine documental históricamente se ha constituido una "tradición de la víctima" desde la consolidación del cine social de la escuela de John Grierson en la década de 1930 (Winston, 1988). Escapa al presente trabajo dar cuenta de las diversas discusiones y abordajes teóricos en torno a los perpetradores pero lo cierto es que en los últimos años se ha ido desarrollando en forma más sistemática un campo multidisciplinario específico de estudios sobre los perpetradores –incluso se discute la posibilidad de una teoría comparativa del perpetrador (Straus, 2018)– siendo el Holocausto el paradigma de análisis y la matriz teórica-conceptual primordial. El Holocausto también ha sido el caso insignia para pensar un "giro al perpetrador" (*turn to the perpetrator*) en el análisis literario y cultural de esta figura (Adams y Vice, 2013), y desde los *trauma studies* Raya Morag (2013) se propuso estudiar el trauma del perpetrador en su análisis del documental israelí sobre las guerras contemporáneas de Israel. De igual forma LeshuTorchin (2007) y Rebecca Jinks (2016) han sugerido pensar la manera en que el Holocausto ha instituido "un imaginario genocida" (*genocidal imaginary*) actuando como paradigma tanto para la realización como para el análisis de las representaciones de los genocidios y otros casos de violencia en masa.

Lo cierto es que la representación del victimario en el cine documental no se ha dedicado exclusivamente al Holocausto. Si bien, como luego se verá, la figura del victimario prácticamente se encuentra presente en todas las producciones, las más denodadas resultan ser aquellas que se han

dedicado a otros casos, como el genocidio camboyano –con *Enemies of the People* (Rob Lemkin y Thet Sambath, 2009)– o el indonesio –con *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012)– por mencionar unos ejemplos. En lo que a representaciones cinematográficas se refiere, los estudios sobre el tema prácticamente no han llevado adelante un abordaje integral, sino que los trabajos que han procurado abordajes generales han organizado su atención a casos particulares, siendo la sumatoria de los casos los que brindan una aparente perspectiva general (Friedman y Hewitt, 2017; Michalczyk y Helmick, 2013; Wilson y Crowder-Taraborrelli, 2012). Mi propuesta, entonces, radica en exponer una posible taxonomía, modalidades de presentación de los victimarios en el cine documental.

Debo hacer una aclaración antes de continuar: dado que la discusión en torno a la denominación de este actor también se encuentra en disputa, sugiero denominarlo, como ya fuera mencionado antes, en forma simple como victimario. Siguiendo a Jeremy Metz (2012: 1037-1038), dicha expresión "determina fácilmente a su objeto, la víctima" mientras que "perpetrador hace la pregunta de qué se está perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para 'perpetrado' (*perpetratee*)".

Formas y modalidades de representación del victimario

A continuación, propongo sistematizar y distinguir las diversas modalidades en que el victimario ha sido representado en el cine documental. Éstas no esperan ser normativas ni taxativas sino ser pensadas como tendencias, como estrategias de representación; en ese sentido, como se verá, un documental puede tender hacia una modalidad en particular como transitar por varias a la vez.

En esta ocasión entenderé representación en su acepción más común: hacer presente algo. La pregunta recae así en cómo se hace presente el victimario en las diversas producciones. Por otro lado, en la teoría del documental, la noción de modalidad o de modos remite en forma instantánea a la teoría de Bill Nichols; tomo así su noción de modalidades como "formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes" (Nichols, 1997: 67) pero también serán comprendidas, siguiendo a John Corner, como formas de "identificar algunas de las principales formas en que se organiza la comunicación en el documental" (Corner, 1996: 27).

Los siguientes dos cuadros dan cuenta de las diversas formas y modalidades de representación de los victimarios propuestas. El primer cuadro resulta más general y amplio, sugiriendo dos grandes formas discursivas de representación; mientras que el segundo, plantea las modalidades propiamente dichas. Cada título puede ser pensado en una zona específica como en intersecciones ya sea tanto en como entre las modalidades y las formas.

Visual
Verbal
Formas discursivas

Cuadro 1

Archivo	Declarativa
Evocativa	Participación
Modalidades de representación	

Cuadro 2

Por formas discursivas me remito a la noción de discurso narrativo, es decir, a las "técnicas significantes y las estrategias formales mediante las cuales un relato es referido a un lector o espectador" (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999: 107). En ese sentido, la forma visual se remite a pensar las diversas formas de (re)presentación en imágenes de los victimarios, ya sean éstas registradas por ellos mismos o bien registradas por otros ya sea en los momentos del exterminio o en forma posterior –entrevistas, recreaciones, cámaras ocultas, juicios, etc. Se encuentra así una gran variedad de títulos, que van desde los documentales de compilación como *De Nuremberg à Nuremberg* (Frédéric Rossif, 1989) o *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) hasta los performativos como *The Act of Killing*, encontrándose en el medio films como *Enemies of the People* o *Rwanda, Beyond the Deadly Pit* (Gilbert Ndahayo, 2009).

Por forma verbal, me remito a pensar las diversas formas de (re)presentación en el nivel de la expresión oral tanto de los propios victimarios como por otros: víctimas-sobrevivientes que se refieren a ellos, expertos, testigos e incluso la narración en off. Los diversos niveles llevan a análisis específicos, obligando a reparar y poner en tensión las formas en que los victimarios son (re)presentados en los documentales. Por ejemplo, resulta sugerente detenerse en cómo el registro

del congreso del Partido Nacionalsocialista en 1934 en Núremberg en *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) es reutilizado en *Hitler, Eine Karriere*, para referirse a los diversos momentos históricos del nazismo o el mismo material filmado en el campo de Westerbork es empleado en forma más poética por Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1956) y por HarunFarocki en una forma más arqueológica en *Aufschub* (2007); así, mientras en la primera se anonimiza al victimario, al comandante del campo en la segunda posee nombre y apellido: Albert Gemmeker. En forma similar, en la primera parte de *Chronicle of a Genocide Foretold* se emplea el registro hecho por Nick Hughes, en el cual se ve cómo una familia es asesinada en una barricada en Kigali. En dicha serie, el registro se emplea para ilustrar el relato histórico del documental, mientras que *Iseta: Behind the Roadblock* (Juan Reina, 2008) tiene como único propósito darle una historia a ese registro, esforzándose por dar con nombres –y sus historias– de todos los implicados en esa imagen.

Cuatro modalidades

La primera modalidad será denominada Archivo, contemplando así lo que comúnmente se refiere como material de archivo o imágenes de archivo; es decir, registros visuales tomados originalmente por alguien para luego ser editados y montados para crear una determinada película.

En esta modalidad predominan dos fuentes de imágenes: el registro de los propios victimarios en su tarea –ya sean tomadas por ellos mismos como por otros– o filmaciones generales que no remiten necesariamente al exterminio –por lo general resultan ser películas de propaganda, noticieros cinematográficos o televisivos o incluso también generadas por los propios victimarios–. Los títulos que prevalecen en esta modalidad son asociados con los documentales de compilación o bien aquellos que emplean imágenes de archivo para ilustrar el relato histórico que presentan. En ocasiones, las imágenes de archivo son montadas en forma alternada con entrevistas, constatando lo que el entrevistado afirma o bien otorgándole un sentido, a partir de la entrevista, a dichas imágenes.

En el análisis de éstas resulta importante reparar en su origen ya que muchas de estas imágenes provienen del propio corazón de los regímenes genocidas a partir de películas o fotografías de propaganda –como del régimen nazi, o el de Pol Pot– u otro tipo de registro de época –como en

Armenian Genocide (Andrew Goldberg, 2006)– y en su circulación y uso se suele abandonar su empleo original, como el registro de Jean Kambanda, utilizado en la mayoría de los documentales sobre el genocidio ruandés, en el cual exhibe su pistola "lista para matar tutsis"

Reparar en la procedencia de estas imágenes resulta fundamental por una cuestión más: las creadas por los victimarios –las denominadas imágenes de perpetradores analizadas por Marianne Hirsch (2012)– llevan consigo una inscripción esencial, esto es, su mirada[2]. La imagen expresa así un modo de ver, una mirada que establece relaciones, atención particular en detalles, objetos y personas, y que crea, a su vez, relaciones de poder, tal como se analiza el registro hecho por los nazis sobre el gueto de Varsovia en el documental *A Film Unfinished* (YaelHeronski, 2010). Considerando ello, en ocasiones el victimario se expresa en la imagen sin estar en el campo visual; es decir, las imágenes de las víctimas registradas por el victimario hacen que éste se presente desde el fuera de campo, tal como se exhibe en el documental *Fotoamator* (Dariusz Jablonski, 1998) a partir de las fotos tomadas por el nazi Walter Genewein, jefe de contabilidad del gueto de Łódź.

Por lo tanto, en esta modalidad, las imágenes son sometidas a un constante proceso de de-significación y re-significación, adquiriendo las imágenes sus sentidos en forma variada. La mencionada filmación del periodista Nick Hughes durante el genocidio ruandés como también la que realizó el sargento naval alemán Reinhard Wiener en 1941 en Liepāja, Letonia, en el que en menos de dos minutos un grupo de judíos es fusilado por escuadrones de *Einsatzgruppen* son imágenes sumamente valiosas que poseen un valor histórico inestimable que en el uso y circulación pueden llegar a perder su potencia. Son registros únicos ya que son filmaciones realizadas durante el desarrollo de las matanzas, en las cuales se despliega el procedimiento de aniquilamiento[3].

En esta modalidad también pueden ser consideradas las imágenes de juicios, situaciones donde el victimario es expuesto en cámara. En esta instancia ya no es en el momento de mayor fulgor o mientras lleva adelante el exterminio; sin embargo, en todos los registros se puede apreciar una pose estoica, negando sus crímenes y en escasas ocasiones asumiendo su responsabilidad. Films como *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (Christian Delage, 2006), *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan, 1999),*Los 100 días que no conmovieron al mundo*, *The*

2 En ello se fundamenta, entre otros argumentos, el rechazo de Claude Lanzmann para emplear imágenes de archivo en *Shoah*.
3 Para la filmación de Wiener, véase J. Hirsch (2004: 1-13), para la de Hughes, véase Hughes (2007) y Cieplak (2017), sobre todo para la reconstrucción de su historia.

Uncondemned (Nick Louvel y Michele Mitchell 2015), *Los días del Juicio*[4], *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006) o *Brother NumberOne* son algunos títulos, en todos la palabra del victimario no es dada para la cámara del documentalista sino para el escenario judicial. En ese marco, mientras que en la mayoría de los casos las últimas imágenes vistas de los victimarios son aquellas en donde son conducidos a cumplir su pena[5], en el caso de los crímenes nazis existen numerosas filmaciones y fotografías tomadas durante la ejecución de la pena capital, siendo quizá la de AmonGoeth la más representativa: luego que el Supremo Tribunal Nacional de Polonia encontrara a Goeth culpable, lo condenó a la horca; la ejecución, fallida en dos intentos y cumplimentada al tercer intento, fue filmada en su totalidad.

En conclusión, en esta modalidad el victimario no tiene la palabra, y si la brinda no es para la cámara documental sino para sus jueces. Aquí, el victimario es representado en forma silente, no se expresa en forma libre, no es su voz la que escuchamos, sino que otro habla por él.

La segunda modalidad para representar al victimario la denomino Evocativa. La evocación es una forma de traer a la imaginación, una llamada o convocatoria para que algo o alguien se haga perceptible; así, mientras que la anterior modalidad era inminentemente visual, esta modalidad parte de la forma verbal para, en un segundo momento, dar posiblemente lugar a la visual: aquí la evidencia verbal se coloca por encima de la visual. Si bien la modalidad anterior puede ser pensada con características de esta segunda, pienso esta modalidad vinculada con la tercera (la Declarativa) ya que el componente principal aquí es la entrevista o el testimonio. En consecuencia, es en el marco de la entrevista-testimonio que surge la evocación, la figura del victimario; allí, éste es delineado y caracterizado por la palabra de otro.

Comúnmente es la víctima-sobreviviente quien suele evocar y caracterizar a esta figura a partir de su testimonio. En esa dirección, en numerosos documentales es a partir de la palabra que el victimario es presentado en pantalla, en ocasiones en forma general, para referirse a "los SS" o a algún nazi en particular, como por ejemplo, Helen Jonas-Rosenzweig respecto a Amon Goeth en

4 El ciclo de Romano tiene la particularidad de, además de filmar la escena del juicio, poder entrevistar a un victimario: Eduardo Constanzo, chofer del grupo parapolicial que operó en Rosario, quien se presenta como arrepentido. Constanzo resulta ser una excepción antes que la regla. Sobre declaraciones públicas de represores, véase Feld (2002 –sobre todo la tercera parte–, 2016).

5 Se puede también agregar a las excepciones algunos documentales sobre las gacacas, donde los victimarios son entrevistados antes o después del juicio –*Rwanda, Beyond the Deadly Pit*– , cumpliendo la pena –*Worse than War*–, o incluso cuando regresan a la comunidad luego de cumplir la pena –*In Rwanda We Say... The Family That Does Not Speak Dies* (Anne Aghion, 2009).

Inheritance (James Moll, 2006), Graciela Daleo respecto a la "patota" en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o algunos sudaneses respecto a los Yanyauid en Darfur en *TheDevilCameonHorseback* (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007).

Pero la evocación no sólo la realizan los sobrevivientes, sino también expertos –historiadores como David Chandler en *S-21: Inside Pot Pot's Secret Prison* (Greg DeHart, 2002)–, o *bystanders*, testigos ocasionales, gente que les brindó asilo y ayuda como también cazadores de nazis. Una producción paradigmática de esta modalidad bien podría ser *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988), documental que gira en torno a la figura del llamado "Carnicero de Lyon". Película donde el victimario es el protagonista, sin embargo nunca da una entrevista ni participa en forma activa para la cámara de Ophüls sino a partir de los testimonios de quienes sufrieron sus actos, luchadores de la resistencia francesa, los cazadores de nazis Serge y Beate Klarsfeld, agentes del servicio secreto y de la CIA que trabajaron con él, militares bolivianos –recordemos que Barbie vivió y trabajó para la dictadura boliviana, con el visto bueno de los Estados Unidos–, vecinos, entre otros. Es a partir de este coro de voces que el espectador se representa la figura del nazi; éste, sólo tendrá pantalla ya sea a través de fotografías, entrevistas para televisión en el momento en que fue apresado o durante el juicio. A menor escala –el documental de Ophüls dura unos 267 minutos–, *My enemy's enemy* (Kevin Macdonald, 2007) emplea una modalidad similar, focalizándose, sobre todo, en las actividades de Barbie luego de la guerra, su protección y empleo por los servicios de inteligencia británico y estadounidense como también sus vínculos con el narcotráfico y la dictadura en Bolivia. En todo ese recorrido, Barbie sólo es puesto en pantalla a través de la palabra de otros e imágenes de archivo.

Esta modalidad es empleada también para representar casos que, por la distancia temporal, no existe la posibilidad de acceder a otra forma de testimonio audiovisual. Así, algunos documentales sobre el genocidio armenio[6], como *Armenian Genocide* o *Aghet, Ein Völkermord* (Eric Friedler, 2010) recurren a este modo para representar a los Jóvenes Turcos, o sobre el genocidio herero, como *Namibia Genocide and the Second Reich* (David Olusoga, 2005), que emplea esta modalidad –como también la recreación– para representar, por ejemplo, al general Lothar von Trotha y sus tropas. Incluso la experimental *Das Himmler Projekt* (RomualdKarmakar, 2000) puede ser pensada

6 Esta imposibilidad surge en el ámbito del documental, ya que, en la ficción, en forma muy temprana, se estrenó en 1919 *Ravished Armenia* (Oscar Apfel, 1919) basado en las memorias y protagonizada por la sobreviviente Aurora Mardiganian. Este film, no sólo es el primero sobre el genocidio armenio sino sobre el genocidio como tal. Sobre el film, véase Torchin (2012).

bajo esta modalidad; en ella, Manfred Zapatka, lee durante casi tres horas, el infame discurso dado por el líder de las SS el 4 de octubre de 1943 en la ciudad de Posen. Asimismo, la evocación, en tanto la representación del victimario a partir de la voz de un otro, resulta la modalidad que prima en documentales como *El diario de Agustín*(Ignacio Agüero, 2008) o *Milagros no hay. Los desaparecidos de Mercedes Benz* (Gaby Weber, 2003), documentales que investigan la participación y apoyo de civiles y empresas en el accionar desaparecedor de las dictaduras de Chile, el primero, y Argentina, el segundo; en ambos casos, al no poder acceder a la palabra oficial de los principales incriminados, los realizadores buscan llegar a éstos a través de la palabra e imágenes dadas por otros.

La evocación es también la modalidad empleada como forma de elaborar el pasado familiar por algunos hijos de victimarios. En *2 oder 3 Dinge, die ichvonihmweiß* (Malte Ludin, 2005), su director, hijo de Hanns Ludin, miembro de las SA nazi y embajador alemán en la República Eslovaca, bucea en el legado familiar y la figura de su padre, al cual casi no conoció ya que fue ejecutado en 1947 cuando tenía apenas 5 años de edad. Por lo tanto, la figura del padre, sus acciones y pensamientos, son traídos a partir de la evocación de las hermanas de Malte, con fotografías y filmaciones, para meditar y discutir, junto a otros descendientes, la posible herencia de este victimario. Una evocación similar llevan adelante Niklas Frank y Horst von Wächter en *What our fathers did*(David Evans, 2015): acompañados por el abogado Philippe Sands en un viaje por diversas ciudades europeas, el hijo de Hans Frank, Gobernador General de la Polonia ocupada por los nazis, y el de Otto Wächter, gobernador del distrito de Cracovia en el Gobierno General y luego del Distrito de Galicia, discuten la figura de sus padres –ambos implicados en el exterminio de los judíos–, su accionar y cómo elaborar el pasado familiar.

Previamente mencioné que *Namibia Genocide and the Second Reich* recurre a las recreaciones como forma de evocar a los victimarios. Las recreaciones eran "la materia prima" de la representación documental "hasta que fueron asesinadas (*slain*)" por el cine directo en la década de 1960, "quien proclamó que todo, excepto lo que sucedió frente a la cámara sin ensayo o incitación, es una fabricación e inauténtico" (Nichols, 2016: 34). Sin embargo, los tiempos han cambiado y la recreación nuevamente tiene un rol vital en el documental; y en ese marco, se abre una sugerente distinción, que luego retomaré, entre recreación y representación[7]. Aunque diversos victimarios son

7 En español quizá se pierda la tensión entre ambos términos, ya que en inglés Bill Nichols (2016: 35) discute la distinción entre *reenactment* (recreación) y *enactment* (representar, ejecutar).

entrevistados y también se recurre a las imágenes de archivo, la recreación es empleada como recurso principal en la serie documental *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005); en esta producción, más próximo al docudrama, diversos actores encarnan –y evocan por medio de su actuación– a los victimarios implicados en la historia del campo. De este modo, la recreación no actúa como "relleno" sino que, puede "realizar una función liberadora, en particular a sobre un tema histórico para el que no hay ningún archivo disponible" (Bruzzi, 2006: 45). Finalmente, la recreación del accionar de los victimarios en tanto evocación puede ser pensada en la original aproximación llevada adelante en *Two Laws* (Alessandro Cavadini y Carolyn Strachan, 1982); en este film, la comunidad Borroloola de Australia presenta su lucha ancestral por la tierra codirigiendo el documental con los realizadores; para ello recurre a los testimonios orales y las recreaciones como evidencia pero lo distintivo de esta propuesta, una propuesta que da vuelta las características del cine etnográfico (Beattie, 2008), es que los propios miembros de la comunidad, al recrear diversas situaciones de violencia y exterminio, asumen el rol de los victimarios. Como también fuera mencionado, en *Das radikal Böse* los testimonios en off que se escuchan pertenecen a memorias, anotaciones y escritos de miembros de los Einstazgruppen; así, alternando entrevistas a especialistas –como Christopher Browning o Robert J. Lifton– se recrean diversos experimentos psicológicos –el de Milgram, el de Stanford, etc.– como también diversas situaciones aludidas en las evocaciones en off por los miembros los Einstazgruppen.

A partir de lo expuesto, y en coincidencia con la modalidad anterior, en ésta el victimario tampoco se expresa por su propia voz, sino que es caracterizado y representado en la pantalla a través de segundos siendo la forma discursiva predominante la verbal a partir de entrevistas o testimonios de segundos. Incluso si se apela a la forma visual –ya sea a través de imágenes de archivo como de recreaciones–, en esta modalidad las imágenes que muestran a los victimarios no suelen ser registradas por la propia producción sino también por ajenos. La diferencia sustancial entre ambas modalidades radica en la forma discursiva: mientras que la primera predominaba la visual –imágenes de archivo–; en esta, lo hace la palabra –entrevistas y testimonios.

La tercera modalidad la denomino Declarativa. Una primera aproximación a esta modalidad podría incluir las diversas declaraciones públicas de los victimarios registradas en forma audiovisual, como por ejemplo el discurso de Adolf Hitler ante el Reichstag el 30 de enero de 1939[8], la conferencia de

8 En esa ocasión Hitler afirmó que "si la judeidad financiera internacional dentro y fuera de Europa consiguiese precipitar a las naciones una vez más a una guerra mundial, el resultado no será la bolchevización de la tierra y con ello la victoria de la judeidad, sino la aniquilación de la raza judía en Europa!"

prensa de Jorge Videla el 19 de abril de 1979[9] o la entrevista en la cárcel a Jean Kambanda emitida por el canal ITV el 21 de mayo de 2015. Sin embargo, no es ese el recurso al que se refiere esta modalidad. Efectivamente, entiendo por declaración a un anuncio, a una manifestación de hechos, sucesos, conductas o pareceres en un determinado contexto, pero, en el caso de esta modalidad, se refieren a las declaraciones efectuadas *específicamente* para el documental en cuestión. Un ejemplo sencillo para diferenciar a esta modalidad de otras: antes mencioné la película *Hotel Terminus*; en ella en ningún momento Barbie es entrevistado por el propio Ophüls, en cambio, en un film anterior, *The Memory ofJ ustice*, el mismo director había logrado entrevistar a Albert Speer, Karl Dönitz, Gerhard Rose[10], a Walter Warlimont[11].

En esta modalidad, el victimario se expresa por sí mismo y aparece frente a la cámara del documentalista; para decirlo de otro modo, aquí confluyen ambas formas discursivas propuestas. Con todo, esta modalidad no resulta necesariamente "apacible", alcanzar la declaración de un victimario no suele ser una tarea sencilla; por lo tanto, esta modalidad también contempla otras tácticas llevadas adelante por los realizadores para registrar –o no– las declaraciones de los victimarios. Finalmente, tanto en esta modalidad como en la siguiente se debe tomar en consideración un elemento más: la cámara y su relación con el actor social[12] –en este caso el victimario–. Resulta así sugerente reparar en la distinción que ha hecho Thomas Waugh respecto a la actuación (*performance*) en el documental; de este modo, distingue la actuación "representacional" para referirse al "actuar naturalmente", "cuando los sujetos interpretan 'sin mirar a la cámara', cuando ellos 'representan' sus vidas o roles, la imagen luce "natural" como si la cámara fuera invisible o como si el sujeto no advirtiera que está siendo filmado" (2018: 270); en cambio, "a la conciencia de la cámara en lugar de su ignorancia, de presentarse a uno mismo explícitamente para la cámara" la denomina performance "presentacional" (2018: 271).

9 En ella, el presidente de facto afirmó "que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido".
10 Rose fue un médico experto en medicina tropical. En los campos de Dachau y Buchenwald infectó a judíos, gitanos y discapacitados mentales con malaria y tifus para llevar adelante diversos experimentos. Aunque sentenciado a cadena perpetua, fue liberado 1953.
11 General de artillería de la Wehrmacht, sirvió como oficial de enlace de Wilhelm Keitel ante Hitler. Detenido por las fuerzas estadounidenses luego de la guerra, fue sometido a un Tribunal Militar en 1946 y condenado a cadena perpetua. Al servir como testigo de cargo en los Juicios de Núremberg, luego se le redujo la condena a 18 años siendo finalmente liberado en 1957.
12 En la teoría del cine documental, se entiende por actor social el término a los individuos que se representan a sí mismos frente a otros, pudiendo esta representación ser pensada como una interpretación asemejándose a la interpretación de los personajes de ficción. Nichols señala que "este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven" (1997: 76).

En un primer nivel encontramos así a la entrevista como recurso cardinal de esta modalidad, pudiendo ser pensado este recurso como la actuación presentacional por excelencia. El film de Ophüls, más próximo a la tradición del cinema vérité, puede ser un caso paradigmático[13] como también, con todas las dudas éticas planteadas por su director[14], *Duch, le maître des forges de l'enfer*o los diversos títulos que tienen a los líderes camboyanos como protagonistas, también *Mr. Death, The Act of Killing* o *The Look of Silence*, incluso *Einsatzgruppen, les commandos de la mort* (MichaëlPrazan, 2009) donde Juozas Aleksynas, miembro del ejército lituano y que fuera movilizado en ayuda al ejército alemán, narra los fusilamientos de los judíos en el avance de Alemania en su invasión a la Unión Soviética. En *The Last Days* (James Moll, 1998), entre los testimonios de cinco sobrevivientes húngaros del Holocausto, es entrevistado Hans Münch, médico de las SS que trabajó en Auschwitz[15]. En todos estos títulos el testimonio del victimario es registrado en un ambiente controlado y, relativamente, calmo: un estudio, el domicilio, una locación, o, incluso, el lugar de los crímenes. Aquí, el victimario sabe que está siendo filmado, que su voz será escuchada, que su imagen, quizá, pasará a la posteridad. En ese sentido, tal vez sean las diversas producciones de Laurence Rees como *The Nazis. A Warning From History* o la mencionada *Auschwitz…* las que mejor pudieron servirse de este recurso. A partir de la realización de un documental sobre Josef Goebbels, *Goebbels: Master of Propaganda* (1992), para el que fuera entrevistado, entre otros, su adjunto Wilfred von Oven y que definiera aquel período como un paraíso, Rees comprendió la necesidad de investigar a la gente común que trabajó en las diversas oficinas y dependencias nazis (2005); de este modo, sus series documentales sobre el nazismo se caracterizan no solo por ofrecer el testimonio de sobrevivientes o víctimas sino también, y casi en

13 Un título crucial para pensar esta modalidad, aunque por el caso que presenta lleva a correrlos del tema, es *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977). Rodada clandestinamente en 1971 y estrenada en 1977, la película presenta a tres "ejecutores de sentencias" en la España de los últimos años de la dictadura de Franco. Además de presentar la historia de estos tres hombres, la película examina los crímenes que recibían la pena capital al mismo tiempo que indaga la sociedad española del período. También se vuelve preciso mencionar *Z32* (Avi Mograbi, 2008) que si bien presenta una forma muy original de representar a victimarios, escapa a la presente investigación ya que los mismos son soldados dando cuenta de su accionar en el conflicto israelí-palestino.

14 Véase la cita de Panh en la 8.

15 Apodado como "el buen hombre de Auschwitz", Münch, quien trabajó junto a Josef Mengele, se negó a prestar colaboración en los asesinatos de dicho campo, desarrollando elaborados trucos para mantener vivos a los internos. Fue la única persona absuelta de crímenes de guerra en los juicios de Auschwitz de 1947 en Cracovia, donde muchos reclusos declararon a su favor. Münch no es otro que el doctor Ernst B. en el imponente trabajo sobre los médicos nazis de Robert J. Lifton, allí, en la entrevista que le hace, Lifton afirma que "a diferencia de otros médicos nazis, él pudo mantenerse como médico-sanador (*physician-healer*) y, en ese sentido, puede ser parcialmente correcto decir que su vocación médica contribuyó a su decencia hacia los prisioneros" (Lifton, 2000: 335). Münch también ofició de "intermediario" en la polémica decisión de la sobreviviente Eva Mozes Kor de perdonar a los nazis; en el documental *Forgiving Dr. Mengele* (Bob Hercules y Cheri Pugh, 2006) se narra su historia como también el encuentro con el médico y su posterior viaje en conjunto, en 1995, a Auschwitz. Dado que las apariciones de Münch en ese documental no fueron registradas especialmente para esa producción, ese título no se considera en la actual investigación.

forma principal, de los victimarios. De este modo, entrevistó a Herbert Dörhing, un guardaespaldas de Hitler y miembro de las SS, Reinhard Spitzy, secretario del Ministerio Asuntos Exteriores, como también a Petras Zelionka, miembro de un Einsatzgruppe, o a Oskar Gröning, miembro de las SS y contable en Auschwitz[16], entre otros. Es también a través de una entrevista que se ha obtenido, con cierta incomodidad, la declaración del fotógrafo responsable de la mayoría de los *mugshots* tomados en centro camboyano S21, Nhem En, en *The Conscience of Nhem En*[17]o las de los "Hutus asesinos", Augustin Bazimaziki y Elie Ngarambe, en *Worse than War* con el penal donde cumplen sus condenas como escenario.

¿Qué sucede, en cambio, si el victimario no está dispuesto a dar una entrevista o, en todo caso, si el documentalista, al entrevistarlo, advierte que su interpelado no es del todo sincero? Algunos realizadores han optado entonces por estrategias que quizá no sean ortodoxas pero que les permitieron registrar declaraciones de victimarios. Una de ellas es la obtención de declaraciones a través de una cámara oculta, siendo una situación que el documentalista-entrevistador no puede controlar ya que es un momento abierto a la incertidumbre; por otro lado, la supuesta ausencia de la cámara permite que el victimario no sólo no mire a cámara sino que brinde una actuación representacional, expresándose así con mayor naturalidad, sin los correctos modales que tendría al estar siendo oficialmente entrevistado. Esa naturalidad la vemos cuando Heinrich Wulfes, miembro de las Brigadas de Caballería de las Waffen-SS, describe en la comodidad de su hogar los asesinatos de judíos llevados adelante durante la invasión a la Unión Soviética en *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*; de igual manera procede Claude Lanzmann con Franz Suchomel, Franz Schalling o Walter Stier[18] en *Shoah*.

16 La historia de Gröning alcanzó notoriedad mundial cuando en 2015, a la edad de 93 años, fue juzgado y condenado por la Corte de Lüneburg a 4 años de prisión por complicidad en el asesinato de 300.000 judíos en Auschwitz. Grönning falleció en de marzo de 2018 a la edad de 96 años, antes de iniciar su sentencia. Su historia también es el eje del documental *The Accountant of Auschwitz* (Matthew Shoychet, 2018). En el libro realizado a partir de la serie, Rees remarca que, luego de quejarse a su superior por las malas condiciones laborales, es decir, ser testigo del exterminio de miles de personas, Gröning no se quejó "ante su jefe del principio de asesinar a los judíos, sino sólo de su puesta en práctica" (2005: 192).

17 A Nhem En, como a otros entrevistados, se le pagó u$500 por su participación en el documental; el fotógrafo, en cambio, deseaba u$10.000. Véase el diario de producción del film en https://www.documentary.org/online-feature/dispatches-killing-fields-conscience-nhem-en-production-diary [fecha de consulta 23 de octubre de 2018].

18 Es preciso señalar que no todas las entrevistas a los victimarios que lleva adelante Lanzmann fueron hechas con cámara oculta. Franz Grassler, por ejemplo, lugarteniente de Heinz Auerswald, comisionado nazi del gueto de Varsovia es realizada en "on"; en la entrevista con Lanzmann, responde con frases breves, aduciendo que no recuerda mucho aquella época.

En ocasiones, los victimarios aceptan dar la entrevista y el documentalista hace un falso corte o bien el entrevistado cree que la cámara dejó de filmar; en ese momento, entonces, cae la velo y el victimario llega a afirmar lo que antes negaba. A esa estrategia recurre Marie-Monique Robin en *Escadrons de la mort: l'ecole française* para lograr la palabra de algunos militares argentinos y chilenos[19] con el fin de explicar cómo Francia formó a los oficiales de las juntas militares en los métodos de la lucha antisubversiva que los franceses desarrollaron durante las guerras en Indochina y Argelia. En esa dirección, uno de los entrevistados es el general Ramón Genaro Díaz Bessone, quien fuera comandante del II Cuerpo y ministro de Planeamiento entre 1976 y 1977: en on, explica el método de cuadriculación; en off, justifica la tortura, pone en discusión el número de desaparecidos y comenta el escándalo que se hubiera suscitado –"se nos viene el mundo encima" afirma– si se hubiera fusilado a todos los "subversivos". En *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), se adopta una estrategia similar; en la búsqueda de información por la desaparición de Juan Herman, el único desaparecido de la ciudad patagónica de Bariloche, el documental se emprende como una investigación, incluso con una trama de novela de detectives. Así, lo que la Justicia de aquella época no pudo hacer, Echeverría, con su cámara lo logra: dar con los responsables. En esta película se destacan tres entrevistas que siguen el procedimiento del engaño. La del Coronel Fernando Zárraga, la figura principal de la represión política en Bariloche, que cuando se presenta ante la cámara sabe que está siendo filmado y dice no saber lo que sucedió en ese momento, no pudiendo dar detalles porque desconoce el tema. La cámara, sin embargo, sigue filmando a escondidas, aunque se le afirme lo contrario, y Zárraga, más distendido e incluso en tono burlón, afirma que en Bariloche se actuó muy bien dando detalles sobre la desaparición de Juan Herman, incluso afirmando conocer al padre del desaparecido, y agradeciendo no figurar en ningún listado acusatorio. La segunda, que en verdad son dos, es la realizada al General Néstor Castelli, quien fuera gobernador de facto de la provincia de Río Negro en 1976 y hasta diciembre de 1977 Jefe de Área. En la primera, la entrevista es formal y Castelli, en la comodidad de su hogar, narra los hechos de manera general; en la segunda, que se le pide volver a realizar la entrevista a causa de un desperfecto técnico, Castelli se coloca a la defensiva, registrando la cámara todo el suceso. Lo cierto es que el procedimiento empleado por Echeverría para obtener la palabra de los victimarios tenía como táctica la emboscada: la entrevista es solicitada para discutir otro tema y luego, ante la cámara, advierten la zancadilla en la que han caído y se sorprenden ante preguntas que jamás

19 Es preciso señalar que no todas las entrevistas fueron hechas con cámara oculta; por otro lado, las de los militares franceses fueron hechas "en *on*", ya que, evidentemente, éstos no tienen nada que ocultar.

hubieran imaginado que les iban a hacer. Finalmente "no hay confesiones, sino, una y otra vez, resbalones dialécticos causados por la sorpresa ante la situación (…) al advertir que las entrevistas son emboscadas. Así el documental se convierte en ejemplo de *escrache* fílmico" (Ruffinelli, 2005: 307). La tercera entrevista es la realizada al mayor Miguel Isturi, al cual una vecina de la familia Herman afirma haberlo reconocido como uno de los secuestradores. Por medio del uso de una cámara oculta logran registrar la entrevista hasta que el militar descubre la trampa y simula desconocer el tema, amenazando a los cineastas a no dejarlos ir si no dejan el material filmado. Así, aunque el documental no explica cómo consiguieron llevarse las imágenes robadas, lo cierto es que "ellas quedan, si no como confesión de complicidad en el crimen, al menos como prueba de la vívida necesidad de los militares por escabullir las evidencias de su participación en las desapariciones" (Ruffinelli, 2005: 308).

Si en ocasiones el victimario resulta esquivo, la cámara debe adaptarse a ese apremio y salir a su "caza", logrando capturar así su imagen y/o su declaración. Esa técnica es empleada por Lanzmann para *cazar* a Josef Oberhauser, oficial de las SS que participó en la Action T4 y fue parte del staff del campo de exterminio de Bełżec. Para *Shoah*, Lanzmann lo encuentra trabajando como lavacopas en una cervecería, y al ser reconocido no sólo niega ser quien es y hacer una declaración, sino que también trata de ocultar su rostro con unos anteojos.

En *Noces rouges* (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012) se narra la historia de Sochan Pen, una mujer que durante el régimen de Pol Pot, y como parte de la construcción del "nuevo pueblo", fue obligada a casarse a los 16 años con un cuadro del Khmer Rouge y consumar el matrimonio –es decir, Sochan fue violada– durante la primera noche y a la vista de diversos testigos[20]. Después de 30 años de silencio, Sochan decide presentar su caso ante las ECCC y para ello intenta dar con los responsables de su casamiento forzado. Junto a los documentalistas, Sochan vuelve a la aldea donde trabajó durante aquel período dispuesta a reunirse con los líderes Khmer Rouge que "siguen viviendo entre nosotros". Empleando una cámara oculta, prometiéndole que no se grabará ni audio ni imagen, una primera mujer rechaza hacer declaraciones –afirma que está ocupada y que ya habló demasiado–, la mujer, igualmente, responderá con evasivas, afirmando no saber y que ella no estaba al mando, volviéndose la situación cada vez más tensa hasta que le pide que se retire de su casa.

20 Según afirma el documental, se calcula que unas 250.000 mujeres fueron obligadas a casarse, a dichos matrimonios forzados se los conoce como "matrimonios rojos". En el marco del ECCC, los cargos relacionados con los matrimonios se consideran el único presunto delito de violencia sexual y de género después de que no se presentaran cargos por las numerosas violaciones cometidas en centros de seguridad y cooperativas de trabajo, al respecto véase Elander (2016).

Con la actual jefa de la aldea Sochan tiene mejor suerte, la cámara puede filmar en *on* y le confirma la cantidad de matrimonios arreglados a los que asistió, y cuando Sochan comienza a hablar de su experiencia, de las características de los matrimonios forzados y de las violaciones, la mujer afirma no saber nada o no tener respuesta, aunque termina confirmando los procedimientos; luego, en un diálogo posterior de Sochan con otra mujer que reconoce a la Jefa, nos enteremos que ésta era "la que mataba gente". El equipo va posteriormente a *cazar* al Sr. Oeun, el cuadro que supuestamente ordenó los matrimonios y las ejecuciones. Al dar con él, Sochan interroga a Oeun, junto a la jefa de la aldea, quien afirmará que de parte suya nunca forzó a nadie a casarse. La cámara registra así un interesante ir y venir de atribución de responsabilidades y culpas: Oeun señala a la mujer como la responsable y la mujer a él, afirmando que en "aquella época estábamos todos juntos".

Como fuera señalado anteriormente, debido a emplear el engaño como estrategia, *Enemies of the People* deber ser considerada en forma especial. En principio, las declaraciones en forma de entrevista de Nuon Chea, el hermano número 2, son obtenidas en forma oficial. Nuon Chea sabe que está siendo filmado, pero no sabe cuáles son las verdaderas intenciones de ThetSambath. Este ocultamiento, debido a la intención de *cazarlo*, logra que Chea de cuenta de ciertos pormenores del funcionamiento del régimen Khmer Rouge, sólo recién, hacia el final de las entrevistas, sabrá que los padres de Sambath fueron asesinados y que él está ahí para saber qué pasó con ellos. Chea, a pesar de darle sus condolencias y entristecerse por lo sucedido, negará que bajo su mandato se llevaran matanzas sistemáticas. *Enemies of the People* es también una película sobre los contrastes en el ámbito de los victimarios ya que mientras Chea vive en su casa con ciertas comodidades –incluso médicas y asistenciales– el panorama cambia cuando se adentra en la Camboya profunda. Para saber qué sucedió en aquellos tiempos, Sambath encuentra a Suon y Khoun, ex cuadros que le ayudan a localizar los *killing fields* de la zona, y con un tono amable logra que les relate algunas de las matanzas que ellos cometieron. Los victimarios no querían volver a ese lugar, pero el paisaje calmo les permite en cierto sentido reflexionar sobre sus actos. Uno de ellos, con cierta vergüenza, desea que la gente no se entere de lo que hizo aunque a su vez tiene el deseo de contar la verdad. Sin embargo, es con ellos con quienes se adentra por las aldeas para tratar de rearmar la cadena de mando durante el régimen de Pol Pot. Encuentran así a la Hermana "Em", quien supuestamente es la que le ordenó a Khoun efectuar unas matanzas; cazada por la cámara, ella hablará en forma fluida, delegando la responsabilidad en los oficiales de mayor rango. Ahora bien, resulta sugerente la decisión ética tomada para mostrarla: mientras que en los films de Lanzmann o de Echeverría

existía una intención de cámara-escrache, aquí, los directores de *Enemies of the People* decidieron oscurecer la parte superior del cuadro para ocultar el rostro y la identidad de la mujer. Otra secuencia sugerente es aquella en la que Suon y Khoun son recibidos por Chea en su casa; allí, ellos se animan a interpelarlo sobre los crímenes, en parte por el temor de que ellos sean juzgados prontamente. Chea los calma afirmando que sólo juzgarán a "gente como él" pero ante sus ex subordinados minimizará los crímenes, afirmando que "hicimos todo lo que pudimos para servir a la gente y a la nación, sobre todo a los campesinos pobres" y que ellos deberían sentirse orgullosos por la lucha que llevaron a cabo para que el país no cayera en manos enemigas. Así, Chea asume la responsabilidad pero negando, en el mismo movimiento, los crímenes.

En ocasiones, la cacería a veces no rinde sus frutos haciendo que el cazador se vuelva con las manos vacías. En *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010)Jean Pierre Sagahutu, sobreviviente del genocidio ruandés, vuelve a la zona donde su padre fue asesinado para encontrar a sus verdugos, interroga así a varios vecinos obteniendo respuestas próximas a susurros, matizadas entre evasivas y temor[21]. Aunque el silencio y la sospecha ante preguntas inconvenientes suelen recibir respuestas esquivas, quizá sea la propia estrategia la que atemorice a las personas: en una zona rural, Sagahutu llega en una imponente camioneta junto a la cámara y el equipo técnico; así, su actitud jactanciosa se contrapone con la de Sambath en *Enemies of the People*, logrando que los vecinos miren de reojo a la cámara, incluso con cierta actitud temerosa. Entonces, quizá no sean las preguntas las que generen la incomodidad sino la presencia de la cámara.

Una situación similar se genera en *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* (Paul Freedman, 2004). Si bien se logra entrevistar en diversos escenarios a varios asesinos confesos que esperan ser juzgados en las gacacas, hacia el final Janet Uyisabye, sobreviviente, es llevada por el equipo de producción a la prisión donde enfrentará al supuesto asesino de su padre cara a cara. En una escena donde prima la performance presentacional, el victimario comenta cómo fue la confusa situación en la que fue acusado como asesino. Ella afirma que está mintiendo y que de este modo no será posible la reconciliación; en respuesta, el condenado no sabe qué decirle o qué hacer, arguyendo que no puede pedirle a otra gente que confiese. Janet, finalmente, se retira irritada. En este documental, resulta sugerente pensar cómo la conciencia de la cámara resulta perjudicial para alcanzar la declaración del victimario; la escena preparada, incluso forzada, conduce a amedrentar al victimario, y si ya la

21 La película se concentra, sobre todo, en la figura de Paul Kagame –líder del Frente Patriótico Ruandés y presidente de Ruanda desde el año 2000–, quedando la de Sagahutu unida a de sugerir la lucha que se lleva adelante en la Ruanda posgenocida por la verdad y la paz.

propia declaración es escatimada, la presencia de la cámara lleva a una intimidación mayor. De manera más furtiva, el cámara también puede cazar al victimario en otro contexto: en el de su declaración en el tribunal. En ese sentido, títulos como *Rwanda. Beyond the Deadly Pit*, los que componen la *Trilogie des Gacaca* (Anne Aghion, 2002/4/9) o incluso *In the Tall Grass* (J. Coll Metcalfe, 2006) no se busca la declaración por la declaración misma sino que exploran en diversas formas qué implica para los familiares y sobrevivientes escuchar la palabra del victimario en el ámbito de la justicia.

Esta modalidad, entonces, posee diversas aristas y maneras de ser encarada. Lo importante, como se señaló, es la forma discursiva en que el victimario se presenta en la pantalla, alcanzando así diversas cualidades. Una general, que atraviesa a todas ellas, es que las declaraciones siempre son, lógicamente, posteriores a los hechos; es decir, resulta difícil obtener declaraciones de los victimarios –incluso indagar sus motivaciones, sus razones, sus transformaciones de "persona común" a asesino en masa– mientras los crímenes se llevan adelante. En consecuencia, la palabra –o el silencio– del victimario siempre será una cuidadosa elaboración que intentará desligar su responsabilidad transfiriéndola ya sea a colegas o a superiores, o bien al contexto. La declaración-entrevista puede volverse en ocasiones una especie de lección para el documentalista, siendo el victimario el maestro y el entrevistador su alumno: "Yo soy su alumno, usted es mi maestro, instrúyame" fue lo que le dijo Lanzmann a Suchomel (Lanzmann, 2011: 451), una relación similar es la que se establece entre Duch y RithyPanh, o entre Fred Leuchter y Errol Morris. En ocasiones la negación es la propia implicación, como en *Juan, como si nada hubiera sucedido*, y en otras oportunidades, el victimario se restringe a responder preguntas puntuales sobre procesos generales. De este modo, al escuchar y ver al victimario se abre un espacio para indagar los ecos que sus palabras producen: lo que dice resulta tan importante a cómo lo dice; luego ¿qué información aporta su palabra? ¿Cómo se posiciona en términos de responsabilidad ante los crímenes y cómo ve y evalúa sus crímenes? En otras palabras, ¿qué recuerda y qué memoria construye el victimario?

Finalmente, la última modalidad es la Participativa. Ofrecer una entrevista es, desde ya, una forma de participar, lo mismo que los diversos *inserts* o tomas de establecimiento a las que en ocasiones acuden los documentales, como por ejemplo el general Díaz Bessone caminando por los pasillos del Círculo Militar hasta entrar a su oficina antes de ser entrevistado en *Escadrons de la mort: l'ecolefrançaise*. Incluso las otras estrategias vistas previamente para obtener una declaración son formas de participación; sin embargo, no es esa la condición que primará en esta modalidad; aquí,

se pone en tensión la performance representacional y presentacional ya que la participación será entendida de una manera precisa: cuando el victimario se dispone a actuar, a recrear, ante la cámara. Es por eso que los documentales que apelan a esta modalidad son escasos e infrecuentes, pero cuando recurren a esta modalidad, suelen traer consigo discusiones de diversos tipos.

En esta modalidad prima entonces la performance presentacional, como en *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2011), película que sigue a Jorgelino Vergara, quien a los 16 años trabajó como doméstico en la casa de Manuel Contreras, director de la DINA chilena, para luego pasar como asistente al "cuartel Simón Bolívar", único centro de exterminio de la dictadura chilena, presenciando y participando en diversas sesiones de tortura. Arrepentido de lo que hizo en su juventud; en el film, se sigue a Vergara en su búsqueda por el perdón y redención.

Este tipo de performance puede servir para pensar las recreaciones que efectúan los sobre situaciones en las cuales se vieron implicados en los crímenes de los diversos regímenes a los que pertenecían. Algunos films, como el díptico de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia –*The Act of Killing*, sobre todo, y *The Look of Silence*– recurren a esta modalidad casi en la totalidad de la película; de hecho, fue parte de la estrategia general de las películas. En otras, como *S21…, Enemies of the People* o incluso *Mr. Death,* se recurren a la participación para secuencias precisas. Como fuera dicho, la recreación es un recurso frecuente en el documental, la diferencia en esta modalidad radica en que no son actores o figurantes los que realizan las recreaciones sino los propios victimarios, los propios protagonistas de los hechos.

Mr. Death combina la recreación hecha con actores como con el propio Fred Leuchter, el cual, en una escena, por ejemplo, muestra cómo funciona una silla eléctrica de su invención o incluso actúa en ocasiones en las características recreaciones estilizadas de Morris; en *Enemies of the People*, Suon muestra, cuchillo en mano, cómo cometió uno de los asesinatos. En *S21*… Rithy Panh convoca a ex guardias y sobrevivientes del centro de tortura y muerte, mostrando uno de los guardias lo que hacía en una de sus rondas. En todos estos títulos, la participación es actuada por el propio victimario pero en un número de escenas o secuencias acotadas. En cambio, en *The Act of Killing* y, en menor medida, en *The Look of Silence*, la recreación es el recurso principal.

Sobre el díptico de Oppenheimer, quizá las producciones más sugerentes y problemáticas de esta modalidad, me he centrado en otros trabajos –Zylberman(2015, 2016)– lo cierto es que la

recreación puede ofrecer, siguiendo a R. G. Collingwood, un acceso particular a la experiencia pasada. Al preguntarse cómo y en qué condiciones puede el historiador conocer el pasado, el inglés hace notar que el pasado "nunca es un hecho dado que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción (…) el historiador no es un testigo ocular de los hechos que desea conocer" (Collingwood, 1952: 323), y si para escribir la historia el historiador debe "re-crear el pasado en su propia mente", el documentalista, en esta modalidad, tiene la posibilidad de que el pasado sea re-creado por los propios protagonistas para su cámara: la experiencia pasada no se la recrea el historiador-documentalista en soledad sino junto a los protagonistas. En ese sentido, resulta interesante pensar y colocar en tensión cuánto de re –en tanto volver a, reproducir– poseen dichas actuaciones ante la cámara o bien son efectivamente nuevas creaciones.

Lo cierto es que, como señalara Rithy Panh, en la participación activa de los victimarios se puede descubrir otra memoria, la memoria corporal. Al filmar *S21*…

> los sobrevivientes hablarían sobre los dolores que sienten en ciertas áreas del cuerpo, incluso si fue hace mucho tiempo. Pero encuentras las mismas cosas con los antiguos guardias. A veces la violencia es tan fuerte que las palabras no son suficientes para describirla. Y también que la violencia puede ser tan fuerte que las palabras se vuelven inaudibles (Oppenheimer, 2012, p. 244)

Así, para lograr el testimonio de uno de los guardias, el realizador le sugirió "'puedes usar gestos, puedes hablar, explicarlo de la forma que desees'. Y luego tuve la idea de llevar al guardia al S21, que ahora es un museo del genocidio, y como el guardia dijo que trabajaba de noche allí, lo llevé allí por la noche" (Oppenheimer, 2012: 244)[22]. Así, la participación es una declaración en doble sentido: el victimario hace afirmaciones para la cámara, pero también las declara con su cuerpo, y mientras que en la modalidad anterior la forma discursiva que predominaba era la verbal, aquí es, a través del cuerpo, la visual.

Para el proyecto desarrollado en Indonesia, que le consumió a Joshua Oppenheimer una década[23], el director entendió su trabajo como la búsqueda de una actuación arqueológica que

> implica trabajar sucesivamente con y a través de los gestos, rutinas y rituales que fueron el motor de las masacres, así como los géneros y gramáticas de su recuento histórico, que

22 En la entrevista, Panh comenta diversas tácticas empleadas para activar la memoria corporal.
23 El protagonista de *The Act of Killing* fue el victimario número 41 que el director entrevistó antes de pasar a filmar el material de la película. Las primeras entrevistas y recreaciones, las realizadas a Amir e Inong, pueden ver vistas en *The Look of Silence*.

> generalmente se trasladan desde la entrevista y la recreación con los actores históricos (…) hasta los resúmenes de los eventos relacionados en las entrevistas (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 304).

Al detenerse en esta modalidad, se vuelve sustancial reparar no sólo cómo sino quiénes son los victimarios que participan. Anwar Congo, en *The Act of Killing*, es el eslabón más bajo de la pirámide de poder en Indonesia, pero es a través suyo que Oppenheimer puede acceder a las declaraciones de quienes están más arriba, como el Ministro de Juventud y Deporte y miembro de Pancasila. Igual forma sucede en *Enemies of the People*, es Suon, y no Nuon Chea, quien recrea los crímenes; quizá, para el hermano número dos, participar de ese modo hubiera sido también aceptar el genocidio que niega haber sucedido.

Modalidad que quizá resulte una excepción en la representación de los genocidios y violencia en masa en el cine documental, resulta importante pensar por qué los victimarios pueden llegar a aceptar llevar su declaración a un nivel mayor. En algunos casos, como en *The Act of Killing* o *The Look of Silence* la participación es una forma de exhibir la impunidad, la irresponsabilidad o la no asunción de la misma, la ostentación de la violencia les permite referirse no sólo al pasado sino al presente. No es recordar para ir hacia atrás en el tiempo, sino que esa misma violencia –ejercida quizá de otro modo– la siguen desplegando. En cambio, en films como *Enemies oft he People* o *S21…*, la posibilidad de hablar y actuar ante la cámara es una forma de intentar asumir dicha responsabilidad, de llevar adelante un trabajo de catarsis. Para un victimario no resulta sencillo dar testimonio de estas cosas, sobre todo "cuando eres un antiguo torturador. La respuesta que obtienes con mayor frecuencia es 'sí, bueno, fui torturador, pero seguí órdenes'", afirma Panh; con todo, para este director no se puede avanzar con de ese modo ya que "lleva tiempo hacer que las personas entiendan que para ellos dar testimonio es también responsabilizarse. No hay otro camino. Si quieres volver a la humanidad, entonces tienes que testificar. El peor torturador es el que no reconoce su acto hasta la muerte" (Oppenheimer, 2012: 246). De este modo, la tarea del director es

> crear las condiciones más favorables para esos testimonios, para que las declaraciones de esos testigos se hagan (…) entonces, cuando se habla de destrucción y reducción al polvo, estas no son solo palabras, también hay gestos detrás de estas palabras. Entonces, cuando las palabras no son suficientes, la imagen detrás de las palabras te da la fuerza de los gestos, de los actos (Oppenheimer, 2012: 246).

Conclusión

A modo de un breve cierre, ¿qué otras conclusiones, además de las modalidades, se pueden extraer? Si resulta complejo establecer una teoría general sobre los perpetradores, lo cierto es que al analizar los diversos títulos se pueden establecer al menos tres características generales de todos los victimarios que se podrían enumerar de este modo: juventud, contexto y responsabilidad.

La juventud se relaciona con la edad de los victimarios al momento de realizar sus crímenes. Quizá una de las características generales estos, sobre todo de aquellos que llevan adelante las ejecuciones, es su juventud –o jóvenes adultos–. Eso permitiría abrir interrogantes precisos: ¿por qué la mayoría de los victimarios, sobre todo los ejecutores, son jóvenes?

Una segunda particularidad es que el responsable de los crímenes o bien es el superior o el contexto, conduciendo así a que nadie sea responsable. Ese período ahora no se entiende es una de las respuestas que suelen dar los victimarios en sus entrevistas, volviendo así al contexto como una madeja imposible de desarmar y de desentrañar, otorgando una justificación que se explica por sí misma.

La tercera característica se desprende entonces de la segunda. Si el contexto es el responsable, el victimario no lo es. Con contadas excepciones, ninguno de los victimarios que fueron entrevistados en el corpus que conforma la investigación asume su propia responsabilidad: desde culpar al contexto hasta continuar convencidos de que sus razones son válidas. En ese sentido, la característica principal del victimario, es decir, la de establecer su objeto, se mantiene en el tiempo; al reafirmar sus razones, al no asumir la responsabilidad, y por lo tanto no declarar arrepentimiento, la víctima se perpetúa en el tiempo volviéndosela a victimizar.

Finalmente, a lo largo del presente escrito intenté pensar diversas formas y estrategias empleadas para presentar a los victimarios en las pantallas del documental; en ese sentido, y en el contexto de la investigación en curso, no fue mi propósito agotar aquí las diversas posibilidades sino sugerir algunos aportes que pueden alcanzar las diversas modalidades. Al efectuar este camino, el propósito no fue colocar a ninguna por sobre otra, ni establecer que una resulte preferible a otra. Por un lado, las modalidades pueden ser combinables, teniendo los documentales la posibilidad de concentrar

todas o bien tender hacia una o algunas en particular. Por otro lado, existe también cierta oportunidad temporal para el empleo de algunas de las modalidades: no se puede entrevistar o pedir la participación de aquellos victimarios que han fallecido. Asimismo, otros factores también deben ser contemplados para la elección de determinada modalidad, como la propia pericia y capacidad del documentalista, pero también su posición ética y enfrentarse a sus propios temores. El documental, entonces, se coloca no sólo como un modo específico de narrar y representar el pasado sino también como una importante herramienta de investigación y reflexión sobre los victimarios, estos no son ni demonios ni "banales", sino, como sugiere de Swaan(2015) simplemente personas, iguales y distintas como todos los demás.

Bibliografía

Adams, Jeni, y Vice, Sue (eds.) (2013). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Portland: Vallentine Mitchell.

Alvarez, Alex (2001). *Governments, Citizens, and Genocide*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Arendt, Hannah (2005). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo.

Beattie, Kieth. "The evidentiary strategies of Two Laws". *Studies in Documentary Film*, Vol. 2 n°2 (2008): 175-183. (https://doi.org/10.1386/sdf.2.2.175_7)

Browning, Christopher (2011). *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa.

Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.

Cieplak, Piotr (2017). *Death, Image, Memory. The Genocide in Rwanda and its Aftermarh in Photography and Documentary Film*. Londres: Palgrave.

Collingwood, R. G. (1952). *Idea de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corner, John (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.

de Swaan, Abram (2015). *The Killing Compartments. The Mentality of Mass Murder*. New Haven: Yale University Press.

Elander, Maria. "Prosecuting the Khmer Rouge Marriages". *Australian Feminist Law Journal*, Vol. 42 n°1 (2016): 163-175. https://doi.org/10.1080/13200968.2016.1175336

El-Hai, Jack (2015). *El nazi y el psiquiatra*. Buenos Aires: Ariel.

Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.

Feld, Claudia. "El imposible debate entre víctimas y victimarios: notas sobre las declaraciones televisivas de Miguel Etchecolatz (1997)". *Rubrica contemporanea*, Vol. 5 n°9 (2016): 77-101. (https://www.raco.cat/index.php/rubrica/article/viewFile/310679/400694)

Friedman, Jonathan y Hewitt, William (eds.) (2017). *The History of Genocide in Cinema: Atrocities on Screen*. Nueva York: I.B.Tauris.

Hatzfeld, Jean (2004). *Una temporada de machetes*. Barcelona: Anagrama.

Heronski, Yael (2010). *A Film Unfinished*. Israel/Alemania: Belfilms.

Hilberg, Raul (1993). *Perpetrators, victims, bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945*. Nueva York, NY: HarperPerennial.

Hilberg, Raul (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.

Hirsch, Joshua (2004). *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press.

Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory*. Nueva York: Columbia University Press.

Hughes, Nick (2007). "Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens". Thompson, Allan (ed.), *The Media and the Rwanda Genocide*. Londres: Pluto Press: 231-234.

Jinks, Rebecca (2016). *Representing Genocide. The Holocaust as Paradigm?*Londres: Bloomsbury.

Lanzmann, Claude (2011). *La liebre de la Patagonia*. Buenos Aires: Seix Barral.

Lifton, Robert J. (2000). *The Nazi Doctors*. Nueva York: Basic Books.

Metz, Jeremy. "Reading the victimizer: towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature". *Textual Practice*, Vol. *26 n°*6 (2012): 1021-1043. (https://doi.org/10.1080/0950236X.2012.727016)

Michalczyk, John J., y Helmick, Raymond. G. (eds.) (2013). *Through a Lens Darkly. Films of Genocide, Ethnic Cleansing, and Atrocities*. Nueva York: Peter Lang.

Morag, Raya (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. Londres: I. B. Tauris.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Etichs, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.

Oppenheimer, Joshua (2012). "Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, RithyPanh". Ten Brink, Joram y Oppenheimer, Joshua (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower: 243-255.

Oppenheimer, Joshua y Uwemedimo, Michael (2012). Show of Force. A cinema-séance of power and Violence in Sumatra's plantation belt. Ten Brink, Joram y Oppenheimer, Joshua (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower: 287-310

Panh, Rithy y Bataille, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.

PÉREZ, Miguel (1986).*La República Perdida II*. Argentina: Noran y Enrique Vanoli

PRAZAN, Michaël (2009). *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*. Francia: KuivProductions.

RAGONE, Vanessa (2009). *Los 100 días que no conmovieron al mundo*. Argentina: Zona Audiovisual.

Rees, Laurence (2005). "The Nazis: A Warning from History". Haggith, Tobby y Newman, Joanna (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933*. Londres: Wallflower: 146-153.

Ruffinelli, Jorge (2005). "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)". Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra: 285-347.

Sambath, Teth. "The Khmer Rouge took my family but justice should not be vindictive". *The Guardian* (2010): https://www.theguardian.com/law/2010/jul/27/khmer-rouge-war-crimes-sentence

Stam, Robert, Burgoyne, Robert, y Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Straus, Scott (2018). "Is a comparative theory of perpetrators possible?". Williams, Timothy y Buckley-Zistel, Susanne (eds.). *Perpetrators and Perpetration of Mass Violence: Action, Motivations and Dynamics.* Nueva York: Routledge: 204-209.

Torchin, Leshu (2007). "Since We Forgot: Remembrance and Recognition of The Armenian Genocide in Virtual Archives". Guerin, Frances y Hallas, Roger (eds.). *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Londres: Wallflower Press: 82-97.

Torchin, Leshu (2012). "To Acquaint America with Ravished Armenia". *Creating the Witness. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 21-60.

Waller, James (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. New York: Oxford UniversityPress.

Waugh, Thomas (2018). "Actuando para interpretarse a sí mismo: la interpretación en el documental". *Revista Cine Documental*, n°18 (2018): 265-295. (http://revista.cinedocumental.com.ar/actuando-para-interpretarse-a-si-mismo-la-interpretacion-en-documental/)

Wilson, Kristi y Crowder-Taraborrelli, Tomás (2012). *Film & Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Winston, Brian (1988). "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary". Rosenthal, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press: 269-287.

Zimbardo, Philip (2008). *El efecto Lucifer*. Barcelona: Paidós.

Zylberman, Lior "Una aproximación a la construcción del mal en el díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia". *Cuadernos de Marte* n°10 (2016): 149-172. (https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/1823)

Zylberman, LIOR. "¿Una película sobre el olvido? Sobre The Act of Killing de Joshua Oppenheimer". *Toma Uno* n°4 (2015): 57-70. (https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9488)

Zylberman, Lior. "Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* Vol. 45 n°50 (2018): 223-238 (https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075)