

XII JORNADAS

INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

TANDIL - 2021

departamento de
HISTORIA y TEORÍA
del ARTE



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



Actas de las XII
Jornadas Internacionales/Nacionales
de Historia, Arte y Política

Editoras:

María Eugenia Iturralde

Malena Pallero

XII Jornadas Internacionales-Nacionales de Historia, Arte y Política / Ariel Aballay...

[et al.] ; editado por Malena Pallero ; María Eugenia Iturralde. - 1a ed. - Tandil :

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-569-3

1. Arte. 2. Historia. 3. Política. I. Aballay, Ariel. II. Pallero, Malena, ed. III. Iturralde, María Eugenia, ed.

CDD 700.9

ISBN 978-950-658-569-3



Autoridades

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Rector: Dr. Marcelo Aba

Vicerectora: Prof. Alicia Spinello

Facultad de Arte

Decano: Lic. Mario Lorenzo Valiente

Vicedecana: Lic. Claudia Andrea Castro

Diseño y diagramación de interior

Dra. María Eugenia Iturralde y Prof. Malena Pallero



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires





Índice

Grabado y memoria Socio-Política II	
Aballay, Ariel	12
Comunicación política y estética audiovisual	
Alem, Beatriz	22
Del Di Tella a la tele hay mucha tela para cortar	
Álvarez, Lucía.....	31
La noche y el héroe en el cine de Miguel Bejo	
Arévalos, Valeria.....	42
Nuevos materialismos y literatura: diversidad de agenciamiento en la obra de Clarice Lispector	
Argüello, Fátima Abigail	51
Montaje, archivo, memoria en <i>VHS Volver a Hamlet Siempre</i>	
Artero, Juan Manuel.....	60
“Y no hay palabras/ quién sabe adónde/ las estará sembrando/ el viento”. La memoria mapuche en la obra literaria de Moira Millán, Ancalao Liliana y Miriam Álvarez	
Bertone, Agustina.....	65
Discursos y representaciones sobre la otredad y la identidad nacional. Un abordaje posible desde las artes visuales	
Bettino, Carla y Pironio, Ana	74
Los límites de la representación. Siluetas, máscaras y sombras para denunciar crímenes contra la humanidad	
Bortolotti, Mariana.....	89
<i>Malo porque es argentino dicen</i> . La crítica teatral ejercida por mujeres en el siglo XIX	
Bracciale Escalada, Milena	99
Las imágenes de Eva. la construcción de la memoria mediante la visualidad	
Bres, Anabela	108
Néstor Perlongher. Literatura, política y mito	
Bueno, Mónica	122
Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango: ¿Nuevos melodramas para una nueva modernidad?	
Calello, Tomás Daniel	132



El canon literario y los márgenes: Una lectura de <i>Harry Potter...</i> a luz de los postulados de la Educación Sexual Integral	
Caroana, María Lis.....	142
<i>¡Presente Ahora y Siempre!</i> Imágenes de memoria en las acciones performáticas feministas	
Carod, Natalia.....	148
Sonosfera: La experimentación narrativa sonoro-visual en la escritura de investigación	
Carrera, Ivo Santiago.....	156
Sobre teatro para «niños» y heterosexualidad: estrategias metodológicas para el estudio de infancias espectadoras generizadas	
Casella, Germán	161
Tejiendo la memoria en clave decolonial	
Castosa, Giselle; Escofet, Reina y Saredo, Melina.....	170
Las pioneras: la participación de las mujeres en los salones de bellas artes de Rosario entre 1917 y 1930	
Cebollada, Julieta	186
Hacer la palabra: signos, poesía metafísica y política en <i>Les Signes</i> (2005) y <i>Como Fernando Pessoa Salvou Portugal</i> (2018)	
Chinski, Carla.....	196
Maloneres: universidad, investigación, extensión, comunidad y territorio	
Circosta, Carina y Paredes, Marina	207
De la representación de lo real a la acción performativa: apuntes sobre el tratamiento de lo político en el teatro de Lola Arias	
Cobello, Denise.....	219
"Dejá tu comentario". Producciones audiovisuales y el encuentro con la crítica amateur y profesional	
Córdoba, Denise y Gullino, Pablo.....	227
Representaciones de memorias sobre un pasado reciente en el lenguaje animado. Una mirada sobre <i>Padre</i> , <i>Historia de un oso</i> y <i>Un oscuro día de injusticia</i>	
Curatitoli, María Constanza.....	237
<i>Museo Ezeiza</i> y <i>Edipo en Ezeiza</i> : los pedrazos en el espejo de la tragedia griega nacional de la Puente, Maximiliano Ignacio	248
<i>Era como que bailaba</i> de Raquel Diana. Un cuerpo como categoría epistemológica en una puesta ex - puesta por <i>streaming</i>	
de León, Pilar.....	253



Encuentro de Artes Escénicas: El desafío de una gestión cultural independiente en el barrio Maggiori (Barrio Parque La Movediza)	
Dipaola, Facundo; González, Alejo; Hojsgaard, Luz y Rodríguez, Victoria	258
<i>Hablando de cine con un poeta. Cruces interdiscursivos en la poesía de Roger Wolfe</i>	
Domingo, Mariano	264
Para la discusión modernización / experimentalismo / vanguardia en la historia del teatro europeo: análisis de César-Antechrist (1895), de Alfred Jarry	
Dubatti, Jorge	272
La línea horizontal de la luz: Fotocrazy, la zanja y el archivo del bien	
Eskenazi, Delfina y Contursi, Ana	278
Las motivaciones en la práctica mural. Aportes para el estudio de casos en el Partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires, República Argentina	
Ettlin, Monica Vivian	289
La visibilización de la marea verde en el arte y el activismo	
Fernández Darriba, Micaela y San Juan, Malena	300
De la “literata primitiva” a la “intelectual del porvenir”	
Ferrari, Marta B.	312
Patrimonio en acción, el museo en la comunidad	
Forlino, Roxana Cecilia	318
Prácticas artísticas en torno a las memorias picapedreras de Tandil	
Funaro, Fernando	327
Punk, la ruina joven. Una lectura crítica de los fanzines <i>Resistencia</i> y <i>Homoxidal</i>	
Garione, Flavia y Fernández, Rocío	332
La “Orientación en Música Popular” como sello distintivo de una nueva carrera en Interpretación Vocal alojada en la Universidad Nacional de Villa María	
Gallo, Cristina Yolanda	341
RELATOS a partir del Pensatorio teatral sobre el Ciclo: “ <i>Ellas en la Delmira</i> ” 2021	
Gamarra, Iannina y Sienna, Marcelo.....	351
<i>Freestyle</i> y crisis: un capítulo español	
Giménez, Facundo.....	359
El concepto de imagen en Hito Steyerl: la imagen pobre en diálogo con la reproductibilidad técnica de Benjamin	
Girala, Ignacio.....	365
Marcas de la dictadura de 1976-1983 presentes en la filmografía de los años 80	



González, Nicolás	371
Negritud, Transparencia, Opacidad	
Grinblat, Flavio	381
Arte y territorio. Murales de La Matanza, entre lo estético y lo comunicacional. Estudio de caso: “Te estamos esperando”, estación de San Justo	
Gutiérrez Costa, Ana	389
Arte y cosmovisión de los pueblos originarios: la conexión con el cosmos: el Rewe mapuche y las pintaderas de la comunidad Panare en la amazonía venezolana	
Gutiérrez Costa, Ana y García, Edwin.....	396
Arte con-género. Gambas al ajillo	
Hovhannessian, María Marta y Serna, María Alcira.....	409
Medios de comunicación públicos en el centro-sudeste bonaerense	
Iturralde, María Eugenia	415
Entrecruzamientos de Filosofía y Arte: El Monumento al Holocausto de Mario Pérez como 'puerta de memoria' para pensar la otredad	
Jordá, Melisa	426
Arte, museos y visitantes. La composición del público joven que asiste al Museo Nacional de Bellas Artes	
Kravetz, Gabriela Tatiana y Abiuso, Federico Luis.....	434
La conservación y preservación del patrimonio documental: el legado cultural minero en términos patrimoniales	
Lemiez, Griselda	445
Poesía y autorrepresentación femenina en la tertulia “Versos con faldas”	
Leuci, Verónica	460
Representación de la tradición artística europea en la frustrada colección de calcos del Museo Nacional de Bellas Artes	
Lo Russo, Alejo	470
“Contra la chatura cultural”. Tramas y complicidades entre militantes trotskistas y mujeres artistas en la última dictadura cívico-militar argentina	
Manduca, Ramiro	477
<i>Hogar: espacios de (des)encuentros maternos</i>	
Martos, Micaela Belén	488
Entre pinceles, piedras y miasmas. Imágenes sobre la higiene en tiempos de enfermedades en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX	
Masán, Lucas Andrés.....	499



Encender el archivo. Reactivaciones poéticas de pasados presentes en experiencias de arte contemporáneo	
Melendo, María José y Cabrera, Gustavo	510
El Instituto Nacional de Estudios de Teatro entre 1936 y 1965: un acercamiento a su desarrollo en el marco de las diferentes políticas culturales estatales	
Mogliani, Laura y Ricatti, Nicolás	523
Recoger y recorrer; situar y matizar: aportes para las historias de las mujeres en el cine boliviano, desde el proceso y los resultados de la investigación-acción MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020	
Molina Ergueta, Mary Carmen	533
Imagen, Discurso y Comunicación	
Monastiriotis, Julieta Romina.....	544
La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) en el contexto artístico a inicios del siglo XX	
Montello, Flavia.....	551
El cine moderno argentino: Hugo Santiago y los cineastas underground. Articulaciones entre la estética y lo político	
Moreira Facca, Enzo	558
(Otras) formas de poner el cuerpo: circo, escritura y herencia	
Negri, Francisco	564
Políticas culturales santafesinas en relación con la producción y exhibición de audiovisuales documentales sobre el pasado reciente argentino	
Nicola, Mariné	571
Roma: Una película Latinoamericana cruzada por debates ideológicos, cuestiones identitarias y huellas coloniales	
Nigri, Alejandro Javier	583
A través del lente: uso de la fotografía para el estudio de la vida cotidiana. Un acercamiento a la vida familiar rusa del siglo XIX	
Olazábal, Julia.....	594
Teatro y activismo en red. Estudio del caso “Otra vez Rosaura” coproducida por Teatro del Bardo y La Zancada Teatro	
Paoletta, A.; Gramajo, M. y Santagada, M.....	605
La poeta, el balcón y el viento. Intermedialidad entre verba y gesta en <i>De apellido Amor</i> . 2021	
Pérez, Claudia.....	613
Prácticas situadas con impronta feminista: arte y militancia en una ciudad media del centro bonaerense	



Pérez, Patricia A.	618
Encender el cuerpo al mirar. Crítica de <i>Como hermanas</i> (Camila Adaro Liloff, 2019)	
Pérez Lence, Francisca.....	628
Enseñar/aprender a cantar en tiempos de Blade Runner	
Reyes, Manuela	632
Herramientas para el análisis de las formas de producción teatral	
Rivarola, Larisa	641
La fotografía como metodología de investigación y documentación de las intervenciones feministas en el espacio público	
Rivero, Elena.....	652
Políticas poéticas de la circulación artística: hacia un sentido de colectivización y anti institucionalidad en el arte argentino	
Rocha, Margarita.....	662
Arte y Parte (del problema). Reflexiones sobre la producción y experiencia estética en una investigación en arte.	
Rodríguez, Agustín Eduardo.....	672
Tras las lecturas del maestro de Teatro Eduardo Hall y las huellas que perduran en su quehacer	
Rodríguez, Verónica Ana Eva	683
Una ventana con <i>vitraux</i> : notas Sobre <i>La Esfera. Ilustración Mundial</i> , Madrid, 1914	
Romano, Marcela	692
Documentar la memoria para pensar el presente. La (re)escritura de la Historia en la trilogía de Patricio Guzmán: <i>La nostalgia de la luz</i> (2010), <i>El botón de nácar</i> (2015), y <i>La cordillera de los sueños</i> (2019)	
Sabater, Violeta.....	700
El amparo de áreas de valor patrimonial: una urgencia normativa. Problemas y consecuencias en un barrio marplatense	
Sánchez, Lorena M. y Eguren, María.....	708
El grupo teatral IVAD: La puesta en escena de <i>Crónica de un secuestro</i> y su vinculación con el contexto de transición a la democracia	
Schmeisser, Agustín	719
Escenas de disenso: las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar. Primeras aproximaciones teóricas	
Scholnicov, Eugenio.....	729
El Colectivo Documental Semillas contra el agronegocio	
Scipione, Nicolás.....	740



Fantasmía y organización. Coordinaciones gráficas desde el sentir	
Simonovich Aybar, Juan Pablo	751
El otro patrimonio moderno	
Sisti, Jorge y Centurión Bertorello, Simón.....	758
¿El patrimonio cultural es de todos y todas? Análisis de situación de la accesibilidad al patrimonio arquitectónico en la ciudad de Mar del Plata	
Slavin, Estefanía	771
¿Dónde y cuándo ser mujer? Las variables tiempo y espacio en relación a los personajes femeninos en Calderón de la Barca	
Sobron Tauber, Guadalupe	783
“Método Ure” de dirección teatral: de Alberto Ure a Cristina Banegas	
Solé Dolphyn, Lourdes.....	792
Entre Música y Literatura: Notas sobre la música en <i>Kafka. Por una literatura menor</i> de Gilles Deleuze y Félix Guattari	
Sosa, Juan P.	801
(...) en trance. Pasajeros en tránsito perpetuo. Investigar a través de prácticas artísticas es como vivir en aeropuerto	
Speranza, Claudia C. y Petrini, Matías.....	805
Identidad y emociones en la construcción de comunidades de prácticas artísticas	
Suárez, Amparo Abigail Trinidad	813
Estesias de resistencia. Cuerpos y modos de presas políticas	
Tapia, María	819
Casi Dahiana. Obra Heterogénea e Híbrida	
Terra Silveira, Maicol.....	832
Arte y memoria en el barrio de Palermo un 24 de marzo	
Tortosa, Paula Inés	836
La construcción de masculinidades disidentes como disputa al macho en dos videoperformances de Cristina Coll	
Trupia, Agustina	847
El gesto indómito y el arte: notas sobre sus excesos y fragilidades	
Valli, Valentina	853
¿Qué celebramos? Una aproximación comparativa a los orígenes y primeras celebraciones de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra (Ayacucho) y de la Fiesta Provincial del Trigo (Tres Arroyos)	
Villanueva, Silvana.....	864



Pensar la realización audiovisual como proceso de investigación en tiempos de pandemia	
Wulff, María Cecilia; Morazzo, María Virginia y Flores, Fabián Francisco	874
La parte maldita. Sobre el testimonio del perpetrador en el cine documental	
Zylberman, Lior	883



Grabado y memoria Socio-Política II

Aballay, Ariel

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan

La presente ponencia es la continuación a la expuesta en 2019, que se llamó Grabado y Memoria Socio-Política. La cual tuvo su origen en mi tesis de Licenciatura en Artes Visuales “Investigación y Producción acerca del Concepto Grabar, como Huella Temporal” (año 2010); y de una derivación de la misma, que fue la obra llamada “Ruido Infame”, que contiene los mismos conceptos, pero adecuados a la realidad socio-política de 2018. Ambos trabajos continuaron en 2019 con otra obra llamada “Ruido Masivo” y en 2020 con “Ruido Anti-Memoria”. Estas dos últimas fueron concebidas en dos momentos socio-políticos muy distintos a pesar de su cercanía en el tiempo.

El modus operandi de las producciones visuales (tesis y obra posterior), fue registrar el gráfico que deja un sonido, para luego llevarlo materialmente a la técnica del grabado, generando una o varias matrices de las que se hicieron las impresiones correspondientes.

Los sonidos grabados. En el caso de la tesis se hizo un relevamiento sonoro de pequeñas historias, de pequeños sucesos, vestigios de relatos y acontecimientos. En definitiva, se hizo un trabajo de campo casi antropológico efectuando grabaciones de aire acerca de cotidianidades, charlas de almuerzos, juegos de niños; de música que alude a una raíz, discursos, sonidos y mensajes varios. Todos plasmados en una instalación sonora que contenía materialmente las copias de grabado de esas grabaciones. Corría el año 2010 y en Latinoamérica la mayoría de los países hermanos llevaban adelante políticas soberanas y el texto del trabajo de tesis estaba lleno de reflexiones de pensadores afines a eso que se llama la Patria Grande; en definitiva, dicho texto pecaba de inocencia y optimismo.

La derivación en la que mutó la mencionada tesis es una serie de grabados llamada “Ruido Infame” (año 2018), que es un conjunto de frases dichas por los entonces presidente y vice y la gobernadora de la provincia de Bs.As. Cada una de esas frases fue grabada para capturar la imagen de su forma de onda (onda de sonido), y a partir de ello generar una plantilla para grabar a través de una reacción electroquímica (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. Estas fueron manifestaciones verbales de gobernantes con intereses contrarios a los de una sociedad que comenzaba a formarse un camino hacia su identidad.

Las citas textuales son las siguientes:

*EL POBRE TIENE QUE ENTENDER QUE ES POBRE Y CONFORMARSE CON LO QUE LE CORRESPONDE Y NO CREER QUE PUEDE SEGUIR VIVIENDO COMO LO HACÍA ANTES.

*LA DROGA MATA A LOS POBRES COMO A LA GENTE NORMAL.

*NO ESTÁ BUENO QUE LA HISTORIA MIRA SIEMPRE HACIA ATRÁS, COMO QUE DEBERÍAMOS CONMEMORAR COSAS DEL FUTURO, TIPO HACIA ADELANTE.

*LA INFLACIÓN ES LA DEMOSTRACIÓN DE LA INCAPACIDAD PARA GOBERNAR.



*A TODAS LAS MUJERES LES GUSTA QUE LE DIGAN UN PIROPO (...) NO PUEDE HABER NADA MÁS LINDO QUE TE DIGAN QUÉ LINDO CULO QUE TENÉS.

*NADIE QUE NACE POBRE LLEGA A LA UNIVERSIDAD.

*¿QUÉ ES ESTO DE UNIVERSIDADES POR TODOS LADOS?... OBTIENEN MÁS CARGOS PARA NOMBRAR

*LO QUE TENEMOS QUE HACER ES BAJAR LOS COSTOS, Y LOS SALARIOS SON UN COSTO MÁS .

*ES IMPORTANTE QUE LA DIFERENCIA ENTRE LOS QUE MÁS 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 DISCUSIÓN QUE NO TIENE SENTIDO

A diferencia de la tesis, este trabajo no fue una instalación sonora, pero sí se sirvió del sonido para poder realizarse; utilizando los sonidos de las grabaciones de las mencionadas frases.

Ya en el año 2019 la realización de otra obra llamada "Ruido Masivo" siguió la misma postura de su predecesora "Ruido Infame". A partir de registros sonoros de frases mediáticas extraídas de diarios locales de San Juan, con nombres propios que siempre son ligados a acciones corruptas o fraudulentas. Se realizó en una técnica mixta entre dibujo y grabado. Palabras sueltas y aisladas que terminan "armando" un discurso en el ciudadano común. Estos "mensajes" bombardeados mediáticamente, como una permanente invasión sonora y visual, terminan convirtiéndose en un "ruido", que es masivo, porque está por todos lados y es replicado por gran parte de la sociedad de a pie; y también es infame por el perfil moral que ostenta (acusaciones infundadas, injurias, calumnias reproducidas desde una posición de un poder más grande que el político). La obra "Ruido Masivo", tuvo la suerte de ganar una mención junto a otros dos participantes en la 1° Bienal de Dibujo San Juan 2019. Eso tuvo como premio una exposición conjunta que "obligó" la realización de otra obra en 2020 que se llamó "Ruido Anti-Memoria".

Esta obra abordó el formato de instalación (pero no instalación sonora), en un espacio en el que dialogaba con otras producciones visuales (que presentaban otras temáticas) . En ella se puso en tensión la especulación mediático-periodística de la que hace gala un diario de gran tiraje en Argentina; "presentando" (no re-presentando), ejemplares enmarcados como si fueran "obra". A partir de ese marco se despliega un lienzo de 1,60 de ancho por 6 metros de largo en el que está impreso xilográficamente a modo de repetición, el registro sonoro de periodistas afines a ese diario de gran tiraje (Lanata, Leuco, etc). Dicho lienzo está montado haciendo alusión o emulando a las banderas con las caras de los desaparecidos que portan las organizaciones de DDHH, Madres, Abuelas, HIJOS; evocando la memoria (en muchos aspectos). La instalación se completa con papeles de diario en blanco con impresiones de lo antes mencionado y con la exhibición de la matriz como parte de la obra, pero tapizada o forrada de fragmentos del diario citado.

Huella

El oficio del grabado está íntimamente ligado al vocablo huella y todo lo que éste implica y significa. En el hacer del grabado, 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.



Hacer una huella, dejar un vestigio, un rastro, una pista, fabricar un indicio, lleva al hacedor a preguntarse los cómo y los porqués de las huellas que hará en su hacer. Y es aquí donde comienza a actuar el *denkraum* (término acuñado por Aby Warburg), ese espacio de pensamiento que permite imaginar y recordar para luego proyectar una producción, en este caso artística y visual.

Grabado

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?, cicatrices, marcas. Como cita Martín Barbero siguiendo a 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?

En el trabajo de tesis la propuesta fue equiparar el concepto huella con la palabra. Esta tiene dos vías de comunicación: la escrita y la oral. La forma oral tiene como característica la sonoridad; su esencia es el sonido. La forma escrita tiene la condición de huella, ya que es la que deja rastro, se documenta y al archivar se puede utilizar como prueba. No obstante, la palabra oral deja un rastro, una “huella sonora”.

Se suele creer que las 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”. Como se dijo, el relato oral, la palabra hablada; tienen la característica de que son primordialmente sonidos y por eso mismo no queda un registro visible y comprobable. Eso hace pensar que la transmisión de boca en boca altera el mensaje. Es decir, su forma a través del tiempo. Se podría decir que 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.

Si lo pensamos de esta 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 ¿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, hay algo que entra a jugar un rol muy importante en este sistema conformado por los conceptos tiempo, huella, sonido y sus implicancias. Y es eso que llamamos memoria.

¿Qué es la Memoria?

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

“... 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..."¹

Por otro lado, a través del pensar la emisión de un sonido en una voz, dicho este término en la más amplia de sus acepciones, en ese punto de partida que sería la expresión: "la voz canta una memoria", citando a Liliana Herrero; es como si existiese un tropismo hacia el origen, busca la raíz, y al mismo tiempo se proyecta hacia el futuro.

La memoria tiene una relación directa con la idea de "verdad" y con la idea de "origen, que indefectiblemente conllevan una característica identitaria. Si damos vuelta la frase de Báez que dice: "la verdad es la memoria"; quedaría: "la memoria es la verdad". Dicho esto en el sentido de que recordamos, para ser nosotros, por una necesidad identitaria, que trasciende al propio individuo. Recordamos para volver a la raíz, para ser auténticos o dicho de otra manera; para ser verdaderos

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)²

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.

¿Cómo pensar la memoria en dos épocas políticamente distintas?

En el 2010 (año de realización de la tesis) se colocó en la instalación sonora, sonidos de grabaciones y sus correspondientes grabados, 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?

Este 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

¹ Báez Fernando, "El Saqueo Cultural de América Latina. De la Conquista a la Globalización – 1° ed. Bs.As. Debate, 2009.

² 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 (volver a pasar por el corazón), en la memoria.



guarda “... escondida una esperanza humilde, que es toda la fortuna de mi (nuestro) corazón...” el lugar a donde siempre, inevitablemente retornamos.

Apelando al optimismo una vez más, se podría pensar que 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.

En la serie “Ruido Infame”, las representaciones sonoras y sus correspondientes frases textuales, son declaraciones de los gobernantes del periodo 2015-2019, elegidos por la voluntad popular. Demás está decir que esos entonces gobernantes tenían y tienen intereses opuestos a los postulados en el 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 que son un insulto a la inteligencia de las personas. Se trabajó con lo que los sonidos de esas palabras generan a nivel pensamiento y reflexión. Pero sigue sin ser respondida la pregunta: ¿Cómo se desmemorió todo?

En definitiva; 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?

Es su carácter formador de identidad, que se podría parangonar con el Ser de Heidegger³; 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.”⁴

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

³ ¿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”.

Carlos R. Ruta, Martín J. Mazora, Daniel A. Malcom (compiladores), “Saber del Tiempo, Tiempo del Saber”, Jorge Baudino Ediciones, 1ª edición, 1997, Bs. As. Argentina.

⁴ Báez Fernando, “El Saqueo Cultural de América Latina. De la Conquista a la Globalización – 1º ed. Bs.As. Debate, 2009.



no conoce. Y es oportuno citar a José Luís Brea, cuando enuncia “el presente como invención”. Surge el desafío de ‘inventar’ cultura.

La respuesta a la pregunta de ¿cómo se desmemorió todo?, es más compleja de lo que podemos imaginar. Se habló de sonidos y ‘cuentos que sangran memoria’, haciendo referencia a las tradiciones orales. Y para contraponer esa postura, en las obras Ruido Masivo y Ruido Anti-memoria se intenta abordar o de plasmar desde el arte; el como a través de los aparatos mediáticos se ataca de forma directa el pensamiento de las personas, no desde una oposición conceptual fundada, sino a través de una sobresaturación de información (muchas veces alejada de la realidad, otras veces sacada de contexto, otras tergiversada y a veces mintiendo de manera deliberada). En Ruido Masivo, el título alude a la permanente invasión sonora y visual a la que se está expuesto y que luego gran parte de la población adhiere a eso con lo que ha sido “bombardeado”.

En cuanto a esta “persistente invasión”, provoca un efecto de anestesia. El sonido, las imágenes y los textos están en todas partes, es algo extremadamente cotidiano, lo que hace que nuestra reflexión acerca de ellos, sea vaga, escasa o nula. De modo que entre tanta información sonora y visual, se debe seleccionar, discriminar, elegir el objeto o hecho. Y es en éste proceso, necesario para la vida diaria, en el que elegimos que escuchar y ver; 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.”⁵

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.

Esta reflexión lleva a relacionar concepto huella con el acontecimiento. Esa huella que va dejando la persistente invasión. Nelly Richard, en su trabajo Fracturas de la memoria, 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.”⁶ 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 indisolubles 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.”⁷

⁵ Bourriaud Nicolás, “Estética Relacional”, los sentidos/artes visuales; Adriana Hidalgo Editora, Argentina; 2008.

⁶ Richard Nelly, “Fracturas de la Memoria, Arte y Pensamiento Crítico”; -1º ed.-; Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina; 2007.

⁷ Richard Nelly, “Fracturas de la Memoria, Arte y Pensamiento Crítico”; -1º ed.-; Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina; 2007.



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 qué 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 ha amputado la capacidad de recordar.

Esta 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 o variantes.

Desfase, una forma de “teléfono descompuesto” intencionado, pero que alude siempre a un original, una matriz. Un origen, cuyas copias de este pueden variar, pero que conservan su estructura primera.

En la serie de grabados Ruido Infame, no se expusieron fake news, sino un conjunto de frases enunciadas por miembros de la anterior gestión de gobierno; pródigos en este tipo de “pensamientos”. Se trabajó traduciendo las mencionadas frases a su grafía sonora, resueltas en la técnica corrosión galvánica, una de las técnicas usadas para grabado. Y como se dijo anteriormente esta disciplina está ligada al concepto huella, que se podría pensar como la marca de un acontecimiento sobre un soporte; se hiere la matriz para dejar una hendidura o cicatriz, luego entintarla y finalmente generar una cantidad “x” de copias de esa marca o cicatriz. Esa marca a su vez puede convertirse en un signo, cargarse sógnicamente y perdurar en el tiempo. Esta carga sógnica con su banalidad a flor de piel es lo que queda sonando y replicando en el inconsciente como un “ruido”; porque molesta. En algunos casos, se soporta, en otros casos se adhiere, en otros no hace más que reflejar la indolencia y en otros indigna. Y por ser eso: algo indignante, es infame. Un ruido infame.

En este caso hay que hacer notar la proximidad de la idea de lo infame y la idea de corrosión. Esta pequeña colección de dichos tiene como característica principal su extrema banalidad, y aquí cabría la expresión acuñada por Hanna Arendt; “la banalidad del mal”, haciendo alusión a lo banal que subyace a la atrocidad. Estos enunciados “... muestran cabalmente la clase de poder que exhiben impúdicamente, quienes están acostumbrados a llevarse todo por delante por la fuerza de su impunidad, la que emana de su connivencia con los sectores mediáticos concentrados y con una parte sustancial del poder judicial que vehiculiza denuncias falsas garantizando así su permanencia, hábilmente disfrazada de ‘democrática’...”⁸ Estas banalidades, transmutaron en infamia e hicieron una corrosión en el tejido social; lo que genera la pregunta ¿se lograran restituir las heridas (o huellas) provocadas por la corrosión generada por ese gobierno y su accionar? o también, ¿se logrará frenar la corrosión que efectúa la persistente invasión de fake news?

En la obra “Ruido Anti-Memoria”, el título ya implica un estado de las cosas, que estaría sujeto a la pregunta que se hizo más arriba y que sigue sin contestarse ¿Cómo se desmemorió todo? Respondiendo parcialmente a esta pregunta habría que 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

⁸ Garcés Alicia, reseña crítica la obra “Ruido Infame”. San Juan 2018.



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... (Caso opuesto a la disciplina grabado, donde lo que queda "grabado"; perdura) ...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. (...)

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."⁹

Esta inseguridad está basada en la aceleración de los tiempos, en una búsqueda desenfadada 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 el olvido. También esa inseguridad tiene un correlato en el postulado de Báez cuando dice que un pueblo sin memoria es como un hombre amnésico: no sabe lo que es, ni lo que hace y es presa fortuita de quien lo rodee. Y por ello puede ser manipulado.

Es oportuno mencionar que este olvido fue instaurado, este proceso se inició con la conquista y colonización de América y sigue en la actualidad con la globalización y de alguna manera esa instauración de olvido es la columna vertebral de estos procesos "... A la pregunta de ¿qué son los latinoamericanos? (...) se anticipa el olvido deliberado de la amputación que sufrieron millones de su identidad al perder parte esencial de su memoria y reconfigurar su desgarramiento desde la ambivalencia y la ilusión dolorosa. Se ha olvidado incluso que ese olvido se concretó..."¹⁰

Dicho de otra manera, ese olvido instaurado o ese "memoricidio" fue algo pensado de manera deliberada y sistemática; llevado a cabo durante ya más de 500 años. El éxito de este proceso

⁹ Dufour Michéle, "Memoria, Tiempo y Música", www.wikilearning.com/articulo/memoria_tiempo_musica

¹⁰ Báez Fernando, "El Saqueo Cultural de América Latina. De la Conquista a la Globalización – 1° ed. Bs.As. Debate, 2009.



tiene uno de sus ejemplos más cabales en nuestro país cuando a menos de 15 años se votó por segunda vez al neoliberalismo.

Los avances tecnológicos, como se citó de varios autores, han cumplido un rol importante en la acentuación de este 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.

Conclusión abierta

En resumen; se partió de cuatro trabajos artísticos cuyas operaciones visuales estuvieron ligadas al grabado de ondas sonoras (grabaciones). El grabado es una huella. Las huellas que fueron grabadas en el primer trabajo son sonidos que evocan una memoria y apuntan a una raíz identitaria. Y los sonidos llevados al grabado de las otras tres obras son lo opuesto; manifestaciones verbales que desde su banalidad pretenden instaurar un olvido y abolir una memoria que comenzaba a gestarse en amplios sectores de la sociedad. De esta tensión surge la pregunta: ¿Cómo se desmemorizó todo? Dando por hecho que esta instauración tuvo éxito. Luego se esbozaron algunas posibles respuestas parciales.

Se trabajó con la imagen de un sonido, que habitualmente no tiene un registro visible y comprobable, tiene la necesidad; para poder convertirse en huella, de recurrir a la memoria, como es el caso de los relatos orales antiguos. O bien; se hacen registros sonoros, grabaciones sonoras. Hoy en día todo se graba, una característica de nuestro tiempo es el testimonio. Se podría pensar el testimonio como una prueba de un acontecimiento, tal vez este sea algo más contundente que una huella. La sobresaturación de testimonios provoca una amnesia ontológica e identitaria, sumado a la intencionalidad negativa de gran parte de esos acontecimientos y sus “pruebas”, declaraciones tergiversadas, noticias sacadas de contexto o directamente falacias descaradas. Fake news. Hechos que a pesar de haber sido refutados quedan instalados en los discursos de gran parte de la sociedad; generando una alienación en el ciudadano que hace que se identifique con valores que no son propios de su extracción social, dicho esto desde lo económico, lo político, cultural y obviamente lo social. Si hay alienación; hay pérdida de identidad. Si esto ocurre, no hay memoria, no hay recuerdo, no se hace ese viaje al origen, no se *“vuelve a pasar por el corazón”*.

En la obra *“Ruido Anti-Memoria”*, se trabajó con el lienzo haciendo referencia a la bandera que porta la agrupación Madres de Plaza de Mayo que evoca la memoria de los 30.000 desaparecidos. En el mismo está el registro sonoro de voces periodísticas que apelan a las fake news impreso xilográficamente. Se colocaron esas grafías de “ruidos” que intentan anular la memoria. 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. Por eso; 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. También se dijo que las huellas de alguna manera son la materia prima de la historia. La forma en cómo se asientan las huellas es lo que nos hace mutar, lo que nos esculpe. Aquí surge necesariamente una fuerte relación entre memoria, identidad y cultura. Como dice Fernando Báez: *“... sin memoria, la identidad es una ilusión...”*

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. 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.



Se intentó plantear un estado de las cosas desde la fractura y discontinuidades de la memoria, ocasionado por la sobreinformación direccionada a lo largo de un periodo de tiempo donde los contextos socio-políticos cambiaron de manera acelerada en los últimos años. Pero intentando fortalecer la figura de la memoria, a partir de la exposición de la tensión entre olvido y memoria, a través de ese arte de las huellas que es el grabado. Anhelando desde el arte una instancia superadora en las contradicciones de la sociedad.



Comunicación política y estética audiovisual

Alem, Beatriz

Universidad Nacional de General Sarmiento

e-mail: balem@campus.ungs.edu.ar

INTRODUCCIÓN¹¹

El espacio público -que inaugura la modernidad y se define a partir de la figura del señor burgués- estuvo asociado a la argumentación racional, a la instauración de los clubes literarios, entre otras esferas. En esta línea se consideró cierta asociación entre periodismo y política, porque entre otras cuestiones, el periodismo surge con la centralidad de la palabra y de la opinión pública. Se trató de momentos diferentes al auge de la sociedad de masas, un siglo posterior y, por consiguiente, al traspaso de un público culto a un público consumidor de cultura (Habermas, 2004). A mediados del siglo XX se puso en cuestionamiento el concepto de opinión pública que vinculaba esta idea con las encuestas de opinión del mundo del *marketing* político (Bourdieu, 1990). Uno de los aspectos que ocupó un amplio debate en las teorías sociales fueron las concepciones posmodernas, algunas de cuyas corrientes, saludaban la apertura de fronteras nacionales y la amplificación de visibilidad de los fenómenos mundiales (Vattimo, 2000). Un contexto importante de este período fueron las consecuencias de la desintegración del modelo de Estado de bienestar, en la década de fines de los años '70. Estas transformaciones estructurales -en lo económico, lo político y lo social- generaron la visibilidad de nuevos grupos sociales: étnicos, religiosos, culturales, ambientalistas, etc. La escenificación de las protestas -que dieron lugar en los medios, en particular la TV-, en realidad, es la construcción de fenómenos sociales en el momento en que ocurren los mismos. Se trató de la presentación/representación que genera el discurso televisivo, por las condiciones que establece el "directo televisivo" y el registro de lo icónico/ indicial (Carlón, 2006).

La relación entre medios y política se construyó y continúa en una tensión con variantes según los contextos particulares.

De este modo, los cambios que se visibilizan en la segunda década del siglo XXI tienen que ver con cierta construcción que descalifica, en particular, toda acción colectiva/programática, a partir de la narración de géneros dramáticos. Una construcción que no reconoce, por una parte, el conflicto como una de las dimensiones de la política y, por otra, se construye la valorización de cierto individualismo. En este sentido, se visibiliza, mayoritariamente, una construcción cuyas argumentaciones ocupan el lugar del escándalo.

En este trabajo nos interesa plantear una serie de indagaciones en torno a ciertos medios de comunicación como los portales de diarios y los programas periodísticos de canales de cable. Frente a la diáspora de enfrentamientos de relatos mediáticos nos interrogamos qué tipo de argumentación se construye y de qué modo cierto "patetismo" promueve una construcción anti-política.

¹¹ El presente trabajo se inserta en el proyecto de Investigación "Representaciones mediáticas en un contexto de transformaciones tecnológicas y políticas neoliberales", IDH/UNGS.



Para ello planteamos un abordaje teórico metodológico desde la semiótica y la perspectiva posestructuralista de las ciencias políticas. Para el análisis tomamos en cuenta una serie de artículos de los portales de los diarios: *Infobae*, *Perfil* y *El Destape*, del mes de abril del 2021 y programas periodísticos de los canales *A24* y *La Nación+*, en la misma fecha. Para el análisis semántico planteamos una metodología socio-semiótica, a partir de la cual indagamos las narraciones e interpretaciones que configuran los hechos seleccionados y que se articulan con cada uno de los soportes que componen el corpus de análisis (Steimberg, 2003; Todorov, 1996; Segré, 1988). Desde la perspectiva teórica pos-estructuralista, posfundacional (Laclau, 2005; Mouffe, 2007; Marchart, 2009) que cuestiona la mirada circunscripta a una sola dimensión como es la relacionada con las agencias del Estado (el orden). Por el contrario, los autores, consideran que el conflicto (el desorden) es una dimensión que se inscribe en la tradición de la teoría política.

Este doble abordaje nos permite establecer no solo las regularidades y divergencias sino también los cambios en la cultura política que se fue consolidando en el conjunto de la producción de sentido analizada.

EN EL MUNDO DE LOS MEDIOS GRÁFICOS

El análisis de los dos tipos de medios, portales de diarios y programas periodísticos de canales de cable, presenta diferencias en cuanto a la estructura de la noticia y tienen que ver con los dispositivos -soportes técnicos y relación social- y con la construcción de las tramas y del tipo de relato.

Una característica general es que los portales de los diarios de mayor visibilidad adquieren la modalidad propia de las tradicionales revistas de “chismes” del espectáculo, porque llevan al lector a sondear, buscar con cierta velocidad lo jugoso de la nota. En este caso, es el titular de la nota la que se ofrece como un “atrapa lector”, funcionan como una especie de zócalos, atractivos, algunos desde la conmoción. Sin embargo, en su interior las notas adquieren un tono más descriptivo de lo que supone el titular. Esta modalidad más o menos conmovedora se diferencia, en función, de la línea editorial del diario. Otra característica es que todas las notas contienen frases, palabras sobresaltado en negrita, que funciona como una atracción para la lectura rápida. Una síntesis que emula a la cantidad de caracteres que tienen los textos de *twitter*.

En el caso de *Infobae*, algunos titulares son: “Coronavirus: Alemania incluyó a la Argentina en su lista de países de alto riesgo” En su interior, la nota da cuenta que el país germano, en realidad, sumó a la Argentina a una larga lista de países y solicita a quienes ingresen a Alemania, un testeo y certificado de ausencia de la enfermedad covid-19¹². En cada uno de estos titulares, los lectores se encontrarán con notas descriptivas en relación con las nuevas medidas del DNU que firmó el Presidente Fernández, en relación con el nuevo sistema de circulación y aislamiento, o las declaraciones del mandatario, en torno con la ausencia de control en la ciudad de Bs. As¹³. Una acción concreta que suscribe el diario es poner de manifiesto la situación de riesgo sanitario en la que se encuentra el país.

¹² Entre otros titulares de la semana “Alberto Fernández: He tomado la decisión de cerrar, también, los shopping”; “Los shopping vuelven a cerrar por orden del Presidente”, “Argentina bate un nuevo record de contagios y supera las 59.000 víctimas por la covid-19”.

¹³ El presidente argentino anunció el jueves 15 de abril, a través de un video grabado, nuevas medidas sanitarias entre ellas la vuelta a clases virtuales. Esta situación generó una serie de acciones en contra como las del gobierno de CABA, las provincias de Córdoba, Mendoza y Santa Fe, que continuaron con clases presenciales. El gobierno porteño judicializó dicha medida (en contra del cierre de clase presenciales), la misma, fue aceptada y convalidada por la Corte Suprema de la Nación.



En el caso del portal del diario *Perfil*, las notas tienen como fuente de información números y porcentaje de datos relativos a la cantidad de contagios, muertes y el lugar en que se encuentra el AMBA, con respecto al resto de las provincias del país -en todos los casos son datos oficiales. En esta línea, se describe sin adjetivaciones, la controversia entre la ciudad de Bs. As. y la provincia, a partir de los dichos de funcionarios nacionales y de la CABA.

Algunos de los titulares son: “Sobreventa y “diplomacia” sanitaria complican a Rodríguez Larreta para la compra de vacunas” “El covid-19 está descontrolado en Argentina: 27.001 casos y 217 muertos en un día. “Vacunación mundial contra el Covid-19: cuáles son los países más avanzados”¹⁴

En el caso del *Destape* Es el medio con mayor definición política, ya que sus argumentaciones ponen el eje en la disputa e “irresponsabilidad” del gobierno de la CABA, fundamentalmente. En este caso las notas en negrita resaltan, básicamente, la “alarmante” situación de emergencia sanitaria en la Ciudad de Bs. As. Se da cuenta de hospitales y clínicas porteñas, con el uso de ciertos adjetivos que destacan la situación de agravamiento, en el AMBA. En el caso de declaraciones de funcionarios, se toma en cuenta las mismas, pero destacando la preocupación por la situación sanitaria. En toda la semana la acción principal que describe el diario, es la de demostrar la situación de emergencia sanitaria que se registra en el país, con particular énfasis en el AMBA. En el caso de las medidas del gobierno el titular anuncia que las restricciones son por aumento de los casos, algo que los otros portales no lo explicitan en sus títulos. La situación crítica de la CABA, como epicentro mundial de contagios, ubica al jefe de gobierno en medio de la interna por sacar ventajas dentro de la alianza Cambiemos¹⁵. El eje central está puesto en dos acciones principales: una es mostrar los beneficios de las vacunas. Otra, es la situación de irresponsabilidad del gobierno de la CABA. Algunos de los titulares de los medios son: “Explosión record de casos coronavirus en Ciudad y hospitales al borde del colapso”; “Record de camas ocupadas en AMBA por Covid: hay temor por desborde”¹⁶.

En este sentido, los portales de los diarios construyen más un criterio informativo, que aquello que destacan los titulares -algunos altisonantes- de las diferentes empresas periodísticas.

En el caso de *Infobae*, durante la semana se registra una acción que tiene como finalidad dar cuenta de la situación por la que está pasando Argentina: el peor momento, como se destaca. Esta situación de mayor nivel de contagio se agrava con la situación económica del país. Sin responsabilizar “explícitamente” al gobierno nacional (dado que no se nombra a ministros responsables de áreas centrales -en el momento de pandemia-, solo se refiere a los anuncios presidenciales), tampoco se responsabiliza o se marcan diferencias con el gobierno de la Ciudad de Bs. As. Sin embargo, la “situación general del país” queda implícita bajo el área de las decisiones a nivel de Estado nacional.

En el caso del portal del diario *Perfil*, es el medio que menor adjetivación ubica entre sus notas. Es, también, el medio con mayor nivel de descripción estadístico en cuanto a niveles de contagio y el uso de fuentes oficiales para construir las notas. Desde este lugar, el diario, muestra las

¹⁴ “Covid: Alberto Fernández anunció por mensaje grabado restricciones fuertes por 15 días”, “Alerta en Buenos Aires: La disponibilidad de camas se acerca al límite en el conurbano”

¹⁵ En días previos, la presidenta del PRO, partido que integra la alianza Cambiemos, criticó al gobierno de la CABA por seguir los mismos lineamientos que se definen a nivel nacional, sin presentar diferencias con el gobierno del Frente de Todos.

¹⁶ Otros titulares son: “Covid-19: alta efectividad de la vacuna Sputnik V en su primera dosis”; “Carla Vizzotti repudió las *fake news* de periodistas frente a la segunda ola de Covid”, “Covid -19:El drama de los médicos de terapia intensiva por la segunda ola”, “Hace 7 días Larreta firmó un comunicado contra las medidas de cuidado de salud”, “Covid: Alberto Fernández anunciará mayor restricción horaria por suba de casos”, “Covid: La ciudad ya es uno de los epicentros mundiales de pandemia



diferencias que se suscitan en el AMBA, por las medidas sanitarias, como así también, el enojo presidencial por la falta de aceptación en torno al acatamiento de restricciones para la circulación pública.

En el caso de *El Destape*, centra su acción en la situación de irresponsabilidad del gobierno de la Ciudad. A diferencia de los otros dos portales, en este caso, el uso de adjetivos profundiza la situación de agravamiento de contagios. Las notas constituyen así, una respuesta en consonancia con el gobierno nacional y de la provincia de Bs. As. En esta construcción, la respuesta es, también, una defensa del sistema de vacunación nacional.

LA TV EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Otra modalidad muy diferente es la que construyen los canales de cable en sus programas periodísticos. La exacerbación en la narración de las noticias por la falta de acción y/u inacción de parte del gobierno nacional es una constante en los programas televisivos. Las explicaciones, los zócalos e intervenciones se registran en un tono altisonante, en un registro de escándalo por la situación vigente.

El programa "*Dicho Esto*" que conduce el periodista Luis Novaresio por A24, presenta dos tipos de tramas diferentes¹⁷. Una de ellas es la que realiza, con mayor énfasis, el conductor y los periodistas que integran el programa. Otra, es la que se construye a partir de las declaraciones del entrevistado, el ministro de salud de la Ciudad de Bs. As. En la primera de las tramas queda en evidencia que, particularmente, el conductor intenta llevar al entrevistado a una situación de disgusto y reacción frente a los "agravios" que, según el conductor han realizado tanto el gobernador de la provincia de Bs. As como algunos dirigentes nacionales. La acción que define el sujeto de este eje actancial tiene que ver con la posibilidad de ofrecer a los espectadores la actitud pacífica y de diálogo que propone el entrevistado, en este caso un referente del gobierno de la CABA, frente a las agresiones que recibe de parte del oficialismo. Ante las afirmaciones del conductor: [te trataron de desfachatado, porque mentís], [El gobernador Kicillof dice que: La capital es una mancha de aceite que se derrama por todo el país]; [¿se dinamitaron los puentes del diálogo?]; [se rompió el puente del diálogo]. Las respuestas del ministro de salud, en un tono muy calmo, son: [En este momento no es importante quien dice la palabra más altisonante o más violenta, tenemos que estar todos unidos]; [Sería irresponsable decir que no hay un puente (de diálogo), lo que existe son formas diferentes de comunicación política]. La entrevista duró 45 minutos en total, y en ella el entrevistado se dedicó a responder con total calma y actitud de diálogo todas las intervenciones a las que se lo interrogó; al punto que, en un determinado momento el periodista le pregunta qué tipo de entrenamiento oriental ha realizado, frente a la actitud tan calma que presenta el entrevistado. En el marco de esta segunda trama, el entrevistado reafirma su visión de la función política, frente a las preguntas inquisidoras del conductor, [¿te sorprendió la unilateralidad de las medidas? (decretadas por el Presidente)], y otra muy personal [¿cómo lo viste al presidente? Digo: ¿mal, angustiado?]; el entrevistado respondió que le sorprendió la unilateralidad de las medidas del Presidente, y asintió la necesidad de contar con vacunas en los próximos días, en coincidencia con una conferencia que dio el jefe de gobierno de la Ciudad, en la que reclamaba que si no le llegaban vacunas al municipio, a partir del día siguiente se quedarían sin poder vacunar. En relación con el rol de los funcionarios públicos, el ministro argumenta que la función es la de "dar" y no a pensar en cómo se sienten individualmente cada uno. Desde este lugar el rol del político -en términos del

¹⁷ De acuerdo con Eco (1987) entendemos por trama a una serie de acontecimientos unidos por una línea de causalidad. Esta narración no significa una linealidad en temporal, sino que se pueden presentar como *flashback* anticipaciones, descripciones, dislocaciones en el tiempo.



entrevistado- está asociado a la idea de servicio, las diferencias políticas no existen, sino que se trata de diferencias en la modalidad de comunicación gubernamental.

Por su parte el programa que conduce Romina Manguel, por A24: “*Mano a mano con Romina Manguel*” reúne a la conductora y dos periodistas que la acompañan para entrevistar a dirigentes políticos. Si bien, no refiere de modo tan directo y complaciente las entrevistas con funcionarios del gobierno de la Ciudad, sin embargo, deja en claro que la mayor responsabilidad está en el gobierno nacional, ya sea por falta de claridad en torno a las medidas, o falta de fortaleza política al momento de hacer cumplir las mismas. En esta línea los zócalos respetan las ideas de los entrevistados y se coloca en los mismos algunas frases que se vierten en el momento: [No vamos a dejar que se sature el sistema de salud], [No queremos politizar la pandemia] [Ayer la provincia colocó 100 mil vacunas]. En el caso del programa emitido el 19 de marzo, a escasos días de la controversia suscitada entre el gobierno de la Ciudad y el gobierno nacional, la periodista, en particular, con un tono enérgico, pero en particular, con una imagen de medio plano que la enfoca con un rostro de preocupación, se dirige a la entrevistada y la interpela en relación a la situación de cómo salir de esa situación: [de tanta confusión, que la gente común desconoce cuál es el recorrido y el lugar que ocupan los juzgados], [empapelaron los juzgados], [sacamos y ponemos la mochila (en referencia a la mochila escolar de los niños)], [que el lunes no hay clases, que sí que (el lunes) hay clases] [se agrava, además, con los paros docentes] [¡Hace falta mayor explicación!]. De este modo se construye una trama que da cuenta del nivel de confusión y descontrol que llevan adelante los gobiernos, en particular, el nacional por no ponerse de acuerdo o no ser claros en las medidas, o por qué no se toman en cuenta las mismas. En tanto que la trama de los funcionarios del gobierno nacional y provincial se enfoca en una defensa de las políticas sanitarias, en denunciar la politización de la oposición y marcar diferencias internas como un modo saludable dentro de la coalición del “Frente de Todos”. Desde este lugar, para la conducción del programa, la política entendida como el orden institucional, al menos, no se cumple por falta de reconocimiento de parte de la oposición, o es muy flexible y poco claro. Las diferencias políticas (entre el gobierno nacional y el de la CABA) no se asumen, en este caso, desde el programa. Quienes marcan diferencias políticas son los entrevistados del oficialismo nacional, además, de valorar la política sanitaria de dicho gobierno.

En el caso del canal *La Nación+*, es el extremo de la exageración y la explicitación de la culpabilidad en el gobierno nacional.

Los dos programas que se tomaron como referencia desde su editorial son el fiel reflejo de una campaña política. En el caso del programa del periodista Luis Majul, + *Voces*, su argumento es desbaratar las medidas del gobierno, por mentirosas y porque en realidad se tapa otro mal mayor como es el de la inflación. Así, durante los siete minutos que dura su editorial pasa a comparar la cantidad de personas muertas entre un día y otro, para demostrar que el día que se toman las medidas el número de muertos es menor que el anterior. Para el periodista no importan los números de contagios, sino de personas muertas. Mientras en el zócalo se lee [Alerta Covid: ¿Nos quieren meter miedo?]

Por su parte la editorial del programa de Jonathan Viale, *Realidad Aumentada*, en su editorial de 12 minutos, describe el futuro fracaso del gobierno actual. En esta línea, plantea que el gobierno nacional está haciendo lo mismo que hicieron los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner: no están escuchando sus propios errores. En referencia a la discusión por la ley 125 - reforma al impuesto a las retenciones por productos agrícolas para la exportación-, en agosto de 2008. La comparación es que el cierre de comercios y escuelas a quienes más perjudica es al votante peronista, de bajos recursos, según el periodista. Esta idea se sostiene porque se argumenta que la falta de trabajo o la necesidad de salir a buscar trabajo, como así también los



niños (que no van a la escuela) y se encuentran en la calle están más próximo del alcance de la droga. Por lo tanto, estos grupos de riesgos son los futuros votantes del “Kirchnerismo”. En consecuencia, se concluye, sucederá lo mismo que en 2009 y 2015 cuando perdieron las elecciones legislativas y nacionales, respectivamente. Mientras, en una gran pantalla de fondo se lee: [El gobierno no resistirá otra 125].

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN EL CAMBIO DE ÉPOCA

De este modo, las diferencias más sustantivas se presentan en los medios audiovisuales, dadas las características propias del medio: el registro de la imagen y un modelo de Meta-TV (Carlón, 2009). Un tipo de programación que ofrece mayor acercamiento a un espectador, a quien se habla en un lenguaje sencillo, cercano y con ciertas características que definen a los tradicionales programas de *talk-show*. En los portales de los diarios, si bien las notas son más descriptivas, sin embargo, como es el caso de *Infobae* -el medio de mayor cantidad de lectores- las responsabilidades recae en el Estado nacional por la grave situación en que se ubica al país. La contracara es el *Destape*, cuya defensa a la política sanitaria del gobierno nacional es explícita. En mayor o menor medida, los medios se encuentran en una situación de empate permanente entre descalificaciones, agravios y/o apoyo a las medidas del gobierno nacional. Una modalidad que, al menos en Argentina se inaugura en los inicios de la segunda década del 2010. En este período, de auge de programas periodísticos/político, prevalece una construcción que la diferencia de otros momentos -como la década de los años '90- y se configura una modalidad “sospechosa” de la política.

La política se constituye en una acción “sospechosa” porque todas sus formas de manifestación: las acciones gubernamentales -tanto las políticas públicas como los proyectos de ley que se envían al poder legislativo- están plagadas de falta de transparencia. Es sospechosa la política que llevan adelante los funcionarios del gobierno porque al igual que los militantes solo les importa generar un impacto propagandístico, no solucionar los problemas de la gente. En cada una de estas presentaciones televisivas, no importaba develar la sospecha¹⁸ porque el mayor *rating* era para los programas que generaban altos niveles de escándalo; pero además, porque era necesario que ciertos indicios tuvieran un viso de verosimilitud; para ello existen circunstancias, personajes, historia en la política argentina de hechos de corrupción y/o de cierto clientelismo político (Alem, 2019a). Sin embargo, esta modalidad que suponía un momento de extrema confrontación política, se acentuó en el período del gobierno macrista (2015/2019). En el inicio del año 2016 sorprendió una serie de publicidades de automóviles (de marcas muy reconocidas) que ponía énfasis en la condición del mérito personal para llegar a ciertos logros. En su momento se expandieron “memes” críticos al recurso del logro individual. En otra ocasión la propuesta del cambio de nombre de las calles de la CABA (que refieren a nombre de patriotas) por el de personajes de la TV Argentina con el incentivo de disfrutar de las calles de la ciudad. De este modo, el individuo como responsable de sus logros y fracasos está en consonancia con un modelo que descrea de las acciones colectivas, políticas y/o sociales (Alem, 2019b). La construcción de la política “suma cero”, parece ser una modalidad que vino para quedarse.

¹⁸ Alem (2019a) en este sentido se diferencia de la sospecha política. Una reflexión que fue estudiada por autores como Pereyra (2013) y Thompson (2001). Más allá de los contextos en los que escriben los autores, uno de los elementos centrales en esta categoría era la plausibilidad de la prueba y/o la credibilidad del denunciante.



MÁS ALLÁ DE LA SIMPLEZA, UN MODELO DE DESARTICULACIÓN POLÍTICA

El análisis que tomamos para este trabajo, nos permite, dar cuenta de cierta construcción de sentido de los medios de comunicación de la Ciudad de Buenos Aires, en un momento particular, de pandemia. Además, funcionan como amplificador de mensajes porque tienen amplia repercusión en otros medios de comunicación del interior del país, y ciertos dichos y declaraciones que se visibilizan, se suben a las redes sociales como *Twitter* e *Instagram*. Una vez publicados en estos sitios, la repercusión ya es generalizada.

En esta construcción ya obvia, al parecer, de la política, es necesario tomar en cuenta algunas coincidencias con ciertas modalidades mediáticas y políticas de esta década.

Una de estas coincidencias es el modelo amigable de la TV para con “nosotros”, los que compartimos gustos y, por supuesto, visiones del mundo. En el lado opuesto están los “otros”, de los que nos diferenciamos. En esta relación amigable, entonces, las argumentaciones tienen el tono de una conversación con un tipo de narración sencilla, descontracturada que define la proximidad del pensamiento compartido. Por ello, un político puede dirigirse a un “idéntico” que sabe comprender; y, aquí no nos referimos a un militante, o una persona de proximidad ideológica, sino al semejante que entiende una explicación sencilla. Qué mayor acercamiento - como plantea la Meta-TV- que explicar a ese “nos” que los políticos están para “dar”, que la función es de una vocación de servicio, y, entonces, como no compatibilizar esa relación de “fe” que transmuta en confianza. En este doble proceso de identificación entre un enunciado (el ministro) y un enunciatario (los telespectadores) se puede entender, entonces, que las diferencias que el entrevistado propone no refieren a diferencias políticas. Porque, -además agrega- que no existen diferencias entre los gobiernos (de CABA y Nación, en relación con la política sanitaria), sino que las mismas son de estilo comunicacional. De este modo se soslaya una de las categorías que define a la política como es el antagonismo. Recordemos que el antagonismo es una de las dimensiones que implica la diferencia de proyectos entre posiciones ideológicas enfrentadas (Mouffe, 2005). La negación de esta dimensión es la negación misma de la política. La segunda negación de la política es la modalidad exacerbada de los conductores de los programas televisivos, en rechazar desde un análisis moral (¿está bien o mal, el presidente?) una política pública -en la se puede estar de acuerdo, o no-, pero en términos de discusión de ideas, no desde una intencionalidad maniqueísta de bueno/malo.

La modalidad que asumen los medios de comunicación cuya estética se basa en una retórica definible como amigable con la audiencia y agresiva con el adversario político, tiene rasgos que se asemejan al juego de contrastes y exageraciones que definen al melodrama. El patetismo y su correspondiente llamada indignación como formas de expresar situaciones dramáticas, plantea los enfrentamientos ideológicos de modo que se presentan más como cuestiones referidas a una moral compartida, que como confrontación de ideas. En momentos de una situación de crisis sanitaria, la liviandad de la discusión transforma la construcción del sentido en una situación de anomia, de ruptura de lazos sociales. Los medios de comunicación aparecen, así, como el reverso de un espacio que consolide la solidaridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alem (2009a) *La mediatización de la política: un camino de sospechas*. Tesis de doctorado. Fac. Cs. Sociales, UBA.
- Alem (2009b) “El escándalo mediático y la anti-política” *X Jornadas Debates actuales de la política contemporánea*. UN de Mar del Plata.
- Bourdieu, P. (1990) “la opinión pública no existe”, en *Sociología y cultura*, pp. 239-250, México: Grijalbo.



- Carlón, M. (2006) *De lo cinematográfico. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. (2009) “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era” en Carlón y Scolari (2009) *El fin de los medios. El comienzo de un debate*. Pp. Buenos Aires: La Crujía.
- Eco, U. (1987[1979]) “Estructura de mundos”, en U. Eco, *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Habermas, J. (2004[1962]) *Historia y Crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Laclau, E. (2005) SIN DATOS
- Laclau, E. y Ch. Mouffe (2004 [1985]). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marchart, O. (2009[2007]) El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. Título (SIN DATOS). Buenos Aires: FCE.
- Mouffe, Ch. (2005) SIN DATOS
- Mouffe, Ch. (2007 [2005]) *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE.
- Pereyra (2013) SIN DATOS
- Segré, C. (1988[1985]) “Tema/motivo” en C. Segré *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (2003) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Thompson (2001) SIN DATOS
- Todorov, S (1996[1978]) “Los dos principios del relato” en Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila.
- Vattimo, G. (2000) “Posmoderno. ¿Una sociedad más transparente? En Benjamín Arditi *El reverso de la diferencia. Identidad y Política*. Pp. Buenos Aires: Nueva Sociedad.

FUENTES CONSULTADAS

1. https://www.youtube.com/watch?v=-FeF0DYf5MI_15/4_A24_Novaresio
2. https://www.youtube.com/watch?v=jIJeO8tStIQ_2/6_A24_Romina_Manguel
3. https://www.youtube.com/watch?v=MAwkUEAoV_A19/4_A24_Romina_Manguel
4. https://www.youtube.com/watch?v=LIn639bdDVY_16/4_Majul_La_Nación
5. https://www.youtube.com/watch?v=fJSrmUgkTog_19/4_Viale_La_Nación
6. <https://www.infobae.com/politica/2021/04/12/>
<https://www.infobae.com/america/agencias/2021/04/13/>
<https://www.infobae.com/america/ciencia-america/2021/04/14/>
<https://www.infobae.com/politica/2021/04/15/>
<https://www.infobae.com/politica/2021/04/16/>
7. <https://www.perfil.com/noticias/politica/larreta-entre-la-diplomacia-sanitaria-y-la-sobreventa-las-razones-que-complican-la-compra-de-vacunas-en-la-ciudad.phtml> 12/4/2021
<https://www.perfil.com/noticias/politica/covid-alberto-fernandez-anuncia-con-mensaje-grabado-restricciones-fuertes-por-15-dias.phtml>
<https://www.perfil.com/noticias/coronavirus/covid-19-otra-vez-25-mil-casos-383-muertes-ocupacion-de-camas-terapia-intensiva-sigue-subiendo.phtml>
<https://www.perfil.com/noticias/coronavirus/covid-19-en-argentina-nuevo-record-de-contagios-en-24-horas.phtml>
<https://www.perfil.com/noticias/actualidad/luis-camera-medico-asesor-gobierno-no-considera-muy-probable-segunda-ola-de-covid-en-2021.phtml>



8. [HTTPS://WWW.ELDESTAPEWEB.COM/SOCIEDAD/COVID-19/COVID-19-ALTA-EFECTI
VIDAD-DE-LA-VACUNA-SPUTNIK-V-EN-SU-PRIMERA-DOSIS-202141311520](https://www.eldestapeweb.com/sociedad/covid-19/covid-19-alta-efectividad-de-la-vacuna-sputnik-v-en-su-primera-dosis-202141311520)
[HTTPS://WWW.ELDESTAPEWEB.COM/SOCIEDAD/CORONAVIRUS-EN-ARGENTINA/R
ECORD-DE-CAMAS-OCUPADAS-EN-AMBA-POR-COVID-HAY-TEMOR-DE-DESBORD
E-20214131990](https://www.eldestapeweb.com/sociedad/coronavirus-en-argentina/record-de-camas-ocupadas-en-amba-por-covid-hay-temor-de-desborde-20214131990)
[HTTPS://WWW.ELDESTAPEWEB.COM/SOCIEDAD/SEGUNDA-OLA-DE-CORONAVIRUS
/CARLA-VIZZOTTI-REPUDIO-LAS-FAKE-NEWS-DE-PERIODISTAS-FRENTE-A-LA-SE
GUNDA-OLA-DE-COVID-20214149520](https://www.eldestapeweb.com/sociedad/segunda-ola-de-coronavirus/carla-vizzotti-repudio-las-fake-news-de-periodistas-frente-a-la-segunda-ola-de-covid-20214149520)



Del Di Tella a la tele hay mucha tela para cortar

Álvarez, Lucía

(CIAP, UNSAM, CONICET/ UNLP)

luciaalvarezpintado@gmail.co

En este trabajo deseo rastrear e interpretar algunas dimensiones del universo cultural desplegado por Federico Klemm (Checoslovaquia, 1942- Argentina, 2002) entre los años 90 y principios del 2000, en el contexto de un proyecto de investigación en cuyo amplio espectro aspiro a comprender las maneras por las que Klemm introdujo en la televisión de los 90 potentes interferencias sexopolíticas que hicieron pendular a su programa, *El banquete telemático* (1994-2002), entre la experimentación y la continuación de un canon narrativo cis-heteronormado. En este escrito tendré especialmente en cuenta los modos por los que Klemm configuró una zona de contaminación entre narrativas y versiones de una historia del arte extemporáneas y gestos, contorsiones corporales y vocales y consumos queer/cuir que, según sostiene la hipótesis de este trabajo, desarreglaron fugazmente las aristas y los contornos más firmemente modelados de esa tradición historiográfica. Propongo interpretar el valor de esas incisiones y heridas infligidas a la historia del arte, a partir de los usos que el conductor elaboró de sus vestimentas y atuendos, que conectó temática y conceptualmente con los tópicos del programa, remitiéndome a extractos de los capítulos, el tratamiento de testimonios recogidos en entrevistas y a la revisión de fuentes hemerográficas y periódicas.

Introducción

Desde el año 1994, Federico Jorge Klemm (Checoslovaquia, 1942- Argentina, 2002) protagonizó un programa de televisión por cable que logró incrustar a la historia del arte en los medios masivos de comunicación argentinos. Los capítulos de *El banquete telemático* se transmitieron y repitieron semanalmente por *Canal Arte* –luego renombrado *Canal (á)*– y luego por *Plus Satelital* entre 1994 y 2002. El fallecimiento de Klemm, a fines de ese año, fijó el cierre del ciclo, cuyo balance dejó un total de 232 programas emitidos y un arsenal de material extra que, al momento de la escritura de este trabajo, permanece inédito¹⁹. La colección de arte internacional de Federico Klemm, –localizada en la Fundación Federico J. Klemm (1995) y alojada en el antiguo local de la Galería Bonino²⁰– se constituyó en objeto temático y *ambientación*²¹ del programa

¹⁹ La memoria del programa se distribuyó durante los últimos años a partir de la digitalización de 16 capítulos, que actualmente pueden consultarse en la página web de lalulula.tv y la carga de material liberado en YouTube por sus usuarios, iniciativas que con mayor o menor intención de reparación histórica, produjeron condiciones de inteligibilidad para esa memoria dispersa y un archivo precario destinado a lxs cultorxs de esa sensibilidad artística y mediática.

²⁰ En el año 1992 ese mismo espacio inauguró como galería de arte en el subsuelo de la Galería comercial del Este localizada entre las calles Marcelo T. de Alvear y Florida de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el año 1995, la apertura de la Fundación FJK, implicó la anexión del espacio subterráneo que perteneciera al salón de la boíte Rugantino.

²¹ Tomo esta expresión del guion curatorial de la colección de la Fundación Federico Jorge Klemm reelaborado por Federico Baeza y Guadalupe Chiotarrab en el año 2018.



conducido por el artista, que realizó junto con el crítico y teórico de arte Carlos Espartaco (1933-2014) y que contó con la colaboración inicial del crítico literario Ernesto Montequín (Buenos Aires, 1969).

La investigación que me propuse realizar en el marco de una beca doctoral de CONICET, recupera la significatividad de los materiales que Federico Klemm produjo a partir de su programa, en tanto aquellos pronuncian una experiencia ilegible en los términos de la historiografía del arte argentino en un doble sentido: en su irreverencia sexual y temporal, es decir, en su capacidad de *interceptar* las escrituras y discursos procedentes de la historia del arte desde estrategias que desacomodaron la matriz heterosexista de la disciplina y su invariable forma de presentación como una narración teleológicamente recta [*straight*].

Tal es así que, como parte de mis supuestos de investigación, detecto en *El banquete telemático* un proyecto de contraescritura queer (Davis, 2014) de la historia del arte, que operó de forma *insistente* sobre los discursos e imágenes mayoritarias de la disciplina y, en ese sentido, elaboró un archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2003), gestos cursis y otros artefactos sensibles que, momentáneamente, declinaron e invirtieron las técnicas de producción de verdad y de inteligibilidad narrativa y visual de la historia del arte nacional y universal. El programa provocó, entre otras cosas, que la sucesión de imágenes autorizadas por esa tradición disciplinar, desfilaran por escenarios enrarecidos y escenografías *neo grecorromanas* y *postegipcias*²², vestuarios *Versace* y *chromas*²³ recargados y temblorosos por las que el conjunto de esta plataforma de sentido compuso, formas de experimentación que perturbaron la cronología del tiempo hétero-lineal (Halberstam en Muñoz, 2020) de la historia del arte, ahí donde Klemm compuso una temporalidad queer (Halberstam, 2005) inquietante e incómoda frente a la sanción de los tiempos contundentes y consecutivos que la historia del arte naturaliza y regula. Por otra parte, en este escrito deseo trabajar a partir de la hipótesis preliminar, según la cual, sostengo que Klemm acumuló, en sus contactos con el under de los 80 y principios de los 90 y sus tempranos roces con la vanguardia artística del Di Tella, una reserva de experiencias sexopolíticas, artísticas y corporales que se inmiscuyeron y filtraron en su programa como una suerte de temporalidad espectral (Derrida, 2012 [1995]) que sobrecargó a aquel tiempo del programa, produciendo fisuras que se sobreescribieron a las formas precodificadas de la crítica y la teoría del arte de los años 90. A ese tiempo abarrotado –y alborotado– se añaden las vocalizaciones de Klemm frente a la pantalla, donde se adivinan los detritos de su inclinación por la ópera junto con los remanentes de una teatralidad que se impuso entre sus ademanes y formas de gesticulación de las palabras mecanografiadas de los guiones y reproducidas en carteles y un *teleprompter*. Esas tecnologías reproductivas no impidieron, no obstante, la circulación de comentarios e incursiones que Klemm lanzaba hacia la pantalla, conectando un espectro heterogéneo de imágenes y discursos.

Desde esta interpretación surge una imagen de *El banquete telemático* como una suerte de *fantasmagoría cultural y sexual* en cuya espectralidad se reaniman tiempos y experiencias dispersos que estremecieron la linealidad de la narración de la historia del arte, provocando una representación cultural del programa frecuentemente identificada con el pastiche de la era neobarroca (Calabrese, 1989) o como parte de la *ambientación* donde germinaron las ideas asociadas al postmodernismo en arte. No obstante, donde se afirma la claridad de esa

²² Se trata de ambientaciones y muebles producidos por Klemm a partir del año 1981, prácticas que encuentran puntos de contacto con la obra del artista argentino Edgardo Giménez.

²³ El chroma key es una técnica audiovisual que consiste en extraer el color de una imagen o video (generalmente verde) y “reemplazar el área que ocupaba ese color por otra imagen o vídeo” (Recuperado de Wikipedia, 14/06/2021).



identificación se ocuyen otras posibilidades interpretativas en el punto en que el archivo perfeñado por el programa encuentra otras formas singulares de inscripción que, sin desanimar la incidencia de ese clima de ideas, se desplaza en retrospectiva hacia los tiempos disyuntos de los que Klemm fue un operador y compilador experimental.

En el marco de los objetivos trazados en el amplio espectro de esta investigación me propuse rastrear esas declinaciones e interrupciones del tiempo lineal y heteronormado de la historia del arte a partir de los *desajustes sexuales* (Acosta, Cuello y Disalvo, 2019) y mediáticos que el programa le propinó a la historia del arte vía Klemm y, desde los cuales, su anfitrión elaboró un *archivo queer/cuir* en el que encajaron aquellas producciones culturales, gestos y modulaciones corporales y vocales que fueran históricamente adjudicadas a “los malos sujetos de la modernidad” (Preciado, 2011: 12) y sistemáticamente descritas como una forma patológica de apego hacia las cosas y los sentimientos incorrectos.

Una ruina arruinada

En ese sentido, resulta interesante registrar la tardía y relativamente reciente recepción de *El banquete telemático* como programa de culto (Ansalas, 2016), *fandom* que alcanzó a la figura de Klemm y se volcó hacia el coleccionismo de sus objetos personales. La plataforma online de compra y venta *Mercadolibre* concentra algunos de los productos rozados por Klemm que se ofertan tan *solo a coleccionistas y entendidos*²⁴. Entre los comentarios de una publicación que comercializa el vestuario del anfitrión se puede leer: “Me llegó la camisa Versace de Klemm, lo único que me parece que no se la cambió nunca, *por la suciedad que traía*” [el subrayado es mío]. En *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (2012), Simon Reynolds parafrasea el libro de Johan Kugelberg, *Vintage Rock T-shirts* (2007), en el que el autor describe a la camiseta vintage como *una ruina expuesta a la posibilidad de quedar arruinada* “en términos de coleccionismo, por las *temidas manchas axilares*” (Kugelberg en Reynolds, 2012: 52) [el subrayado es mío]. El oxímoron de una *ruina arruinada* retroactúa sobre la camisa transpirada de Klemm como una prenda devaluada que, bajo otra perspectiva, vería exponencialmente aumentado su valor de cambio, precisamente a propósito de aquella experiencia *fandom* en la que los fluidos impregnados en las sisas de una camisa figuran las condiciones de una proximidad de alta fidelidad con el objeto deseado y el portador de ese objeto. Me interesa interpretar los desarreglos del tiempo hétero-lineal a partir de las formas de subjetivación minoritarias auspiciadas por el contacto queer/cuir con ciertos objetos y, en particular, en relación a las prendas de vestir que Klemm utilizó en su programa.

Klemm mantuvo, en sus apariciones nocturnas en la televisión por cable, una relación imprevista con sus vestuarios. Si bien no extrajo con literalidad la estrategia de exhibición insistente de la vestimenta que popularizaron algunas divas de la televisión de los 90 –como parte de un pacto publicitario–, fue un comentarista ocasional de sus atuendos y, en ese sentido, hizo coexistir esa operación descriptiva con una inclinación por sintonizar algunos de los tópicos de sus programas a partir de sus elecciones vestimentarias. En una entrevista reciente, Valeria Fiterman, relató que Klemm guiaba la elección cromática de sus prendas atento a las indicaciones astrológicas que disponen la correspondencia, por cada día de la semana, entre colores y planetas regentes²⁵.

²⁴ Según dictamina una publicación consultada por última vez el día 3 de junio de 2021 cuyo enlace es https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-606166199-de-coleccion-camisa-y-pantalon-federico-klemm-_JM#position=27&search_layout=stack&type=item&tracking_id=6cb1f5d8-49de-40ac-b035-86f74d66f8ee

²⁵ Entrevista realizada a Valeria Fiterman y Fernando Ezpeleta, directivos de Patrimonio y Acción Cultural de la Fundación FJK, vía Zoom con la asistencia y colaboración de la investigadora y encargada del área de Gestión de Colecciones de la institución, Cintia Mezza (8 de junio de 2021).



Klemm se inclinó por la selección de vestuarios que, visualizados junto con las obras o los *chromas* de esas obras, produjeron *saturaciones* de la pantalla. Esas visiones abigarradas fueron un insumo frecuente en el programa, ahí donde la legibilidad de ciertas imágenes se interrumpió a intervalos irregulares. Es precisamente en esas obturaciones y visiones entrecortadas en las que encuentro una imagen germinal donde interpretar las perturbaciones de la coherencia narrativa y temporal que Klemm le imprimió a la historia del arte. Quizás el capítulo dedicado a *El Guernica* de Pablo Picasso sea el caso visualmente más esclarecedor en este sentido [ver fig. 1], que Diego Trerotola comentó en una nota publicada en el *Suplemento Radar*, escrita en memoria de Klemm al cumplirse diez años de su fallecimiento:

El Guernica de Picasso, fragmentado como telón de fondo por el croma televisivo, y delante, como un collage animado, Federico Klemm trata de explicar las virtudes de esa obra con palabras sofisticadas, pero un poco trabadas, gesticulando con énfasis cada idea, *enfundado en una camisa de estampado eléctrico que compite estéticamente con el cuadro del español* (Página/12, 30 de noviembre de 2012) [el subrayado es mío]

Esta visión excesiva encaja incómodamente en el contexto de una tradición de programas televisivos consagrados a la divulgación de la historia del arte, allí donde la austeridad se impuso como una forma de codificar, implícitamente, la dignidad del asunto y como una marca de autoridad potentemente asociada a la portación de ciertas prendas identificadas con la ejemplaridad y la experticia de quien posee un conocimiento vasto y enciclopédico de la disciplina. Es en ese punto donde *El banquete telemático* interrumpe o discontinúa la sobriedad de esas representaciones culturales de la historia del arte y encuentra puntos de contacto con algunas formas *clásicas de sensibilidad o imaginación camp* que se esparcieron en el programa a través de citas, prendas y gesticulaciones donde se encumbra una voz –la de Klemm– que, cargada de teatralidad operística, delata la condición *performativa* de aquella compostura a partir de la cual se naturalizó la narración de la historia del arte.

En este sentido, me interesa recuperar la relevancia epistemológica de algunos escritos y proyectos críticos que posibilitaron explicitar los supuestos contenidos en el ensayo pionero de Susan Sontag *Notes on Camp* (1964), escritos que intervinieron movilizados por el deseo de interpretar lo camp desde un derrotero historiográfico problemático y complejo, ahí donde David Halperin fue señero al indicar que “antes de que el término camp se refiriese a una sensibilidad, *se refería a un tipo de persona*” (Halperin, 2012: 237) [el subrayado es mío]. En ese sentido, Paul B. Preciado advirtió los sentidos con que lo camp y lo queer circularon originalmente en tanto que “insultos que señalan el afeminamiento y la afectación (camp) en el espacio público y su disonancia (queer) con respecto a las normas sexuales” (Preciado, 2011:5), juicios morales que eventualmente fraguaron hacia el estilo de las formas exuberantes, la inclinación por el artificio y los gustos abigarrados de aquellas existencias desencajadas de “las normas coloniales de clase y de sexualidad que definen la modernidad masculina, blanca y heterosexual centroeuropea” (Preciado, 2012: 6). Es en ese punto donde el ejercicio de la biopolítica moderna se afirmó como un potente dispositivo de regulación y distribución de sentido moral y estético, atribuciones que autorizaron la certificación de la condición artificiosa e irreal de lo kitsch y lo camp “por oposición [a] las nociones de vanguardia y de modernismo” (Preciado, 2012: 3).

Así como estas técnicas resultaron altamente productivas, de su inversión se elaboraron interesantes experiencias de contraproductivización (Foucault, 2019 [1976]) que atentaron contra el llamado a encauzarse en los rieles de una modernidad cis-heteronormada, blanca, masculina y centroeuropea, ahí donde las exageraciones y las subjetividades camps encontraron un lugar (y una temporalidad disyunta) donde inscribir sus formas invertidas. En el rastreo de



esas formas de apropiación camp, resulta interesante recuperar el episodio por el cual el director de cine homocore Bruce LaBruce intervino en una conferencia titulada *Camp/Anticamp* (2012), utilizando “un frac negro y anteojos mientras escribía listas de categorías camps en tiza en un gran pizarrón” (Caiero, 2020), listas que pueden ser interpretadas como una respuesta camp que tuerce la afirmación que sentenció que “hablar sobre lo camp *es traicionarlo*” (Sontag, 1964) [el subrayado es mío], oponiendo a esa conceptualización que *no osa decir su nombre* una nómina frenética de clasificaciones camps que extenuan e *inflaman* el espacio vacante de lo no dicho²⁶.

Una política espectral de archivo y una colección espectacular de pilchas

Ahí donde la subjetividad de Federico Klemm fue compulsivamente llamada a identificarse con la *excentricidad* y el *mal gusto* de quien “no le importa si un mueble es de mármol, él lo disfruta igual” (Muntaabski, 2012: 164), las imaginaciones que el productor cultural esparció en el programa diagramaron modos queer/cuir de invertir la tónica homofóbica de esas invocaciones y encontraron en la contaminación visual del sentido didáctico de las diapositivas-*chromas* que circulaban en el set y la reiteración espasmódica de algunas expresiones y formas de apego a ciertas imágenes, una estrategia de desarreglo cuir/camp que se ciñó también, a sus vestimentas. Desde las coordenadas de su voz inmigrante y operística y la textura cultural y sexual de sus prendas, entiendo que Federico Klemm produjo una política de *intensificación* o *inflación barroca* (Davis y Carvajal, 2019) de los tópicos y los escritos de los capítulos del programa, posicionándose en el campo cultural y artístico como una presencia incómoda y contraproducente que, como el barroco, o quizás a partir de él, *transformó la lengua en textura*:

“El barroco opera saturando el lenguaje ‘comunicativo’, traicionando su función utilitaria por proliferación e inflación de significantes, invistiendo la lengua de una contorsión pulsional, erótica, insistiendo ‘en el repliegue, en el drapeo, en la torsión’” (Davis y Carvajal, 2019: 182).

Las capas y los revestimientos múltiples de esa lengua turbulenta se conectan con los drapeados y contorsiones de los géneros que se ajustaron y entallaron en el cuerpo de Federico Klemm como significantes que intensificaron las condiciones de ese sentido torsionado, aquel por el que la lengua de la historia del arte se extravía y se reencuentra saturada, abultada por las derivas de un cuerpo que vocifera y deambula entre volados y caireles, al punto de que el capítulo dedicado al barroco derramó las cualidades del estilo por las mangas y el cuello de la camisa que Klemm agitaba espasmódicamente (Álvarez, 2020). [ver fig. 2] mientras relataba el derrotero histórico del barroco.

El material color plata de la campera que Klemm utilizó en el capítulo dedicado a Andy Warhol (Álvarez, 2021), y el tapado de piel de leopardo que vistió en el programa consagrado a Jean-Michel Basquiat [ver figs. 3 y 4], permiten incrementar el itinerario de esas operaciones recurrentes por las que Federico *intensificó* las secuencias narrativas y visuales del ciclo con el

²⁶ Esta intervención quizás también pueda ser puesta en contacto con un extracto del ensayo de Richard Dyer *It's being so camp as keeps us going* (2002) donde el crítico y teórico de cine desalienta el valor de estas listas: “Such lists are, however, a bit misleading, since camp is far more a question of how you respond to things rather than qualities actually inherent in those things (...) you can find things camp which are, on the face of it, the very antithesis of camp: John Wayne, for instance, or Wagner. It's all a question of how you look at it” (Dyer, 2002: 52) [Esas listas son, de todas maneras, un poco engañosas, desde que el camp es más una cuestión sobre cómo respondés a las cosas antes que las cualidades inherentes en esas cosas (...) podés encontrar cosas camp que son, a primera vista, la verdadera antítesis del camp: John Wayne, por ejemplo, o Wagner, todo es cuestión de cómo lo mires” [la traducción es mía].



muestreo de sus adquisiciones en materia de alta costura, piezas que, según deseo proponer, ensamblaron modos cuir/camp de acceso al archivo de la historia del arte.

En ese sentido, el capítulo destinado a exhumar la figura del artista alemán Joseph Beuys, hizo coexistir el traje del artista o *Felt Suit* –se trató del ejemplar número 27 de entre los 100 que fueron comercializados por la Galería René Block (Berlín, 1970), pieza que forma parte actualmente de la colección de la Fundación²⁷– con un traje símil fieltro que Federico vistió en esa oportunidad, erguido junto a la vitrina que conservaba el original múltiple de Beuys [ver fig. 5]. Me interesa rescatar el valor de esa *duplicación de una copia múltiple* que, en el cuerpo de Klemm, adquiere una relevancia singular que lo conecta con una forma de encadenado cuir/camp con la historia del arte, ahí donde aquella multiplicación se desembaraza de las técnicas de reproductibilidad y se enlaza, más bien, a un modo de expurgar y almacenar, mediante *el lenguaje afectivo del duplicado*, la textura de una pieza sobre la que se reclama una licencia de *copyright* que la ponga en contacto con la experiencia vital del vestir diario y con cierta genealogía del *fandom* como reescritura no autorizada de una narrativa estipulada como canon. A la traición de la originalidad como valor moderno y cis-heterocentrado se añade la perturbación de la naturalidad con que la historia del arte descargó sobre la moda el prontuario de una presencia parasitaria, caprichosa y *excesiva*²⁸, presuntamente imputada de ocluir el tratamiento de los asuntos capitales de la disciplina. Esta colección de vestuarios que friccionan a la historia del arte, genera, por otra parte, una interferencia que interrumpe la representación del coleccionismo como un cuerpo coherente y heteronormado de adquisiciones.

Si el cuerpo de obras y artistas que Klemm reinterpretó a partir de un vestuario heterogéneo y *variopinto*, habilitó un reconocimiento –no declarado pero sí evidente– de las cualidades que conectaron a esos universos, el tratamiento de ciertos espectros de la producción conceptual de la historia del arte argentino le demandó el modulado de otras estrategias que consistieron en producir *reescenificaciones* (Reynolds, 2012) de los *Vivo-Dito* de Alberto Greco²⁹ y de los autorretratos baleados de Oscar Bony³⁰. En el caso de este último, Klemm desenfundó un arma en el set y simuló una serie de disparos dirigidos a cámara, exhibiendo el procedimiento poético de Bony, ataviado con un traje formal, la prenda que el artista solía vestir en sus fotografías [ver fig. 6]. En el caso del capítulo que conjuró a Greco, Federico se afirmó en el suelo de la Fundación vestido completamente de negro y se colocó dentro de un círculo que él mismo trazó utilizando

²⁷ Según la información proporcionada por la página oficial de Facebook de la Fundación FJK.

²⁸ Me refiero específicamente a los programas televisivos sobre arte e historia del arte.

²⁹ En el artículo titulado Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras Fernando Davis indica que Greco “acuñó el término Vivo-Dito en 1962” (Davis, 2014) mientras que en los apuntes rastreables en su Gran manifiestorollo arte Vivo-Dito Greco elaboró “una sintética y apretada genealogía de sus Vivo-Dito, citando entre los tempranos antecedentes de dicha intervención las «firmas» realizadas en las teteras parisinas en 1954” (Davis, 2014). Cabe agregar que en 1992 se realizó una exposición individual dedicada a Alberto Greco en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras que en 1996 el Centro Cultural Borges le dedica una exposición titulada Alberto Greco. Un extravío de tres décadas (20 de marzo al 20 de abril de 1996). Esta información fue recuperada de <http://www.albertogreco.com/>

³⁰ La primera exhibición de sus fotografías baleadas tuvo lugar en la Fundación Jorge Klemm en el marco de una exposición individual que se tituló Fusilamientos y suicidios (septiembre a octubre de 1996). Klemm adquirió para su colección la obra *La Luz de Caravaggio* (1996) que puede apreciarse en el capítulo dedicado a Oscar Bony. En el año 1998 Fundación Proa, en el contexto de una serie de “curadurías revisionistas de los 60” (Pacheco, 2007) propone la reconstrucción histórica de las Experiencias ‘68 del Instituto Di Tella, exposición de la que Bony participa con una reposición de *La familia obrera* (1968). En agosto de ese mismo año inaugura una exposición individual dedicada al artista en el Museo Nacional de Bellas Artes que se tituló *El triunfo de la muerte*, con la que dará nombre a sus series de autorretratos impactados por una serie de disparos propinados por el propio artista.



un pedazo de tiza, [ver fig. 7] transportando a los *Vivo Dito* a la temporalidad del programa y formulando, de esa manera, una forma de contacto *cuir/camp* con esas formas seminales del conceptualismo, roces por los que no reparó en la exactitud de las réplicas sino en la eficacia de esos *props* y elementos de utilería que, *empuñados en los momentos clave de la narrativa*, fueron capaces de reanimar partes o restos de la historia del arte desde las coordenadas que digitaron esas formas de imaginación camp.

Detecto en esas fantasmagorías culturales y sexuales, la proliferación de modos de subjetivación minoritarios homologables, en parte, a los efectos contraculturales derivados de las proyecciones del musical *The Rocky Horror Picture Show* (1975) en cuanto estas funcionaron como un recodo de producción subjetiva para algunas comunidades sexuales que memorizaban y repetían los diálogos y coreografías, realizaban *cosplays* de los personajes y empuñaban ciertos *props* en los momentos indicados³¹. Mediante sus consumos de culto desviados, esas culturas sexuales alteraron la trayectoria narrativa del musical y elaboraron formas creativas de contaminar el guión y el visionado con voces inauditas y cuerpos no autorizados que, por extensión, corrompieron los guiones culturales que auditan la pasividad de las audiencias como un modo de estar en la sala y en la vida pública.

Palabras finales

De modo similar, aunque no equivalente, entiendo que *El banquete telemático* se constituyó en una presencia perturbadora e incómoda que operó sobre la certeza afirmativa y progresiva de la historiografía del arte nacional y universal, produciendo superficies temblorosas y fisuras de sentido, donde palpó un proyecto capaz de enrarecer y queerizar/*cuirizar* la narración prestidigitada de la historia del arte. Esa plataforma desplegó un tipo de imaginación creativa capaz de recopilar *obras maestras* junto con gestos profanos y conectar conceptualismos con *campconceptualismos* (Preciado, 2011), al punto de que las *pilchas* que Klemm vistió en el programa contaminaron y *se rieron* de una tradición de neutralidad epistemológica que se afirmó en el desprendimiento de los excesos estilísticos que traducen una forma eufemizada de encono dirigido a los excesos sexuales o a las *sexualidades excesivas*. De ese modo, las prendas de Federico Klemm pivotean entre el campo artístico y su *denominación de origen* como artefactos sensibles que, en el instante de una *iluminación* intempestiva, se entrometen en el set de grabación y suspenden momentáneamente la gradación entre objetos culturalmente significativos y despojos culturales, al tiempo que comprometen una densidad de tiempos heterogéneos por los que *del Di Tella a la tele hay mucha tela para cortar*.

Bibliografía consultada

- Álvarez, L. (2020) "De la trinchera al living room. Interferencias y desajustes barrocos a la historia del arte" en *Actas de las X Jornadas Nacionales e Internacionales de Historia, Arte y Política*. "Facultad de Arte UNICEN, Tandil". Recuperado de <http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/x-jinhap.pdf>
- Álvarez, L. (2021) "Un sudario de satén" en *Revista Jennifer. Edición especial de textos críticos sobre los años 90*. Recuperado de <https://www.jennifer.net.ar/single-post/un-sudario-de-sat%C3%A9n>

³¹ Según Wikipedia estas activaciones suelen ir aderezadas por el uso de *props* (objetos de utilería) que la audiencia empuña en los momentos indicados (arrojar papel higiénico cuando el actor que personifica a Brad exclama "Great Scott!") [consultado 21/08/19].



- Ansolas F. (2016) "La construcción mediática de Federico J. Klemm a través de su programa 'El Banquete Telemático'" [Tesis de grado], Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de <https://rehip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/6628>
- Caiero, J. (2020). "Notas sobre lo camp/anti-camp". Traducción de la conferencia *Camp/Anticamp* de Bruce LaBruce originalmente presentada en el Teatro Hau de Berlín en marzo de 2012. Recuperado de https://issuu.com/ternuracyborg/docs/camp_anticamp
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Cuello, N., Disalvo, L. y Acosta, F. (2019). Imágenes de las malas vidas. Desajustes sexuales de la temporalidad moderna en la cultura visual argentina de principios del siglo XX. En López Seoane, M. (Comp.) *Los mil pequeños sexos: Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidad*. "Pp." Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires (Argentina): EDUNTREF.
- Cvetkovich, A. (2003). *An archive of feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham; Londres: Duke University Press. doi:10.2307/j.ctv113139r
- Davis, F. (2014). Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: Cuerpos, contraescrituras. *Revista errata*. 12, "Desobediencias sexuales". Recuperado de <https://revistaerrata.gov.co/contenido/traficos-y-torsiones-queercuir-en-el-arte-cuerpos-contraescrituras>
- Davis, F., & Carvajal, F. (2019). "La inflación barroca. Contra-productivizaciones neobarrocas en Néstor Perlongher y Pedro Lemebel" En López Seoane, M. (Comp.) *Los mil pequeños sexos Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Derrida, J. (2012) *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Dyer (2002) SIN DATOS
- Foucault, M. (2019 [1976]). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Nueva York: New York University Press.
- Halperin, D. (2016). "¿Por qué se ríen la drag queens?" En Cotarelo Jiménez, A. (Trad.) *Como ser gay*. Valencia: Tirant.
- Kugelberg, J. (2007). *Vintage rock T-shirts*. Nueva York: Universe.
- Muntaabski, N. (2012). *La novia de Duchamp: Una mirada personal sobre el mundo del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Pacheco, M. et al. (2007) *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001*. [Catálogo] Buenos Aires: Fundación MALBA.
- Preciado, P. (2011). *Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo [Catálogo]*. Barcelona: Polígrafa.
- Reynolds, S. (2016). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja negra.
- Sontag, S. (1964) "Notes on 'Camp'" En *Partisan Review*, 31 (4) pp. 515–530. Recuperado de https://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html

Fuentes consultadas

- Trerotola, D. (30 de noviembre de 2012) "Cable al cielo" en *Suplemento Soy*, Pág./12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-269-2012-11-30.html>



Anexo de imágenes



Fig. 1. Plano del capítulo de *El banquete telemático* titulado *Guernica. La crucifixión de la pintura.*



Fig. 2. Plano del capítulo de *El banquete telemático* titulado *Barroco. La cultura del exceso.*



Fig. 3. Plano del capítulo de *El banquete telemático* dedicado a la figura de *Andy Warhol.*



Fig. 4. Plano del capítulo de *El banquete telemático* titulado *Jean Michel Basquiat. Rey de los márgenes*



Fig. 5. Plano del capítulo de *El banquete telemático* dedicado a la figura de *Joseph Beuys*



Fig. 6. Plano del capítulo de *El banquete telemático* dedicado a la figura de *Oscar Bony*.



Fig. 7. Plano del capítulo de *El banquete telemático* titulado *Alberto Greco (1931-1964) Cuerpo a cuerpo con el arte.*



La noche y el héroe en el cine de Miguel Bejo

Arévalos, Valeria

Universidad de Buenos Aires, Filosofía y Letras, Instituto Artes del Espectáculo e Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

arevalosvaleria@gmail.com

Introducción

En noviembre de 1970 sucedió un evento, conocido como *La noche de las cámaras despiertas*, que expuso la necesidad de generar nuevas maneras de hacer cine, desde la producción de los filmes hasta su exhibición. Un grupo de artistas provenientes de la publicidad (Alberto Fischerman, Dodi Scheuer, Miguel Bejo, Luis Zanger, Marcos Arocena, Rafael Filipelli, Julio Ludueña, Jorge Cedrón y Alberto Yaccellini) asistió al encuentro con cortometrajes realizados bajo determinadas premisas: filmados en película reversible de 16 mm para evitar el costo y tiempo que demanda el proceso de copiado, se trató de películas mudas persiguiendo el mismo objetivo de abaratar costos y simplificar el montaje, realizadas en una única toma y, a través de la alegoría, se referían a la situación contextual que los convocaba, específicamente, a denunciar la censura.

Esta instancia creativa forjó un cambio estético y narrativo que se plasmaría posteriormente en un corpus de la filmografía nacional, conformando lo que hoy conocemos como cine subterráneo o *underground*. Un cine que se nutrió de las experiencias del New American Cinema, del cual heredó la impronta contestataria y provocadora, a la vez que expuso la coyuntura social y política bajo el prisma de la experimentación con el dispositivo cinematográfico. La filmación independiente de organismos estatales dotó de libertad rebelde y desprejuiciada la obra de esos artistas que, aún sin compartir un manifiesto estético concreto, coincidieron en un nuevo modo de resistencia desde el cine.

Enfocaré mi análisis sobre la obra del guionista y director Miguel Bejo poniendo especial atención al vínculo entre psicoanálisis y política, desarrollado tanto en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971), como en *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (también conocida como *Beto Nervio contras las fuerzas del mal*, *Nervio Super-Super* y *la noche negra del mundo* o *Beto Nervio y la noche negra del mundo*, 1978). Considero que Bejo se apodera de elementos propios del registro terror y el *noir* para plasmar un caleidoscopio de referencias al contexto socio histórico de la Argentina de los setenta. Asimismo, entiendo que el tratamiento dado a los espacios y a los cuerpos remite a la presencia terrorífica de los centros clandestinos de detención, en particular y al terrorismo de Estado, en general.

Desarrollo

Miguel Bejo nació en Buenos Aires en 1944 y vivió muchos años en Rosario. Durante la mencionada *Noche de las cámaras despiertas* llevó adelante la filmación de un cortometraje (*Foco fijo a dos metros con cincuenta milímetros o cómo el árbol oculta el bosque*), que ponía en escena la sensación de ahogo y bloqueo impuesto por la censura. Hacia la resolución del filme, Bejo provocó la ruptura de un vidrio que no le permitía ir más allá, generándose una serie de



lastimaduras por lo que tuvo que ser derivado al hospital zonal. Al lastimarse, tuvo que ser reemplazado en la cámara por Sorin, que tomó las riendas ya no continuando con el lineamiento inicial de Bejo, sino dirigiendo la atención de la película hacia el imprevisto (la lastimadura, la sangre, la gente llegando para ver qué estaba pasando). De este modo, el cambio de rumbo que sufrió el filme expone una de las características que Sarlo toma para asegurar que lo sucedido esa noche se ajustaba al concepto de *happening* (1998). La autora realiza un repaso de los hechos que conformaron esa noche y afirma que, a pesar de que el cine es un arte a repetición, en ese caso sí podría ser considerado *happening* porque cumplió con las características de: no repetición, no guión, la captación del suceder y la inclusión del imprevisto. Desde las condiciones de producción de los filmes, el azar se presentó como un elemento primordial. Esto queda de manifiesto en el cortometraje de Bejo no sólo por la herida, el cambio de roles con Sorin y el acercamiento de la gente en una especie de diegetización del espectador, sino también en el rechazo generado por el título de la obra y el efecto de choque que trascendió a la misma. La provocación se puso al servicio de la acción cultural y política.

Fernando García establece una línea de significados y lecturas afines entre el parricidio de los Schoklender y las manifestaciones artísticas, (principalmente musicales), de finales de los setenta y principios de los ochenta (2017). Me resulta interesante traer a colación el vínculo que encuentra el autor entre esos cuerpos encontrados asesinados y los cuerpos desaparecidos de la generación de los hijos, así como también la idea que atraviesa todo su análisis a modo de respuesta germinal a la pregunta “¿Qué hacer con el cuerpo?”. En este sentido, considero que el cuerpo en acción fue una parte fundamental de la acción subterránea de esos artistas y que plantaron un antecedente estético y corpóreo ideológico en las siguientes generaciones. La herida de Bejo fue un parate más dentro de las distintas instancias en donde el cuerpo se puso de manifiesto. El suyo y el de los personajes que, a través del sexo y de la violencia, presentaron un cuerpo en donde se habría de inscribir la rebeldía, la denuncia y el grito opositor.



La familia unida esperando la llegada de Hallewyn (1971) fue el primer largometraje dirigido por Bejo, basado en su propio guión, adaptado de la obra teatral *Halewyn* de Michel de Ghelderode (1934). Con su referente teatral mantiene el acento puesto en lo onírico, lo telúrico, la noción de inevitabilidad expresada en la llegada del misterioso ser vampírico, los personajes complejos y retorcidos, y una aparente búsqueda constante de la autodestrucción. Por un lado, la obra de Ghelderode se inscribe en un cronotopo en donde el psicoanálisis freudiano circulaba en el imaginario general, esto es Europa, primeras décadas del siglo veinte, después del lanzamiento de la teoría sobre la interpretación de los sueños en 1899 y, posteriormente, sobre el malestar en la cultura en 1930. Por otro lado, la obra de Bejo coincide con el momento en donde el



psicoanálisis lacaniano se establecía con mayor fuerza en nuestro país. En ambos casos, el dato excede la efeméride quedando expuesto el atravesamiento del disparador psicoanalítico en la obra, principalmente en lo referido a la distribución del cuadro de personajes.

El sistema de personajes de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* se distribuye con la lógica del inconsciente, representando cada uno un arquetipo social y un sector del subconsciente. El director explicita ésto en la nota ofrecida en 1973 para el número 65 de la Revista *Hablemos de cine*. Allí, entre otras cosas, expone que el disparador para el universo del filme fue lo irracional pero, a su vez, que cada personaje se ubicaba en el plano de la fantasía asociada a cada arquetipo social. De este modo, el padre se presentaba como la autoridad vertical, la hija encarnaba la virginidad y la inocencia, el hijo la rebelión, la tía la aceptación y la experiencia, el Señor la formalidad, el novio el machismo y el abuelo la agresividad y la senilidad. La estereotipia volcada así en los personajes funcionó como estructura alegórica para hablar de algo más, para exponer la sociedad argentina, la familia burguesa como pilar fundamental del capitalismo y, a su vez, como germen y nido de todos los males a desterrar. Con respecto a esto, Wolkowicz afirma que:

“Los recursos como la ironía, la parodia, la improvisación, la autoconsciencia y la reelaboración de los géneros cinematográficos hollywoodenses permiten la construcción de un discurso ambiguo donde la crítica política y social aparece de manera transversal en los textos filmicos” (Wolkowicz, 2011: 412).

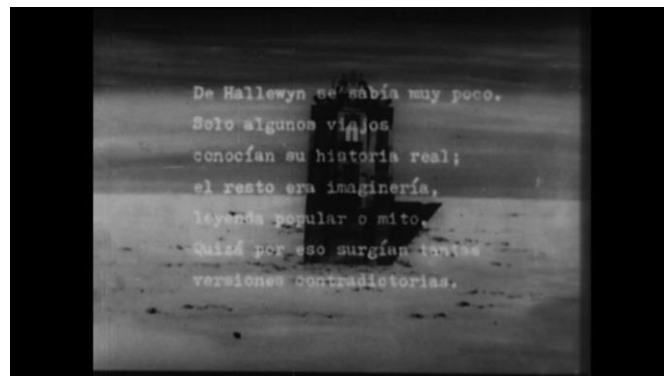


Este conjunto de arquetipos conforma una representación maniqueísta del mundo a la vez que pone en tensión la convención dentro del filme. La típica familia burguesa cenando en su casa confortable, debe luchar para no desaparecer, su obligación es mantenerse en pie y hacerles frente a los ataques de la película misma destruyéndose, planteándose como una suma de fragmentos a rearmar. “Cuando éstos han asumido su rol último, los del submundo los abandonan encerrados en un trozo de celuloide, en un castillo de tierra de nadie y fuera de la historia” (Bejo, 1973: 21). La homeostasis de la convención es tensionada por la agitación rupturista del filme. La destrucción de la familia se da más de manera física que dramática, los cuerpos se ponen en juego, se desnudan, atraviesan y exponen. Los vínculos tergiversan sus límites convirtiéndose en ruinas. La amenaza del afuera y de la llegada de Hallelwyn basta para corroer los cimientos de esa casa que, encerrada sobre sí misma, se fagocita. La dinámica de la película va de menos a más, pasando de un punto de vista inicial ingenuo e inmóvil a la irrupción de la destrucción familiar por la concreción de las fantasías más complejas. La represión se presenta como el pilar del sistema y, en este sentido, la represión sexual sólo puede llevar a una represión más allá del cuerpo.

¿Cuál es la verdadera fuerza motora del miedo? La llegada de Hallelwyn funciona como anclaje del terror mientras que su verdadero poder es el de inmortalidad. Lo importante no es el cuerpo



de Hallowyn amenazando con su llegada sino la metaforización de una idea. En este punto, el director elige colocar un *insert* reiterativo en el filme perteneciente a la película de Mario Bava *La fusta e il corpo* (1963) que le sirve para reflejar el espíritu vampírico de Hallowyn a la vez que remarca su omnipresencia. Hallowyn se mueve constantemente, mientras que la familia se inmoviliza y pudre dentro de cuatro paredes. El vampiro siempre está en viaje, llegando, cerca y desde esa certeza del movimiento es que se conforma como otro terrorífico que atraviesa el tiempo y el espacio para irrumpir con fuerza imparable en esa casa y en el sistema burgués en general. El personaje de Hallowyn puede ser leído como una alegoría a la figura de Juan Domingo Perón, exiliado desde 1955 hasta su regreso en 1972, o al peronismo como ideología política presente en la sociedad argentina desde los años 40. Si se toma la referencia de Bava, lo que motoriza el terror de quienes lo esperan es su constante presencia acechante, no sólo desde el vampiro que cabalga por una playa desolada en un camino de regreso eternizado, sino también desde el afuera que lo espera con ansias y aprobación. Ese grupo conformado por el lumpen, prostitutas, gauchos, gordas y enmascarados, no sólo espera la llegada del vampiro, sino que llevan en su cuerpo la marca de la espera. El corset que asfixia a los personajes de la casa hasta provocar su propia destrucción no acciona sobre esos otros cuerpos en rebeldía. La represión no aprieta ahí, en esos bordes sociales con autoconsciencia despreocupada. Es por esto que, el submundo, no acecha desde un grupo de individualidades, sino desde un colectivo libre y contestatario, (como el cine *underground*), estableciendo un enemigo más poderoso que el vampiro, el submundo desde su conciencia de colectivo, supera la existencia misma de Hallowyn. En ese punto, la inmortalidad de Hallowyn, devenida ideología, se transforma en el verdadero monstruo.



El Bien representado por las ideas del orden establecido, la patria, la propiedad, Dios, la familia, se encuentra de frente con el Mal corporizado por los locos, los marginales, el demonio, el



vampiro, la liberación sexual. El eje se invierte y es el Bien quien se convierte en chupasangre, perpetuando su subsistencia y bienestar a costas de la existencia del Mal. *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, entonces, refleja ese estado de tensión y represión que sostiene al sistema capitalista y burgués mientras que el afuera marginal y subversivo se manifiesta con las armas de la autoconciencia y la libertad. En este sentido, se podría resumir el filme de Bejo con la frase de Bertolt Brecht “no hay nada más peligroso que un burgués asustado”.



Mientras que las coordenadas del género terror conforman la estructura de *La familia unida...* las del *film noir* lo harán en el caso de *Beto Nervio* y *el poder de las tinieblas* (1978). Aquí, al igual que en *La familia...* la ciudad de Buenos Aires aparece referida, aunque no explicitada, desde la narración. Mientras que en *La familia...* la reminiscencia a la política, los grupos sociales y la oligarquía bonaerense se metaforizaban desde lo vampírico y la alegoría de lo popular contra el sistema burgués a la vez que quedaba de manifiesto la referencia al GAN (Gran Acuerdo Nacional) firmado por Lanusse en 1971, provocando un firme anclaje espacio temporal que atravesaba el sistema de alegorías; en *Beto Nervio...* la ciudad sirve de escenario (por ejemplo, la avenida Corrientes de noche y desierta), la sociedad Rural, el mundial del 78 y el terrorismo de Estado en las semejanzas (muy) directas a los secuestros y torturas en espacios distribuidos en plena ciudad.



En relación con esto último, la configuración de los espacios en ambos filmes da como resultado una atmósfera asfixiante y confusa que envuelve a los personajes y determina sus reacciones.



La casa de *La familia unida...* funciona con fuerza centrípeta alejándose sensorialmente del afuera y fundiéndose cada vez más en las vísceras que la conforman. El afuera, unido como un todo, empuja y la casa se va oscureciendo y encerrando, volviendo más turbias las relaciones y los destinos de sus personajes. La sensación que genera esa decisión de puesta de escena es la de asfixia, una asfixia que sólo podrá liberar el personaje heróico cuando concrete su llegada. Al igual que en la obra de Beckett, *Esperando a Godot* (1953), la espera incierta movilizará la trama al mismo tiempo que aquiete a los personajes en un desconcierto paralizante.

En el caso de *Beto Nervio...* el espacio se plantea desde un comienzo como confuso y enloquecedor. El detective, proveniente del mundo de las historietas, se encuentra arrojado a un escenario que se le presenta desordenado, al igual que su oficina. Allí, objetos desparramados por todas partes generan un entorno opaco en donde es difícil mirar (y entender) mucho más allá. Asimismo, la ciudad extraña, llena de contraluces y recovecos, le plantea al personaje y al espectador un estado de neblina. Esa misma neblina que generan los personajes ambivalentes que pivotan a uno y otro lado de las fuerzas del bien y el mal. Beto Nervio duda y no llega a detectar de inmediato las fuerzas amigas y las enemigas, incerteza que lo terminará conduciendo a su propio fin.



En los dos casos, las películas fueron filmadas durante el mandato de dos gobiernos de facto. *La familia unida...* durante la presidencia de Lanusse y *Beto Nervio ...* durante la dictadura de Videla en lo que fue conocido como Proceso de Reorganización Nacional que duró desde el 24 de marzo de 1976 hasta diciembre del 83. Sin embargo, la clara referencia a la situación social y al posicionamiento ideológico del director, no se vio dañada ni censurada por tratarse de un tipo



de cine que llevaba adelante sus proyectos desde la libertad rebelde que les otorgaba el trabajar por fuera de los círculos oficiales. “Lo *underground* en tanto espacio incondicionado (...) donde la libertad es condición de condiciones” (Oubiña, 2006: 12). La clandestinidad y la actitud anti institucional de estos cineastas, les permitía ir más allá de los límites con su arte, a la vez que los exponía a una realidad subterránea que, en algunos casos como es el de Miguel Bejo, los terminó empujando a exiliarse fuera del país. Bejo relata, en la entrevista previamente mencionada, que durante la filmación del último largometraje se realizaron tomas con actores corriendo por las calles en plena noche con armas de juguete en las manos. Esto da cuenta de un compromiso estético y político que pone el cuerpo de todos los actantes en juego. Retomando lo que afirma García, era una época en donde no se sabía qué hacer con el cuerpo presente. El cuerpo de quienes estaban, en un movimiento que buscaba reivindicar el cuerpo ausente. La desaparición de muchos canalizada a través del arte contestatario de otros tantos que permanecían produciendo, desde las sombras, un arte libre.

En *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* también la inspiración surge de un personaje literario. “Vito Nervio” vio la luz en 1945 en la revista *Patoruzito*, personaje detectivesco creado por el guionista Domingo Repetto, (reemplazado en 1946 por Leonardo Wadel), y dibujado por Emilio Cortinas (y posteriormente por Alberto Breccia). Sus hazañas lo llevaban a desentrañar misteriosos asesinatos y crímenes en los rincones más recónditos del mundo. Existía cierta mezcla entre la temática característica del folletín policial y de resolución de enigmas y los tintes humorísticos mechados en la historieta. La clave de humor que salpica la trama también se puede apreciar en la versión cinematográfica, principalmente por la confusión dominante en el personaje de Nervio y en la estereotipia del héroe ridículo en el personaje de Súper-Súper. La polisemia implícita en el personaje de Súper-Súper mezcla la idea de héroe superpoderoso y salvador, en evidente cita al personaje alienígena de Superman, de extranjero con pretensión mesiánica y a su vez con distancia ideológica e idiomática, que dificulta la correcta comunicación y de oficial de las fuerzas nazis con la impresión SS en el pecho como un guiño a completar el sentido hacia el final, cuando se revela como uno de los verdaderos malos. Asimismo, la alusión directa al secuestro y tortura de personas posiciona a SS en un rol de cómplice distractor, encargado de invisibilizar el espacio de horror en donde el terrorismo plasma concretamente sus mecanismos más conocidos.



La asunción de la otredad en términos de buenos y malos asigna, en ambos filmes, bandos de características positivas y negativas que, hacia la resolución, se manifiestan como sus contrarios. De este modo, las apariencias y los vínculos interpersonales se plantean como endeblés y conflictivos. Nada es lo que parece y queda en manos del espectador reflexionar y sacar sus



propias conclusiones. En este sentido, el cine de Bejo apuesta a un público activo, pensante y deseoso de ir más allá del sentido. Recuperando nuevamente la ideología brechtiana, el espectador de Bejo en particular y del cine subterráneo en general, era invitado a ampliar el horizonte de interpretación y a establecer conexiones entre el arte y la realidad que superarán la literalidad del mensaje y que los atravesará como actores sociales. Esto se asocia a lo que Ana Longoni analiza en torno a la diferenciación entre el experimentalismo y la vanguardia, estableciendo que mientras que el primero realiza cambios por dentro de la institución arte, el segundo apuntó contra la idea de arte en sí y sus instituciones, manteniendo una voluntad irreductible de transformación del mundo (2006). En vínculo con esto, Wolkowicz analiza un grupo de filmes correspondientes al cine subterráneo bajo la óptica del counter-cinema de Peter Wollen y afirma que, más allá de lo argumentativo, esas películas coinciden en el planteamiento de una serie de determinados núcleos semánticos:

“Estos son: la familia como la institución básica de la sociedad burguesa y la perversión que genera en sus integrantes; la conformación de un espacio totalitario, represivo y asfixiante que es y no es Buenos Aires, y finalmente, la construcción de un sistema de personajes binario y maniqueo en el que se encuentran representados los diferentes sectores de la sociedad” (2011: 427).

Conclusión

En este trabajo realicé una revisión de la obra del guionista y cineasta Miguel Bejo, deteniéndome principalmente en sus dos largometrajes: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978). Ambas, a pesar de tratarse de dos registros genéricos diferentes, (terror en el primer caso y *film noir* en el segundo), comparten decisiones estético narrativas constituyendo un estilo definido e identificable.

Por un lado, la configuración de los espacios mantiene el acento puesto en el juego de luces y sombras, en el abarrotamiento de los lugares provocando un campo de visión acotado e incómodo. Esto último afecta directamente a la inteligibilidad de la imagen y suma a la confusión tanto de los personajes como del espectador. Dicha confusión impulsa al público a detenerse en los detalles y a reflexionar sobre el por qué, cómo y cuándo de los acontecimientos dentro del filme, provocando una expectación activa y reflexiva en oposición a la pasividad habitual ofrecida por el cine lineal, realista y explícito. De este modo, el cineasta apela a un sujeto en movimiento que no sólo absorbe la trama, sino que la resignifica y la convierte en motor de acción social. Esta actividad prevista para el público habla de una concepción del cuerpo como objeto de transformación, tanto el de los artistas como el de la sociedad en general, y al respecto retomé las ideas de García que analiza la cuestión corporal que une simbólicamente el cuerpo desaparecido, el cuerpo asesinado y el cuerpo en acción.

A su vez, la utilización de recursos como la parodia, la alegoría y la ironía, ubican esta producción dentro de lo que Wollen denomina como contracine (counter cinema), no sólo por estar enfrentado a las estructuras convencionales hegemónicas de la época, sino porque cumple con la serie de características que el autor explicita para este tipo de cine, estas son: la ya mencionada utilización de la parodia, alegoría e ironía como parte de la lógica interna del relato, la evidenciación de la puesta en escena, explicitado en *La familia unida...* por ejemplo, en el momento en que se aprecia el backstage del proceso de filmación, o en *Beto Nervio ...* con la acentuación de la marca autoral y referencial en los textos insertados dentro del relato, la ruptura en el flujo del relato que lograba marcar un contratiempo en el ritmo de la acción y exigía un nivel de reflexión espectral superior y, de la mano de esto último, el distanciamiento necesario para que irrumpa el pensamiento crítico ante la obra y que este luego sea transmitido a la acción social (1982: 79).



De este modo, el cine de Miguel Bejo funciona de espejo de una sociedad que se pretende familiar y heroica, mientras oculta sus propias oscuridades y monstruos bajo la alfombra.

Referencias

- ALONSO, Rodrigo. (1997). "Buenos Aires Underground" Presentado en *Jornada de Homenaje: Los primeros cien años de Cine en Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- AAVV. (1973). "Dossier Cine Underground" en *Hablemos de cine*, n°65
- BEJO, Miguel (dir.). (1971). *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* [cinta cinematográfica], Argentina
- BEJO, Miguel (dir.). (1978). *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* [cinta cinematográfica], Argentina
- Clarín, "Miguel Bejo en el Festival de Cine de Mar del Plata", Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/peleado-pais_0_SJLgzVzlAte.html (16/4/21)
- GARCÍA, Fernando. (2017). *Crimen y vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*, Buenos Aires: Paidós
- LONGONI, Ana. (2006) "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70" en *Pensamiento de los confines*, n. 18, pp 61-68, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina
- OUBIÑA, David. (2006). "Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70" en *Cuadernos de cine argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Buenos Aires: INCAA
- SARLO, Beatriz. (1998). "La noche de las cámaras despiertas" en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel
- WOLKOWICZ, Paula. (2020). "El espacio siniestro. Representaciones de la ciudad en el cine under argentino" en *La Fuga*, N°24, Santiago de Chile: La Fuga
- WOLKOWICZ, Paula. (2011). "Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva librería
- WOLLEN, Peter. (1982). "Godard and Counter-cinema: Vent d'Est" en *Readings and Writings*, Londres: Verso



Nuevos materialismos y literatura: diversidad de agenciamiento en la obra de Clarice Lispector

Argüello, Fátima Abigail

Universidad Nacional de General Sarmiento

El Neo-materialismo ha surgido en los últimos años como “un paradigma ontológico y epistémico emergente que aglutina diversas teorizaciones y enfoques materialistas sobre la realidad” (Palacio, 2018: 9). Debido al enfoque en la materialidad y en los procesos de materialización de la realidad natural y social, algunos autores, como Latour, Alaimo, Frost, Iovino y Opperman lo han llamado el “giro material”. En este sentido, Palacio plantea un doble giro: un regreso a la metafísica y a la *physis* entendida como materia-energía y flujo autopoiético (p. 10). Sin embargo, es una nueva versión de la metafísica, pues concibe a la materia como horizonte común de lo real, y piensa la unidad de lo real en su vasta diversidad: los entes materiales, orgánicos e inorgánicos, artificiales y naturales, simbólicos y culturales. El ser humano deja de ser el centro indiscutido que ha sido durante la modernidad, sobre el que se articula la unidad de lo viviente y lo no viviente, sino que “ahora, es el *cosmos* entero que en cuanto *ser viviente, materialidad viva*, es el eje articulador del todo” (p. 10). Un concepto novedoso que traen estos nuevos materialismos es el de la capacidad de agencia de la materia, la capacidad de auto-transformarse y auto-organizarse, que supone una ruptura con el mito de que sólo los humanos pueden ser agentes libres y autodeterminados, y cuestiona las mismas bases de la sociedad sacrificial que le brinda al humano el privilegio de dominar y controlar a la pasiva naturaleza, en tanto serían los únicos que pueden y deben imprimir una dirección teleológica al cosmos (Palacio, 2018; Derridá, 2008).

En las últimas décadas, una vertiente de la crítica literaria ha comenzado a estudiar los diversos modos de articulación entre un corpus de textos zooliterarios contemporáneos y el proceso de agudización de la crisis ideológica de los discursos humanistas, que algunos estudiosos han designado como giro animal. Esto responde a un cambio de paradigma, el fin de la era de la diferenciación entre la humanidad y la animalidad en la definición de lo “propio del hombre” y el inicio de la reflexión acerca de las vinculaciones entre diversas formas de vida y su participación múltiple en un mundo compartido. Encontramos una amplia tradición literaria latinoamericana que aborda las vinculaciones entre lo humano y lo no humano, ligadas a la problemática que implica la representación de los mismos. La animalidad deja de ser simbología metafórica de lo humano y se busca la exploración de un lenguaje que dé cuenta de la experiencia propiamente no humana. Algunos de estos escritores han sido Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Juan José Arreola, Silvina Ocampo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, César Aira y Wilson Bueno (Yelin, 2013). En especial, en las décadas de los 50 y 60, las representaciones de lo animal implican zonas de interrogación ética y de posibilidades de politización (Giorgi, 2014), en ciernes de una politización de las artes que en los 60 y 70 se va a expandir y radicalizar (Gilman, 2003).

En la literatura de Clarice Lispector, podemos rastrear los diversos modos de agenciamiento de la unidad de lo real en su amplia materialidad, en los entes materiales humanos y no-humanos, artificiales y naturales, simbólicos y culturales. Si bien es posible que se despliegue en la mayor



parte de su obra, debido a que esta investigación se encuentra en ciernes, vamos a centrarnos en determinados cuentos de la antología *Lazos de familia* (1960). Podemos agrupar estos cuentos a abordar en dos series, que a su vez se relacionan entre sí: una primera serie relativa a la agencialidad de entes vegetales y orgánicos en el plano de lo íntimo y social respecto a las normas conyugales matrimoniales, y una segunda que refiere al catalizador de la perturbación en términos de la animalidad en el ámbito de lo íntimo familiar y en el plano de las relaciones amorosas interpersonales.

En la serie de cuentos “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor” y “La imitación de la rosa”, las mujeres protagonistas -las tres esposas- se ven empujadas a una suerte de transgresión de la subjetividad en el plano íntimo y social (Osorio-Restrepo, 2020), a partir de algún elemento externo. En el primero, es el alcohol el que suscita en la muchacha la reflexión involuntaria acerca de su matrimonio, los mandatos sociales y de género, en su calidad de mujer y esposa, durante una cena en un restaurante. Despierta una nueva sensibilidad en la que el exterior la abrumba, que paradójicamente la adormece, y la percepción de lo real se bifurca: “Y cuando entrecerró los ojos nublados, todo quedó de carne, el pie de la cama de carne, la ventana de carne, en la silla el traje de carne que el marido había arrojado, y todo, casi, le producía dolor”. Los objetos son de carne, de materia viva, pero muerta, y los sentimientos se explican a partir de la materialidad: “Su sensibilidad la molestaba sin serle dolorosa, como una uña rota.” (Lispector, 1960: 25). El efecto de esta sustancia en su cuerpo la hace extrañarse de sí misma y devenir en una alteridad, en términos de la animalidad material y simbólica: “Escuchaba intrigada y deslumbrada lo que ella misma estaba respondiendo: lo que dijera en ese estado valdría para el futuro como augurio (ahora ya no era una langosta, era un duro signo: escorpión. Porque había nacido en noviembre)” (p. 24). Sin embargo, sus primeras impresiones que desestructuran el ámbito de lo familiar aparecen desde el inicio, cuando se niega a hacerle el desayuno, cepillarle el traje, ni corresponderle el beso a su marido, y en respuesta a su malestar acepta la explicación masculina de que se está enfermando. Al igual que en “La imitación de la rosa”, la no correspondencia del accionar de la mujer con los mandatos sociales de género asociados a su labor de esposa se explica desde el discurso médico, (antropocéntrico y masculino), a partir de la enfermedad, de un agente externo a ellas que les provoca el accionar de esas transgresiones a las normas.

Asimismo, en “Amor” es la presencia del ciego la que impacta en Ana. “Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de masticar hacía que pareciera sonreír y de pronto dejar de sonreír, sonreír y dejar de sonreír” (Lispector, 1960: 29). Esta aparente tranquilidad y posibilidad de felicidad -en la sonrisa- a partir de la incomunicación tal que implica la no videncia, suscita en la mujer la fractura de su propia vida íntima y doméstica. Esta experiencia la desplaza desde lo ocular céntrico hacia el nuevo mundo caótico anunciado por la música (Rocha, 2019):

“Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué? ¿Acaso se había olvidado de que había ciegos? [...] Lo que llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora miraba las cosas, sufriendo espantada” (Lispector, 1960: 30).

La protagonista busca sosegar en el Jardín, y en la calma aparente del lugar, se sume en un sopor -similar al del cuento “Devaneo y embriaguez de una muchacha”- donde “todo era extraño, demasiado suave, demasiado grande” y la adormece “como un zumbido de abejas y aves”. Tal es la calma, que un mínimo movimiento la exalta. Un “poderoso gato” altera este entorno, y descubre entonces las sombras de las ramas, el gorrión que escarba en la tierra, “y de pronto, con malestar, le pareció haber caído en una emboscada. En el Jardín se hacía un



trabajo secreto que ella empezaba a advertir”. Entonces su percepción del entorno se modifica, las frutas de los árboles

“eran negras, dulces como la miel. En el suelo había carozos llenos de orificios, como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de jugos violetas. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquello que pensábamos. [...] un mundo de grandes dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, y el abrazo era suave, apretado” (p. 31).

Este Jardín de las delicias involucra una moral diferente, que fascina y horroriza a la protagonista. Son los núcleos de las frutas, los fluidos orgánicos, el peligro que acecha en este estado de naturaleza el que guarda la significación de la pulsión de muerte, en potencia. Al igual que una manzana, como aquella que expulsa a Adán y Eva del Edén, “era un mundo para comérselo con los dientes [...] era tan rico que se pudría”. En este entorno vital conviven la vida y la muerte, el *tempus fugit*, en la belleza convive la podredumbre: “la descomposición era profunda, perfumada”. Su propia subjetividad se modifica: “ella veía todas las pesadas cosas como con la cabeza rodeada de un enjambre de insectos, enviados por la vida más delicada del mundo [...] El Jardín era tan bonito que ella tuvo miedo del Infierno” (p. 31). Una vez retorna a su hogar, este otro *locus* la lleva a contraponer ambas realidades, “del otro lado del ciego o de las espesas plantas” (p. 32), del estado de naturaleza o el estado de sociedad, si entregarse a esta naturaleza paradójica, vital y fatal, o permanecer en su humanidad y su rol específico dentro de la sociedad, como mujer de clase media, para quien los ciegos implica una bondad y una piedad -y podemos pensar también otras formas de humanidad que conllevan a la compasión por su marginalidad y carencia-. Aunque lo plantee como dos espacios delimitados por alguna suerte de frontera, en realidad estos caminos se bifurcan, se yuxtaponen, al punto de que es la presencia del ciego la que conduce a Ana a este nuevo mundo. No se resume a la oposición entre el hogar burgués y la proliferación vital del jardín, sino que está atravesado por dobles sentidos, en una “armonía de los contrarios” que propone imágenes a través de las palabras. En su experiencia, se evocan todos los sentidos, y la sinestesia es una convivencia, compensación y equilibrio entre los mismos (Pontes, 2017). Aquí la transgresión no solo implica las normas sociales asociadas a su rol de género en tanto esposa, sino que esta ama de casa, en una experiencia cotidiana y casual, llega a una reflexión acerca de la humanidad y los orígenes morales de la misma, acerca de lo caótico del universo y el lugar de ellas como sujeto en el mismo, “*the question of being*” (Osorio-Restrepo, 2020). Asimismo, estos espacios por fuera de lo doméstico, públicos, han sido tradicionalmente ocupados por la masculinidad, y el ingreso de las mujeres se da en términos de conexión con la naturaleza (Fernández, 1993).

En el tercer cuento de esta serie, “La imitación de la rosa”, Laura problematiza la construcción de la intimidad y reflexiona acerca de lo bello y del deber ser dentro de un orden social, a partir de un catalizador: las rosas, que de tan hermosas parecen artificiales (Osorio-Restrepo, 2020). Esta naturaleza que, en primer término, forma parte de la impersonalidad del hogar, frente a la mirada de Laura se convierte en aquello que personaliza, que quiebra el orden de esos mandatos. Frente a esa belleza especular, las rosas son deseadas y Laura quiere poseerlas, tal como la feminidad lo ha sido en la constitución de las sociedades. Esta Laura que podemos pensar en términos petrarquistas, poseedora de una belleza que conmueve e inspira al poeta, ahora es ella misma quien está en el sitio del observador, específicamente de observadora, es ella quien mira y no quien es mirada, y para evitar un gesto de vanidad (Berger, 2000), para no sumirse en esta absorción que implica el solo acto de contemplar, la protagonista decide moverse a la acción, al gesto de entregarle las rosas a su amiga Carlota.



“Un segundo después, muy suave todavía, el pensamiento fue levemente más intenso, casi tentador: no las regales, son tuyas. Laura se asustó un poco: porque las cosas nunca eran tuyas.

Pero esas rosas lo eran. Rosadas, pequeñas, perfectas: lo eran. Las miró con incredulidad: eran lindas y eran tuyas. Si consiguiera pensar algo más, pensaría: tuyas como hasta entonces nada lo había sido” (Lispector, 1960: 43).

Con esto, pretende sorprenderla, desestructurar ese orden impersonal, esa intimidad que deja de serlo al ser expuesta en sociedad y, por lo tanto, controlada y vigilada (Foucault, 1977), y rechazar el deseo propio de poseer a las rosas. Al igual que la vitalidad que en potencia guarda la mortalidad en el Jardín del cuento “Amor”, en las rosas está implícito el *tempus fugit*, y la belleza de esa perfección que se diluye: “Si un ser perfecto del planeta Marte descendiera y se enterara de que los seres de la Tierra se cansaban y envejecían, sentiría pena y espanto” (Lispector, 1960: 38). La belleza instala la incomodidad del placer y el deseo femenino en el acto de mirar (Osorio-Restrepo, 2020): “pero la atención no podía mantenerse mucho tiempo como simple atención, en seguida se transformaba en suave placer, [...] estaba obligada a interrumpirse” (Lispector, 1960: 42). Este deseo se contrapone con el mandato social de la esposa entregada al matrimonio: “Ella, que nunca había deseado otra cosa que ser la mujer de un hombre, reencontraba, grata, su parte diariamente falible” (p. 39). Las rosas son el catalizador de las reflexiones que se hallan latentes en Laura desde el inicio de la historia, en su retorno a la vida doméstica luego de su crisis nerviosa, y en la evasiva de mirarse al espejo – “Laura se miró al espejo: ¿ella misma, desde hacía cuánto tiempo?” (p. 37), en esa visión especular que se concreta con las rosas. Así como Laura pretende una impersonalidad y perfección en el arreglo del hogar y el cuidado de su figura, las rosas exhiben su belleza casi artificial, pero esta fachada es temporaria, y puede quebrarse con solo producirse el acto de mirar. En la posesión de estos objetos bellos, que podemos pensarlos como analogía de las mujeres, no hay una concepción de ser en sí mismos. No solo porque las rosas no se consideran seres como tales, en tanto no serían parte del *Dasein* de acuerdo a Heidegger (Agamben, 2006), sino porque lo bello, casi como una esencia inmaterial en sí, que se materializa en determinados entes, es para ser dado o recibido, “nunca para «ser». Sobre todo nunca se tenía que ser una cosa hermosa. Porque a una cosa hermosa le faltaba el gesto de dar” (Lispector, 1960: 44).

Al igual que la protagonista del primer cuento, la transgresión al cumplimiento del deber ser como esposa es traducido en términos de enfermedad, de malestar, y este supuesto “«bien»”, (entrecomillado por la misma narradora), sería la normalidad de su rutina, una cotidianidad que a partir de ese hecho se ve modificado. Laura manifiesta su cansancio frente a las tareas del hogar, este cansancio que no es admitido pero que se convierte a veces en “un lugar bueno para ella, un lugar discreto y apagado del que, con bastante embarazo para sí misma y para los otros, una vez saliera”. El recato, el orden y la medida son características propias de Laura, que no son immanentes a ella, sino que las construye en vistas a las expectativas que tienen los otros de ella: “Carlota pensaba que ella era sólo una mujer ordenada y común y un poco aburrida, y si ella a veces estaba obligada a cuidarse para no molestar a los otros con detalles”, “Ella castaña, como oscuramente pensaba que debía ser una esposa. Tener cabellos negros o rubios era un exceso que, en su deseo de acertar, ella nunca había ambicionado” (p. 41). De la movilidad que implicaba su anterior trabajo de bailarina, Laura se encuentra entonces inmóvil, dentro de la privacidad del hogar, como aquel ramo de flores, que es bello, pero sigue siendo un adorno, y el deseo que manifiesta entonces su esposo hacia ella está en ese momento aplacado, por el



descenso de la libido que le exige el doctor para no alterar los nervios de su esposa, y que implica en última instancia el vínculo conyugal: “un Armando que ya no necesitaba esforzarse en prestar atención a todas sus conversaciones sobre la sirvienta y la carne, que ya no necesitaba pensar en su mujer, como un hombre que es feliz, como un hombre que no está casado con una bailarina” (p. 42). Entiéndase “carne” no solo como las conversaciones referidas al alimento, sino también a la carnalidad propia del encuentro sexual.

La falta de las rosas son las que Laura siente “como una ausencia muy grande” y motivo por las cuales el ambiente doméstico familiar deviene en alarmante y siniestro al finalizar la historia, así como Ana se ve perturbada por el ciego y el Jardín Botánico y la muchacha ebria por el alcohol. Las transgresiones que se dan en estas mujeres, catalizadas por la agencia de elementos externos, se ubican en una dimensión tanto social como individual, porque describe los términos de la relación entre ellas y quienes las rodean y la constitución de la propia subjetividad. Las tres protagonistas están expuestas a la mirada del otro, en este sistema ocular céntrico, y las vivencias en el ámbito de lo doméstico familiar significan para ellas un estado de tranquilidad, calma e impersonalidad que se ve alterado por la agencialidad de elementos externos. Este impacto de la alteridad implica una transgresión en términos de las dinámicas sociales de género que les competen, que frente a la mirada antropocéntrica conlleva a la patologización de sus experiencias de vida, pero esta nueva sensibilidad da paso a “la conciencia de sí mismas, el descubrimiento de la proximidad con lo no humano y, por ende, la construcción de un nuevo lenguaje” (Osorio-Restrepo, 2020: 34).

En los cuentos “Misterio en São Cristovão”, “El crimen del profesor de matemáticas” y “El búfalo”, lo íntimo se ve perturbado por una animalidad externa, en diferentes medidas y en relación con diversas esferas. En el primero, el ámbito familiar se ve alterado ante el grito de la muchacha que asiste involuntariamente al espectáculo de un gallo, un toro y un caballero. Estos tres enmascarados establecen esta comunicación impensada a partir del gesto de robar uno de los jacintos del patio de la familia. Interrumpen lo íntimo, lo privado, y la extrañeza en el uso de estos disfraces que ocultan su humanidad es lo que asusta a la jovencita. Sin embargo, esta alteración es narrada desde ambas partes, de los sujetos afectados y que se afectan recíprocamente: “Apenas había quebrado el tallo del jacinto mayor, el gallo se interrumpió, helado. Los otros dos se detuvieron con un suspiro que los sumergió en el ensueño. Detrás del vidrio oscuro de la ventana había un rostro blanco, mirándolos” (Lispector, 1960: 82). En este sentido, el catalizador agente de esta perturbación es el jacinto, nuevamente una flor como en el caso de Laura, pero en este cuento la visión no se centra en este ente material, sino que posibilita el encuentro visual de estos cuatro, y por lo tanto, el horror de la muchacha frente a aquello que reconoce como no humano invadiendo su intimidad humana:

“Caídos en la celada, ellos se miraban aterrorizados: había sido saltada la naturaleza de las cosas y las cuatro figuras se miraban con alas abiertas. Un gallo, un toro, el demonio y un rostro de muchacha habían desatado la magia del jardín... Fue cuando la gran luna de mayo apareció” (p. 83).

En “El crimen del profesor de matemáticas”, el perro que ha abandonado es el que atormenta al protagonista, y para cargar de una manera física con este acto que considera un crimen, un pecado y una traición, se convierte en el asesino de otro perro. Estas introspecciones se dan en



el plano de lo íntimo, personal y familiar, pero también en una clara apelación a lo social. En este sentido, a partir de su propia culpabilidad reflexiona acerca de los derechos de la animalidad a nivel legal, religioso y moral (Libanori y Braga, 2018), cuestiones que tradicionalmente se le han negado a la animalidad (Derridá, 2008; Giorgi, 2014). Hay una horizontalidad en las cavilaciones respecto a la animalidad y la humanidad: “Entonces se puso a pensar con dificultad en su verdadero perro como si intentase pensar con dificultad en su verdadera vida” (Lispector, 1960: 86). La justificación del crimen que comete está en potencia en la misma víctima, en tanto el “perro verdadero”, al igual que cualquier otro perro, era uno que “se podía abandonar” (p. 87). El protagonista transgrede la norma religiosa del *No matarás* en tanto comete el asesinato, -no solo abandona a uno sino que mata a otro-, y a la vez, por el mero acto de considerarlo un crimen, puesto que, de acuerdo a la sociedad moderna sacrificial, solo pueden morir como tales los humanos, no los animales (Derridá, 2008): “Yo tendría que golpear de puerta en puerta y mendigar para que me acusaran y me castigasen: todos me cerrarían la puerta con la cara repentinamente enfurecida. Nadie condena este crimen. Ni tú, José, me condenarías” (Lispector, 1960: 88). El sexto mandamiento puede ser considerado para el Judaísmo como la ley primera, porque protege el cuerpo y la vida, cuestiones insustituibles, por lo que, al igual que en “Amor”, Lispector involucra y critica de manera aguda en las reflexiones de sus personajes, elementos de su cultura de pertenencia (Waldman, 1992).

El perro posee la agencialidad que tradicionalmente se le ha asignado al ser humano, y así como él ha actuado como un dios creador frente a esa otredad, establece la posibilidad de que se diluya esa frontera divisoria y que el vínculo se diera en términos de reciprocidad: “Mientras yo te hacía a mi imagen, tú me hacías a la tuya [...] Te di el nombre de José para darte un nombre que te sirviera al mismo tiempo de alma. ¿Y tú?, ¿cómo saber jamás qué nombre me diste?”. La posesión de uno sobre el otro no se da de una manera jerárquica, del humano hacia el animal, sino que “no fui yo quien tuvo un perro. Fuiste tú el que tuviste una persona” (Lispector, 1960: 88). No solo realiza el gesto de enterrar al perro, acto normalmente asociado a los ritos funerarios con los humanos, sino que además proyecta la posibilidad de una vida trascendental del mismo, en tanto “pensaba que si el perro quedaba cerca de la superficie de la Tierra no perdería la sensibilidad” (p. 86).

Al igual que en cuentos anteriores de Lispector, y en el texto de Derridá, los límites de estos universos se dan en el mirar (o en la ausencia del mismo, en el caso de “Amor”): “mirándome, y yo sorprendiendo en ti una nueva manera de tener alma [...] A veces sentado sobre tus patas delante de mí, ¡cómo me mirabas! Entonces yo miraba al techo, tosía, disimulaba, me miraba las uñas. Pero nada te conmovía: tú me mirabas” (p. 87). No solo se remite a un antiocularcentrismo (Pontes, 2017), sino que se desjerarquiza la mirada, no es del sujeto sobre el objeto, sino de dos o más sujetos que se afectan recíprocamente. Este acercamiento a la comprensión de esa alteridad es peligroso, así como el Jardín en el que ingresa Ana. Los verdaderos motivos por los que abandona a José no son por las razones prácticas y utilitarias que expone su familia, por la falta de espacio o la posible molestia, sino “porque eras la posibilidad constante del crimen que yo nunca había cometido” (Lispector, 1960: 88). El protagonista es un matemático, -y un hombre, que no es dato menor-, por lo que en última instancia lo que se cuestiona es el logos racional antropocéntrico, frente a “su debilidad y su condición” (p. 89).

El mismo lema de *No matarás* se transgrede en “El búfalo”, pero en este caso la protagonista busca recurrir al odio que conlleve a la destrucción de su ser amado, quien solo ha cometido el crimen de no amarla. Un instinto de muerte guía la atracción a la protagonista, desde el inicio se establece un conflicto con respecto a lo que ofrece la naturaleza y las expectativas de la mujer a partir del conector adversativo “pero” (Klobucka, 2004): “Pero era primavera” (Lispector,



1960: 90). Busca en la animalidad la fuente de este odio, por lo que recurre al zoológico, y en cada jaula que se detiene piensa a estos animales en paralelo a los humanos. Hay una pesquisa del reconocimiento afectivo no en el ámbito íntimo o familiar, sino en la naturaleza (Osorio-Restrepo, 2020). Encuentra amor en los leones, inocencia en la jirafa que “era una virgen de trenzas recién cortadas”, el amor humilde del hipopótamo que es “apenas carne, tan dulce martirio en no saber pensar”, la maternidad de la mona en el acto de amamantar a su cría, descubre la vejez en el mono que le transmite “la dulzura de la enfermedad”, “la bondad de anciano” en la docilidad del elefante que se niega a aplastar y participa en los circos, la paciencia del camello, la ingenuidad infantil del coatí. Todas las sensaciones le recuerdan la vida, o la muerte en la montaña rusa, pero una “muerte entre carcajadas, muerte sin aviso de quien no rasgó antes los papeles del cajón, no la muerte de los otros, la suya, siempre la suya” (Lispector, 1960: 92). Al igual que el profesor de matemáticas, la cercanía con la animalidad le provoca a la protagonista la sensación de encierro, en un estado de horizontalidad respecto a aquellos seres aprisionados: “La frente estaba tan apoyada en las rejas que por un instante le pareció que ella estaba enjaulada y que un coatí libre la examinaba” (p. 92). Y así como ella está enjaulada, también lo está su propio corazón, que no puede evitar el amor cuando solo quiere experimentar el odio. La agencialidad de lo externo repercute en la intimidad de la protagonista, en sus emociones que también se materializan en las vivencias de su corporalidad: “todo estaba prisionero en su pecho. En el pecho que sólo sabía resignarse, que sólo sabía soportar, sólo sabía pedir perdón, sólo sabía perdonar, y sólo había aprendido a amar, amar, amar” (p. 93). Esta mujer pasa a ser una “hembra rechazada”, cuyo malestar la lleva a exteriorizar sus emociones en gemidos, tal y como los animales, y en el vínculo ocular que establece con el búfalo se ve ella misma en su odio y a su vez al hombre que la rechazó, -ambas interpretaciones, incluso simultáneas, son posibles- (Klobucka, 2004). Nuevamente el vínculo a partir de la mirada, que conecta ambas otredades en una horizontalidad: “Allá estaban, el búfalo y la mujer frente a frente. Ella no miró la cara, ni la boca, ni los cuernos. Miró sus ojos”. El reflejo del odio que busca y encuentra en el búfalo, calmo, le provoca un espanto, emoción que se traduce en la sensación de un “cosa blanca y remota” (Lispector, 1960: 94), similar a la que experimenta Ana en “Amor” y la protagonista en *La pasión según G.H.* (1964), que explica en términos orgánicos su sensibilidad. Asimismo, al igual que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor” y “La imitación de las rosas”, la alteración, la perturbación que provocan estas alteridades al sujeto siempre están en relación con el sueño y el sopor: “en un sueño profundo”, “la mujer se entorpeció adormecida” (p. 95). Estado cercano a la muerte, en el “mutuo asesinato” del que es presa la mujer, y que finaliza con la caída de su cuerpo, que no sabemos si es producto del desmayo, del suicidio o de alguna forma de muerte que le hubiera provocado el búfalo.

Tanto en “Amor”, “Imitación de la rosa”, “El crimen del profesor de matemáticas” y “El búfalo”, la experiencia metafísica de las protagonistas es el resultado de la intercomunicación entre lo humano y la naturaleza, que desencadena un proceso de autorrealización, es un catalizador para la transformación de lo humano (Klobucka, 2004). Pero en ese vínculo se transforman ambos, lo humano y lo natural, y el centro de la agencialidad se diluye, al mismo tiempo que se vuelven difusas las fronteras entre ambos universos.

Así como el sexto mandamiento, las reflexiones acerca de la existencia humana, lo ilimitado y lo caótico, refieren al imaginario del Judaísmo. Para esta cosmovisión, el sacrificio y el sacrilegio se cruzan, la redención significa anular la personal, en el plano moral y social, y el amor simboliza la entrega del ego, del yo, a las potencias cósmicas no diferencias, no éticas, con un lado sombrío e infernal y otro luminoso y divino. De esta manera, el búfalo representa el universo lunar, nocturno, opuesto a la luminosidad solar asociada al león, animal con el que inicia el cuento. En este sentido, el erotismo destructivo de la violencia se sobrepone al erotismo procreador del



amor primaveral. La moralidad referida al acto de matar no se pone en cuestionamiento, y en este Jardín zoológico, al igual que en el Jardín botánico, parece reinar una moralidad diferente, asociada al Jardín de las delicias. En estos espacios, el bien o el mal, lo bello o lo feo, se supera en las contradicciones y por eso nada se contradice. Es importante que son las mujeres quienes en la mayoría de los cuentos se encuentran en estos estados de perturbación y posterior reflexión, catalizado por entes no humanos, puesto que, para el pensamiento judío, la mujer era considerada como mediadora entre el Ser Supremo y el género humano, especialmente en la virtud del alma en las mujeres que se abstienen de los actos sexuales, considerados ilegítimos e inmorales. El mundo animal y vegetal tienen un poder mágico sobre los individuos, que se vuelven contra ellos como su destino al proyectar una imagen de la opresión, del miedo, la veneración y la revuelta. Llevan a los sujetos a situaciones de degradación, de agresión o de rechazo moral, que devela el sentimiento de culpa original, del estado de pecado en potencia (Klobucka, 2004; Sklo, 1989).

Sin embargo, estas cavilaciones metafísicas universales, también tienen su correlato en dimensiones sociales, puesto que al mismo tiempo señalan y manifiestan roles de géneros asignados a las mujeres, en el matrimonio y en las relaciones conyugales. Las esposas tienen un deber ser respecto a los hijos y los maridos, que será juzgado bajo la mirada crítica de los demás, y las novias no pueden guardar más que sentimientos de amor hacia sus objetos de deseo, de manera tal que la muchacha del último cuento busca por fuera de lo íntimo y familiar el odio que la lleve a cometer un asesinato. La alegoría de la condición de la mujer la condensa el cuento “Una gallina”, en el que la capacidad procreadora de la misma la salva de la muerte. Solo momentáneamente, puesto que luego olvidan que su fertilidad le confería ser “la reina de la casa” y la matan para comérsela. Si bien el cuento encierra, al igual que “El crimen del profesor de matemáticas”, una reflexión acerca del lugar que han ocupado los animales —“En la fuga, en el descanso, cuando dio a luz, o mordisqueando maíz, la suya continuaba siendo una cabeza de gallina, la misma que fuera desdeñada en los comienzos de los siglos” (Lispector, 1960: 35)-, aun así, hay varios paralelismos con la figura de la mujer. Es su poder de fecundar el que la salva, la palabra que la humaniza “parturienta” (Saccomani, 2017), de la misma forma que ha sido la fertilidad asignada a las mujeres la que ha llevado a que se las considerase seres divinos en las sociedades antiguas (Lerner, 1990). Asimismo, realiza una serie de paralelismos con la figura del gallo, en correlación a las diferencias de género también en el plano de lo humano:

“Estúpida, tímida y libre. No victoriosa como sería un gallo en fuga. ¿Qué es lo que había en sus vísceras para hacer de ella un ser? La gallina es un ser. Aunque es cierto que no se podría contar con ella para nada. Ni ella misma contaba consigo, de la manera en que el gallo cree en su cresta. Su única ventaja era que había tantas gallinas que aunque muriera una surgiría en ese mismo instante otra tan igual como si fuese ella misma” (Lispector, 1960: 35).

En este sentido, la familia que ha sido perturbada por el huevo que pone la gallina, le perdona la vida, aunque la gallina apenas sea consciente de eso, y finalmente pasado el tiempo siguen reproduciendo las lógicas biopolíticas de considerarla un alimento (Derridá, 2008). La humanización de estos animales, la gallina y los perros que ha abandonado y matado el profesor, lleva a pensar que esta lógica de desecho de los cuerpos también se extiende a los seres humanos, especialmente a las mujeres.

En suma, en los cuentos analizados de Lazos de familia, diversos entes no humanos catalizan reflexiones en sus personajes, que los lleva a cuestionarse las normas morales y sociales, los roles de género, las vinculaciones afectivas y el lazo de lo humano con lo no humano. Estos seres vegetales (la rosa y el jacinto) y animales (gallina, perro, gallo, toro, búfalo), individuales o en



conjunto (el Jardín Botánico y el Jardín zoológico) tienen una agencialidad propia y su contacto con los personajes desestabiliza las bases racionales y antropocéntricas de lo humano.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Berger, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- Derridá, J. (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Klobucka, A. (2004) "A intercomunicação homem/animal como meio de transformação do eu em "Axolotl" de Julio Cortázar e "O búfalo" de Clarice Lispector", en *Cadernos de literatura brasileira*, n° 17 y 18
- Fernández, A. M. (1993) *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Foucault, M. (1977) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giorgi, G. (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lerner, G. (1990) *La creación del patriarcado*, Buenos Aires, Sube la marea Ediciones.
- Lispector, C. (1960) *Lazos de familia*, en *Cuentos reunidos*, obtenido de www.lectulandia.com
- Osorio-Restrepo, V. (2020) "Intimidades transgresoras: una lectura política de *Lazos de familia* de Clarice Lispector", en *Latin American Literary Review*, n° 93, vol. 47
- Palacio, M. (2018) *Neo-materialismo. La vida humana, la materia viviente y el cosmos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Pontes, R. (2017) "Escúchame con tu cuerpo entero: antiocularcentrismo, crisis de la palabra y sinestesia en Clarice Lispector", en *Alea*, n° 19, vol. 3
- Rocha, M. (2019) *Animalidad, viaje y escritura Una aproximación a la obra de Clarice Lispector*. Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Humanidades. Licenciatura en Letras
- Sacomani, J. (2017) "Clarice Lispector: subjetividade animal em "Uma galinha" e *A vida íntima de Laura*", en *Taller de letras*, n° 61, pp. 11-27
- Sklo, G. (1989) "O búfalo. Clarice Lispector e a herança da mística judaica", en *Remate de Males, Campinas*, n° 9, pp. 109-113
- Waldman, B. (1992) "Não matarás: um esboço da figuração de crime em Clarice Lispector", en *Remate de Males, Campinas*, n° 12, pp. 95-100
- Yelin, J. R. (2013) "Para una teoría literaria posthumanista: la crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal", en *E-misférica*.



Montaje, archivo, memoria en *VHS Volver a Hamlet Siempre*

Artero, Juan Manuel

Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP – CIC

juanmanuelartero@gmail.com

Introducción

La investigación en curso, *Estética y Política. Cinematografía y Comunicación Audiovisual de la UNLP. Análisis y Crítica sobre la producción histórica y contemporánea*, aborda el universo comunicacional audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata, institución pionera en la formación en artes cinematográficas desde la fundación del Departamento de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes en 1956. En el presente, con el fin de recuperar la memoria regional, se llevan a cabo un conjunto de acciones diversas entre las que se destaca la realización de películas, obras que abordan esta historia. Nos interesa *VHS Volver a Hamlet Siempre* (Gustavo Alonso, 2019), tanto por su propuesta temática (la lucha por la reapertura de la mencionada carrera de cine, llevada a cabo entre mediados de los 80' hasta principios de los 90'), como por sus estrategias formales a partir de las cuales, material de archivo mediante, pone a dialogar el pasado y el presente.

Montaje, archivos, found footage

Es una de nuestras premisas críticas aquella que señaló André Bazin: “una manera de mejor entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice” (BAZIN p.88). En ese sentido es el montaje uno de los pilares de la composición formal de una producción a observar, al punto de que, en su *Diccionario de Cine*, el crítico Eduardo Russo (1998) señale cómo tradicionalmente se lo suele elevar al rango de piedra basal del lenguaje cinematográfico (s/p). Dirá el autor que el montaje es *el principio organizador de todo film* (s/p).

La tecnología digital produjo transformaciones no sólo en las posibilidades de registro y edición de las imágenes, sino también en la ampliación del acceso a las imágenes del pasado. En términos de Eduardo Russo (2017), “la revolución digital era [es] también, y con proporciones inauditas, una revolución de los archivos, [de] su generación, almacenamiento, transmisión y posibilidad de acceso” (p. 59). Es así que, en el amplio territorio de lo digital no sólo impera lo “nuevo”, sino también la chance de experimentar lo “viejo” de nuevas formas.

En sintonía con el conjunto del campo artístico, en la producción audiovisual reciente proliferaron un vasto número de obras que trabajan con el material de archivo. Y dentro de estas, aquellas que se desplazan críticamente de los usos ilustrativos del archivo al que el canónico documental expositivo había consagrado. Una de estas formas es la del *found footage* (denominación original en inglés, que significa *metraje encontrado*, que suele hallarse traducido también como *cine encontrado*), procedimiento, campo de intervención audiovisual que trabaja a partir, justamente, de archivos encontrados, imágenes descartadas, olvidadas o silenciadas, registros familiares, material de fuentes diversas como programas televisivos o el propio cine clásico. En un reciente trabajo que compila artículos sobre esta práctica, dos autores dirán que se trata de *películas hechas de pedazos de otras películas* (LISTORTI; TREROTOLA, 2010).



Si en el documental expositivo, el archivo ilustra (subordinado a una voz off que señalaba un sentido interpretativo único), en el found footage, el archivo es reapropiado, para develar, hallar, o generar nuevas experiencias perceptivas que conduzcan a una reinterpretación de los materiales. En ese sentido encuentra vínculos con un concepto de memoria en tanto disputa en torno a los sentidos sobre el pasado que se consideran desde el presente. El material de archivo será, para el artista de found footage, no un material ya dado en sus interpretaciones, sino un material abierto a partir de su reapropiación. Sobre este aspecto dirá Eva Noriega (2012) que “*el cine de found footage opera con una visión performativa del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación de lo que se considera archivo cultural y que muchas veces coincide con el material audiovisual encontrado*” (p. 137).

Siguiendo a Emilio Bernini (2010), podemos señalar cómo el montaje ocupa un lugar principal en las prácticas de found footage, donde a decir del autor, es el *procedimiento soberano* (p. 26). Es así que estas obras, se presentan como un territorio particular para observar cómo se construye sentido a partir del montaje; a su vez que han sido territorios de experimentación y búsqueda de nuevas posibilidades narrativas para el lenguaje audiovisual.

En los últimos años, entre la prolífica producción audiovisual documental de nuestro país, puede rastrearse un significativo corpus de obras vinculadas al *found footage*. Podemos señalar como ejemplos algunas de las más consideradas por la crítica en su conjunto, *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), en la que la directora trabaja sobre el material de archivo familiar de su padre; *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020), otra basada en archivo familiar sobre las explosiones en Río Tercero; *1982* (Lucas Gallo, 2019), realizada en base a archivo televisivo sobre la Guerra de Malvinas. La lista podría extenderse hacia muchas otras. En el plano internacional, tuvo una resonancia significativa *No intenso ahora* (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017), documental de montaje de material de archivo de los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia. En nuestro caso consideramos una obra de cercanía cultural y territorial, *VHS, Volver a Hamlet Siempre* (Gustavo Alonso, 2019).

VHS, Volver a Hamlet Siempre, montaje de archivo, memoria en acto

VHS, Volver a Hamlet Siempre, es un documental que narra la historia detrás de otra película, *Hamlet Finge* (Carlos Vallina, Santiago González, 1991-2000). Desde finales de los 70' hasta entrados los años 90' (específicamente, en 1993), gran parte del campo audiovisual de la región platense se organizó en torno a un objetivo común, la lucha por la reapertura de la carrera de cine de nuestra Universidad Nacional de La Plata. Desde allí se desplegaron acciones diversas, manifestaciones, ciclos de cine y espacios formativos, pero también obras, producciones, realizaciones colectivas que se orientaron a instalar en el debate público la necesidad de reabrir la carrera que había sido pionera en Latinoamérica, (como se mencionó en la introducción, fue fundada en 1956 y clausurada por la dictadura en 1978). Señala Eva Noriega (2012) cómo existe una relación entre las prácticas de found footage y los enfoques regionalistas, al decir que “*no son prácticas globalizadas, más bien ponen en circulación una revaloración de lo local, lo regional, la historia vivida en primera persona o la metahistoria (la historia detrás de las imágenes*” (p. 138).

Hamlet Finge fue una adaptación del clásico de Shakespeare, llevada a cabo en un escenario particular, la obra en construcción del Teatro Argentino de La Plata (otro símbolo, como la carrera de cine, de las destrucciones dictatoriales en el campo cultural y artístico). Fue registrada en cinta magnética, más específicamente vhs, tecnología que formaba parte del campo del video, en un contexto histórico de transformaciones en torno a la imagen, entendida desde entonces con un concepto que comenzó a incorporar una diversidad de manifestaciones más allá del cine: el audiovisual.



Hamlet Finge fue finalizada casi diez años después del inicio de su rodaje, y estrenada con un subtítulo que daba cuenta de algunos por qué del extenso lapso de tiempo: *de lo analógico a lo digital*, ya que encontró su forma definitiva con las posibilidades técnicas y expresivas de la edición digital. Su estreno en el año 2000 coincidió con el inicio de una etapa tecnológica aún vigente.

VHS, Volver a Hamlet Siempre (VHS) recupera a *Hamlet Finge*, y reconstruye la trama en torno a dicha película. Una trama cultural, la de la ciudad de La Plata a principios de los años 90', en la consolidación de otra oleada histórica del neoliberalismo, una trama universitaria definida por la lucha por la reapertura de la carrera de cine, una trama cinematográfica, la de un conjunto de personas abocadas a la realización de una película. Para hacerlo recurre, en el presente, a los testimonios de los participantes originales, con los que vuelve al Teatro Argentino casi treinta años después de la grabación de *Hamlet*. Testigos de un momento histórico que atravesaron como realizadores audiovisuales, actores, actrices, docentes y estudiantes que narran una experiencia desde la que el director despliega los principales núcleos del documental: la década del 90', las herencias de la dictadura, los vínculos entre cine y universidad en la región, las implicancias de la dimensión tecnológica.

El tema, como se observa, es la memoria: las resonancias del pasado en el presente. Y en este sentido tienen tanto peso los mencionados testimonios, como el otro elemento compositivo principal de *VHS*, el uso del material de archivo. Este material no se subordina a la voz narradora, y presenta, con respecto al resto de los materiales, una autonomía relativa dada por un uso no ilustrativo de dicho material. En este sentido, *VHS* se reapropiará del material original, hallando nuevos sentidos posibles de estas imágenes. En un proceso que tendrá tanto de montaje como de desmontaje, en el sentido de volver a disponer un orden a un material dado. Así, el montaje trabajará sobre el *volver siempre* del título: volver a las imágenes originales de *Hamlet Finge*, poniendo en evidencia estas dos temporalidades, la del pasado (*Hamlet Finge*), y la del presente (*VHS*).

Un recurso de montaje muy simple pone de evidencia la búsqueda de relaciones entre regímenes temporales. Recordemos que el montaje clásico se estructuró en base al *raccord*, es decir, los lazos de continuidad que enlazaban un plano y otro. *VHS* recurrirá al falso *raccord*³²: a una mirada en el presente le corresponderá un objeto observado del pasado, y a una mirada del pasado le corresponderá un plano del presente. Así, el príncipe Hamlet camina por uno de los bordes del Teatro Argentino en construcción a comienzos de los 90', y al dirigir su vista hacia abajo se encontrará con la ciudad de La Plata en el presente. Uno de los actores implicados en la obra original llega al Teatro Argentino en el presente, estaciona su auto en la puerta y dirige su mirada hacia arriba, se encontrará con la estructura incompleta del pasado. El documental trabajará así sobre ese tiempo que, a decir del filósofo francés Georges Didi-Huberman (2011), *no es exactamente el pasado, sino la memoria* (p. 60).

En otro juego de montaje de temporalidades, uno de los entrevistados camina por el Teatro Argentino en el presente, plano que se enlaza con el del entrevistado registrado en *Hamlet Finge*, caminando por el Teatro Argentino del pasado.

Junto a otras tantas obras realizadas desde la fundación de la *Escuela de Cine* hasta nuestros tiempos, *Hamlet Finge* fue también revisada y puesta en valor en los últimos años, en un proceso de rescate, limpieza y adaptación a los nuevos formatos de las obras históricas. *VHS* forma parte de este momento de la memoria, en el que las nuevas generaciones indagan en sus orígenes e identidad común, en una historia que todavía conserva zonas inexploradas. Es así que el material

³² Los lazos de continuidad están dados por dos planos o imágenes que no corresponden a una misma diégesis.



de archivo será también material encontrado, incorporando no sólo el de la película original y el de las otras películas del período, sino los archivos crudos de *Hamlet Finge*, los ensayos, las retomas, los errores, los tiempos muertos del rodaje. Dirá Andrés Di Tella (2010) en *Montaje, mi problema favorito*, sostiene que muchas veces lo más valioso se halla en lo imprevisto, en lo descartado (p. 95). VHS procede así en uno de los sentidos posibles del trabajo con archivo en general y del *found footage* en particular: la restitución de la *presencia* y de la *experiencia* con esas imágenes antes perdidas, olvidadas, clausuradas (RUSSO, 2017)³³.

Señala Russo (2017) que los artistas de archivo tomaron de las vanguardias históricas su propuesta rupturista y de reapropiación destructiva de los archivos. Sin embargo, una tendencia contemporánea *posee un carácter que podría considerarse como más institutivo que destructivo, así como también su gesto resulta más constituyente que transgresivo* (p. 64). Obras como VHS trabajan sobre la memoria no sólo temáticamente, sino también performáticamente, a partir de (re)constituir aquello que las políticas de olvido buscaron (y buscan) borrar, condenar a un pasado inactivo. La reposición de estas imágenes en el presente obedece no sólo al objetivo de narrar una historia significativa para el campo regional, sino también el de reactivar la gesta que le dio origen, es decir, la de imponerse (con imágenes) a las clausuras dictatoriales.

En su tratamiento digital final, *Hamlet Finge* había sido pasada a un blanco y negro de alto contraste que empastaba la imagen forzando su condición plástica. Coincidente con ese período transicional tecnológico, la imagen en *Hamlet Finge* borraba sus lazos referenciales directos con su origen. Sin información extradiagética, poco podía saber un espectador de las condiciones de registro, el contexto histórico, el grupo realizativo y sus motivaciones estéticas y políticas. VHS recupera la imagen original y su color, la experiencia con esas imágenes será renovada. En este sentido, Eva Noriega (2012) dirá que *“las relaciones que se suscitan entre un artista del found footage y el material por él apropiado no son simplemente mecánicas o programáticas (...) se dan en un juego constante de creación y destrucción, tanto del material como de la estructura o el sentido original; en una tensión entre fascinación y rechazo por las imágenes seleccionadas o encontradas y en tensión por los niveles de develación- ocultamiento de sentido entre el original y el nuevo contexto de aparición de estas imágenes y sonidos”* (pp. 137-138). En esta nueva selección del material, VHS recupera así la condición documental de las imágenes de *Hamlet Finge*. El recorrido en moto del príncipe Hamlet tendrá así un contexto específico, la ciudad de La Plata durante los años 90', en la que descubrimos sus calles y las paredes pintadas con consignas políticas. En esta recuperación documental, se revelan nuevos sentidos de las imágenes. El ejército de Fortimbrás estaba interpretado por ex combatientes de Malvinas, otro colectivo símbolo de las continuidades dictatoriales en la incipiente democracia. El montaje de VHS revela no sólo que esos jóvenes marchaban vistiendo parte de sus uniformes utilizados en la Guerra, sino también aquello que cantaban a coro: *“teke teke, toca toca, esta hinchada está re loca, defendimos nuestra patria, ahora no nos dan pelota”*.

Este desvelo documental del archivo se logra también al incorporar parte de la banda sonora original. Así, VHS conserva las voces de “acción” y “corte”, las indicaciones, las marcas, los comentarios detrás de cámara. A partir de este recurso, logra quitar gran parte de la solemnidad de *Hamlet Finge* y descubrir, detrás de una solución comunicacional por momentos críptica, el humor, la alegría. La dramática escena de los gritos de Laertes tendrá, tras montar una secuencia de sus múltiples tomas fallidas, un aire de comedia. VHS repone así, descubriendo tras estas imágenes, la vitalidad del grupo realizativo en un contexto político y cultural adverso.

³³ No es cuestión de lograr únicamente una renovada puesta a disponibilidad de la imagen recobrada, sino que en esa restitución está en juego, además, una renovación del trato posible de un sujeto con dicha imagen. (RUSSO, 2017 p.64)



Observamos en esta ponencia algunos de los recursos de montaje de archivo puestos en juego en *VHS, Volver a Hamlet Siempre*. El tratamiento de reapropiación de dicho material permite desplegar a partir de las imágenes, nuevos sentidos. Se configura, así como un documental cuyo vínculo con la memoria no se da sólo en su inscripción temática, sino que, al traer al presente estas imágenes, restituir su condición documental y enlazarlas con imágenes contemporáneas, hace de la memoria también su procedimiento formal. En un país en el que los regímenes de olvido no sólo desaparecieron físicamente a valiosos cineastas, sino también, y en democracia, gran parte del patrimonio fílmico nacional, la reposición de estas imágenes supone, en el presente, mantener viva la disputa por los sentidos sobre nuestro pasado, es decir la memoria.

Bibliografía

- Aumont, Jacques ([1983] 2011) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.
- Bazin, André ([1958] 2017) *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid
- Bernini, Emilio (2010) Found footage. Lo experimental y lo documental. Publicado en LISTORTI; TREROTOLA, 2010. (pp
- Did- Huberman, Georges (2011) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Di Tella, Andrés. Montaje, mi problema favorito. Publicado en LISTORTI; TREROTOLA, 2010. (pp. 95- 100)
- Listorti, Leandro, Trerotola, Diego, compiladores (2010). *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*. BAFICI, Buenos Aires.
- Noriega, Eva (2012) *Notas sobre found footage*. Publicado en Revista Arte e Investigación; año 14, no. 8. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39764>
- Russo, Eduardo (1998) *Diccionario de cine*. Consultado online en: https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2017/RECT/T221/Diccionario%20de%20Cine.pdf
- Russo, Eduardo (2017) La cuestión de los archivos. Presencia y experiencia en el cine. Publicado (en Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual; compilado por Alejandra F. Rodríguez. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal. Disponible en línea: <https://ediciones.unq.edu.ar/475-tiempo-archivado.html>

Filmografía

- VHS, Volver a Hamlet Siempre* (Gustavo Alonso, 2019) Disponible en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6776>
- Hamlet Finge* (Carlos Vallina, Santiago González, 1991-2000)



“Y no hay palabras/ quién sabe adónde/ las estará sembrando/ el viento”. La memoria mapuche en la obra literaria de Moira Millán, Ancalao Liliana y Miriam Álvarez

Bertone, Agustina

TECC, FA, UNICEN / CONICET

agustina.bertone@gmail.com

La siguiente ponencia pretende abordar los procesos de recuperación de la identidad en las letras de tres mujeres: Miriam Álvarez, Liliana Ancalao y Moira Millán. Las tres escriben desde la fuerza de sus historias, sus antepasados y el reclamo de justicia desde los territorios en disputa. Las obras que conforman esta constelación son el texto teatral *Pewma-Sueño* (2007) de la teatrera, docente e investigadora barilocheña Miriam Álvarez, *Roskiñ. Provisiones para el viaje* (2020) de la poetisa Liliana Ancalao Meli y *El tren del olvido* (2019) de la weichafe³⁴ Moira Millán. Desde tres relatos y tres géneros diferentes las autoras ponen como eje de sus historias los procesos de recuperación identitaria mapuche y el rol de las mujeres en éste. Al mismo tiempo, el pasado y el presente se funden para dejar al descubierto el impacto que han tenido los prejuicios asentados en nuestro sentido común y que definen el racismo estructural constitutivo de la idiosincrasia nacional. La recuperación y difusión de la lengua, las tradiciones y la cosmovisión mapuche son los ejes donde estos relatos se entrecruzan.

La reivindicación de su identidad implica asumir una posición política que contradiga y exponga el negacionismo e invisibilización de la población indígena en Argentina, proceso iniciado durante la segunda mitad del siglo XX y que se caracterizó por la cristalización de organizaciones y movimientos sociales indígenas. En este nuevo contexto de reivindicación política y cultural, se puede observar la potencia de las comunidades mapuche que, debido a las características de los procesos de exterminio, fueron dispersados y sometidos a procesos de asimilación que obligó a replegar en lo profundo de la memoria su lengua, religión, cosmovisión y formas de vida particulares.

En el caso de las autoras seleccionadas, podemos establecer vínculos entre las obras que recuperan los espacios domésticos, los saltos (espacio)-temporales y el lugar protagónico que asumen las mujeres en ellos. Álvarez, Ancalao y Millán se posicionan como agentes culturales y políticas ya que asumen el discurso literario/teatral para poner en evidencia el programa de silenciamiento impuesto sobre la población indígena en Argentina, cuyo principio de distribución racial está asentado sobre el concepto de “crisol de razas” europeas. El activismo mapuche por su reconocimiento puede asociarse con la distinción de la politóloga belga Chantal Mouffe (2011) entre *lo político* y *la política*. En el caso del primer concepto, Mouffe lo ubica en el nivel ontológico ya que lo político está en el origen de la conformación de la sociedad e implica el antagonismo, el reconocimiento de un ellos y un nosotros en términos de oposición. La última hace referencia a la organización de la convivencia humana por medio de prácticas e instituciones con el fin de neutralizar lo político.

³⁴ En mapuzungun, guerrera/guerrero.



Dar cuenta del conflicto político, social e histórico que implica la comprobación de la existencia de las identidades y corporeidades indígenas implicó el enfrentamiento en términos políticos con el estado nacional, construido sobre un programa de blanqueamiento de la ciudadanía tanto físico como cultural y social, y que fue acelerado por la promoción de la inmigración europea entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX.

Unir los hilos y retomar la memoria

Cuando Delrio, Escolar, Lenton, Malvestitti y Pérez (2018) aseveran que “los procesos de sometimiento, concentración, deportación, distribución y explotación de los pueblos originarios forman parte del mismo proceso de formación y consolidación del Estado nación en la Argentina” (11), hacen referencia al programa de fortalecimiento del Estado Nacional y sus instituciones y, al mismo tiempo, responden a la demanda inglesa de materias primas ganaderas, dos objetivos prioritarios que inaugura la presidencia de Bartolomé Mitre a partir de 1862.

Ambos propósitos dieron lugar a la implementación de una serie de políticas tendientes a definir un patrón en términos ciudadanos, alentando la inmigración europea y poniendo en marcha estrategias de exterminio físico y cultural de las poblaciones indígenas que habitaban los territorios en la mira.

En el caso de las poblaciones que habitaban el norte de la patagonia - territorio objetivo de la Campaña del Desierto iniciada en 1878-, es posible distinguir que las estrategias de dispersión y abatimiento de las mismas están orientadas hacia su desaparición. Ya sea por medio del asesinato, la captura y posterior distribución e incluso, en el caso de los que lograron escapar y resguardarse; todas las estrategias tendieron al exterminio de la cultura mapuche y tehuelche. Sin embargo, pese a los procesos de blanqueamiento cultural y político, los ancianos conservaron y transmitieron los saberes, la lengua y la cosmovisión mapuche.

En este contexto, alentados por la profusión de organizaciones mapuches durante la segunda mitad del siglo XX, en el marco de lo que José Bengoa denominó la “emergencia indígena” y que se extendió por América, África, Asia y Oceanía, los descendientes – las tercera y cuarta generación de las víctimas de las campañas militares decimonónicas- se encontraron, se agruparon y establecieron lazos de reconstrucción identitaria y de reivindicaciones jurídicas. En este trayecto también se vieron involucradas las mujeres objeto de este estudio.

Trayectorias y obras

Liliana Ancalao

Liliana Ancalao nació en Diadema Argentina, en las cercanías de Comodoro Rivadavia (Chubut), es docente, poetisa y ensayista. Su poesía es bilingüe, ya que escribe en español y luego traduce al mapuzungun, su “lengua madre” según la autora, ya que es la lengua de sus abuelos, de sus antepasados, aunque haya llegado a ella mucho después. En su testimonio habla de la etapa de la desmemoria como aquella en la que el pueblo mapuche parecía haber olvidado su historia y que coincide con su nacimiento.

En su obra poética se dejan ver los relatos de dolor, de silencio, de muerte, colonización y aparente olvido que fue recuperando a partir del encuentro con otros.

“En eso anduve y anduvimos (surgieron muchas organizaciones y comunidades en Puel Mapu, en los 90) en una tenaz “militancia de la memoria”. Así llamo a este proceso de recuperar cada aspecto de nuestra identidad que nos fue negado, entre ellos el idioma” (...)



“Es tan tremendamente doloroso lo que hicieron con nosotros en estos 134 años de avasallamiento y despojo, que puedo entender la timidez, la desconfianza, el temor, que notaba en mis parientes cuando niña, y al mismo tiempo la alegría de ser, en los espacios habilitados para fluir. En la medida en que voy accediendo al conocimiento vuelvo a leerme, vuelvo a leer mi vida”³⁵.

Sus poemas y ensayos fueron reunidos en sus poemarios *Tejido con lana cruda* (2001), *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntu mew* (2009), en el libro de ensayos y poesía *Resuello* (2018) y en *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020). Su poesía recupera la cotidianeidad, los paisajes y las personas que han trazado su historia así como los relatos de los padecimientos de sus antepasados. Sin dudas, sus poemas son ejercicios de memoria donde el presente se funde con el pasado, encauzando una trayectoria construida a partir de retazos que cobran sentido y se organizan en un proceso de reaprendizaje. *Rokiñ* es un poemario bilingüe, mapuzungun-castellano, donde la autora reúne postales cotidianas, paisajes y recuerdos que serán indispensables para transitar el viaje de vuelta a su identidad.

A continuación, transcribiré algunos fragmentos del poema “las chicas de Cuchamen” incluido en *Rokiñ. Provisiones para el viaje* donde podemos encontrar varios elementos centrales de su temario:

las chicas de Cuchamen

voy a honrar esta memoria
que me avisa
que ya viene
en las ancas de mi sueño

(...)

chiñoras parecen
con cabello enrulado
con pintura en los labios
- chiñoras- les digo
para escuchar su risa
en el tiempo que regresa
allá
el día comienza
a la misma hora siempre

el marido se pone el mameluco los botines
y se trepa a un camión, el de la empresa
y una se pone las zapatillas y el pañuelo
de sirvienta por hora
y camina hasta la casa de la patrona

y cada lunes tiene que estar almidonado el guardapolvo de los hijos
y su poesía de memoria y las tablas

³⁵ Sedevich, Carina (27-02-2020) “Poesía en dos lenguas I. Liliana Ancalao” en Revista Ardea. Universidad Nacional de Villa María. Disponible en <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/liliana-ancalao/>



*el tiempo es un filo que cae sobre una
y te corta lo que sobra:*

las palabras
el llanto
el mirar largo a sus crías

para que salgas
puntual y rendidora
hacia el trabajo

ahora se miran en la cara de mi abuela Peti
y el tiempo es un caballo que descansa en el potrero

y yo que nunca pude manejar el tiempo
estudié para dar clases de cuarenta minutos
y me sobraban diez
o me faltaban cinco

(...)

en las vacaciones de la escuela
nos estaba permitido el viaje
un trecho hasta la hilera de los álamos
un infinito hasta el puente del río Cakel
hasta ver el azul que me volvía adentro
donde la malasangre
se quietaba

pasar el tramo de los teros y las avutardas
llegar a los abrojos y al neneo
a la huella seca
al ladrido de los perros

para verlos y verme

ahora somos mapuche
indígena argentina nos dijeron
también paisanas
pobladores
araucanas nos dijeron
pero yo sé que somos mapuche manzanera

salimos juntas a mirar la quinta
acá el murmullo de los árboles
habla el mapuzungun
y hay que pedir permiso al dueño de la vertiente
para andar por esta sombra



acá Juan Meli se bañaba en el wiñoy tripantu

estas semillas del Manshana Mapu
llegaron caminando
después del Fūta Malón del winka perro
después de escapar a la montaña
después del arreo
como animales nos llevaron
en Chichinales estaban aún despiertas
cuando las subimos
a las ancas de un caballo
bien arisco era

pequeñas
verdes
y fragantes
van y vienen las palabras
con mareo de alfalfas y manzanas

regresamos al adentro
agua del ojo de agua tomamos las mujeres
en el mate que rueda
-está lavado el mate

cambio la yerba?
o lo ensillo nomás-

ahora
*el tiempo es un peón
que churrasquea un silencio
en la cocina.*

El pasado y el presente reunidos a través del sueño, el transcurrir del tiempo y su percepción, la presencia femenina, los paisajes, los viajes, la familia, la violencia física y simbólica que arrasó la identidad mapuche: todo está contenido en este poema que ilustra la complejidad y las diferentes aristas del proceso de recuperación y reaprendizaje que Ancalao emprende en su adultez.

Miriam Álvarez

Miriam Álvarez es teatrera, docente e investigadora especializada en “prácticas teatrales mapuche”. En 2007 escribió la obra teatral *Pewma*, estrenada durante ese año en el marco del proyecto teatral mapuche que la autora integró desde el año 2001. La propuesta del grupo es generar estrategias de visibilización: “Ante lo invisible, la propuesta es oponer lo más visible: lo que está iluminado en el escenario. Pero este cuerpo visible no será el cuerpo golpeado, rendido y asimilado del teatro de denuncia, sino un cuerpo vivo y orgulloso” (Kropff, 2010: 13). Siguiendo a la autora, el grupo pretende recurrir a la memoria histórica para la reconstrucción de un “nosotros”, alejándose de cualquier intento de esencialismo.



Dicho esto, el texto teatral *Pewma* está basado en la narración de sueños por parte de descendientes mapuche que fueron compilados por Walter Delrío y es protagonizada por dos mujeres, Laureana y Carmen, ambas migrantes urbanas que entre sus quehaceres cotidianos, comparten sus *pewma* entrelazando el presente con sus memorias sobre invasiones, persecuciones y peregrinaciones forzadas:

Carmen: Tuvimos que correr con todo.

Laureana: (Saca tierra de un recipiente de barro que está en la casa de Carmen) Mi abuela dice, que nací fuerte, porque me salvé y me cuenta que mi mamá murió en el malón.

Carmen: Yo tenía un hermano pero lo agarraron. Se lo llevaron lejos y nunca volvió.

Laureana: Por eso nos vinimos, para olvidar esos malos tiempos.

Carmen: Pero yo me acuerdo de cuando nos juntábamos todos.

Laureana: Las mujeres cantaban y los hombres bailaban.

Carmen: Vinimos a parar acá porque el ejército nos trajo. De pie nos trajo.

Laureana: Quedamos cerca de una aguada.

Carmen: Un día esa aguada se congeló.

Laureana: Fue el año en que nació Herminia.

Carmen: Con dos dientes nació.

Laureana: ¿Sería porque había que nacer para defenderse?

Carmen: Sería...

Laureana: Dicen que esa aguada ahora está más cerca de las casas.

Carmen: ¿Y cómo la gente no hace algo?

Laureana: ¡Hasta que no les llegue a los pies!

Carmen: Hay que hacer correr esa agua.

(Álvarez, 2010)

Pilar Pérez (2010) analiza la convergencia de la memoria y el sueño en el texto teatral señalando que la obra pone en juego tres tiempos: el pasado, el presente y el tiempo del sueño. El presente se materializa en las dos mujeres que comparten sus vivencias mientras tejen y lavan, ancladas en los márgenes de la ciudad. El tiempo onírico son los *pewma*, aquellos sueños que traen conocimientos o mensajes a quienes los reciben. En tercer lugar, el pasado, como ya se indicó, trae los recuerdos del despojo y de la huida, memorias resistidas pero que se hacen carne en los cuerpos de las mujeres.

Moira Millán

De las tres autoras presentadas, el nombre de Moira Millán es el que resuena más fuertemente ya que su activismo por el acceso a la tierra y el respeto de la cosmovisión mapuche la ubicó en el ojo público hace algunas décadas. Actualmente, integra el Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir del que es fundadora. La novela *El tren del olvido* fue publicada en el 2019 y es la primera ficción literaria de la weichafe y activista.

A diferencia de las autoras anteriores, Millán se vuelca de lleno en un género popular, la novela romántica histórica para contar, en la voz de Llancaray, una descendiente mapuche-tehuelche, la historia de su abuela Pirenrayen, y de su tatarabuela Fresia Coliman que vivieron durante las décadas en que el ferrocarril extendió sus vías por la Patagonia y sufrieron los intentos de apropiación por parte de la empresa inglesa en complicidad con el estado nacional. Durante este proceso, un joven irlandés llamado Liam O'Sullivan llega como empleado de la compañía a la Patagonia y entabla una relación con Pirenrayen. En este punto, la autora hace un ejercicio de traspolación espacial al establecer una comparación entre la experiencia del pueblo irlandés



ante el avance del poder británico y la violencia ejercida sobre su pueblo. A diferencia de Ancalao y Álvarez, la novela insiste en cierto didactismo en relación a algunas pausas presentes en el relato para explicar el sentido de ciertas prácticas, palabras y creencias mapuche.

La politización de lo doméstico

En *Sobre el concepto de Historia* (2003) Walter Benjamin define como constelación aquellas ideas que, desde diferentes tiempos y lugares, hacen referencia a una misma cosa, idea o tiempo. En el caso de las obras analizadas, se puede considerar que las tres autoras recuperan, desde distintos espacios, cronologías y trayectorias, el proceso de reconstrucción de la identidad mapuche a partir de la reivindicación de las mujeres que atravesaron y aún atraviesan dichas vivencias. En este sentido, el espacio y la labor doméstica, la lengua y el enmascaramiento de las mujeres en las narrativas oficiales; son tres puntos donde estos discursos se encuentran.

La antropóloga Rita Segato desarrolla en su ensayo "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial" (2011) que la colonización tuvo dos consecuencias funestas para el principio comunitario de la vida de las naciones y pueblos indígenas. Por un lado, la introducción del espacio público como opuesto al espacio privado, el primero signado por lo masculino y el segundo por lo femenino y por las infancias. Por otro lado, y en relación directa, las mujeres fueron desplazadas hacia ese espacio doméstico, privado, y por lo tanto, apartadas de los espacios de toma de decisión rompiendo las alianzas comunitarias. Mientras tanto los hombres fueron quienes mediaron con las "poderosas agencias productoras y reproductoras de colonialidad" (29), realizando las tareas propias de los hombres como ir a la guerra, negociar, participar de las deliberaciones comunitarias y cazar; según el paradigma moderno/colonial. Explica Moira Millán (2011) que, en el caso mapuche y previo a la invasión criolla, podemos identificar que las divisiones de género no implicaban de forma tajante la división de las tareas públicas y privadas ya que las mujeres intervenían en la toma de decisiones y ocupaban lugares jerárquicos: "Al igual que importantes hombres weichafes y Toki (guerreros y comandantes) los hubo también mujeres, como lo fueron las memorable Guacolda, Fresia, Yaniqueo, entre otras, grandes guerreras de nuestro pueblo que comandaron brazos armados, brillantes estrategias militares que logran vencer en más de una ocasión al enemigo." (114). En este sentido, dentro de la organización mapuche, las mujeres medicina o las machi también eran consideradas y respetadas en las comunidades debido a la potencia de sus conocimientos y, en el caso de las segundas, su capacidad para conectarse con otros planos del cosmos³⁶.

Esta reclusión en el universo privado, solitario y subyugado, provocó que "los vínculos exclusivos entre las mujeres, que orientaban a la reciprocidad y a la colaboración solidaria tanto ritual como en las faenas productivas y reproductivas se ven dilacerados en el proceso del encapsulamiento de la domesticidad como 'vida privada'". (Segato, 2011: 31)

Sin embargo, el espacio doméstico está particularmente politizado porque es el lugar donde se articula "el grupo corporativo de las mujeres como frente político" (33). Para los pueblos indígenas, las relaciones entre lo femenino y lo masculino se establecen por dualidad (complementariedad), mientras que el mundo moderno impuso el binarismo en tanto suplementariedad. En el caso mapuche, la estructura dual de su cosmovisión está plasmada en las fuerzas del linaje, masculinas y femeninas, jóvenes y ancianas. De esta manera, las energías se complementan, no están determinadas por jerarquías de poder.

En este sentido, es interesante revisar cómo la colonización modificó gradualmente los vínculos entre varones y mujeres dentro de las identidades indígenas. La incorporación de los hombres

³⁶ Las machi fueron las primeras víctimas fatales de las campañas militares debido a la creencia en su poderío suprahumano.



al sistema productivo colonial y capitalista los puso en un lugar de clara subordinación, lo que se fue trasladando a los hogares, y los vínculos familiares asumieron los roles binarios y la gradación genérica impuesta por la cultura occidental. Las mujeres fueron relegadas al espacio interior de los hogares, propios o como empleadas domésticas.

Laureana y Carmen lavan y tejen mientras recuperan sus sueños; la poesía de Ancalao entreteje la memoria entre viajes por la ruta 40, paseos por Bahía Blanca, vacaciones escolares, la limpieza de rutina y la cocina; Millán relata el tiempo anterior, aquel en donde los límites entre el espacio público y el privado se difuminan. Fresia y Pirenrayen ocupan estos espacios, participan activamente en la toma de decisiones hasta el momento del sometimiento marcando claramente el antes y el después. Una característica común de los tres relatos es que la memoria se inmiscuye en los pliegues de lo cotidiano, lo invade y lo habita.

Sin embargo, la constante vuelta al tiempo de los ancestros no busca ahondar en esencialismos y en añoranzas al tiempo pasado. Al contrario, recuperar la memoria mapuche implica un ejercicio de identidad que construye futuro, implica revisar una parte de la historia silenciada ya que por miedo, dolor o vergüenza, los ancianos fueron “olvidando”. Sin embargo, el repliegue identitario y cultural dio como resultado que la lengua, las historias y las prácticas, quedaran subsumidas al espacio privado, otorgándole fuertes connotaciones políticas a los vínculos intrafamiliares y a lo doméstico. Por ejemplo, Liliana Ancalao cuenta como el mapuzungun circulaba en el interior de su casa durante su infancia.

En “El idioma silenciado” (2011), Ancalao traza una cronología de los usos e implicancias del mapuzungun desde los tiempos previos a su silenciamiento. En ese tiempo, previo a la intrusión colonial, “el mapuzungun era la primera lengua y se enseñaba y aprendía en condiciones óptimas” (109). Tras el *malón winka*, el idioma se convirtió en vía de expresión “del dolor, el idioma del desgarrar cuando el reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. (...) El idioma del consuelo entre los prisioneros de guerra. El idioma para pensar. Fue el idioma del extenso camino del exilio, la distancia del destierro” (109). A partir de allí, el idioma fue erradicado a través de la violencia y la vergüenza en los ámbitos educativo y laboral aunque sobrevivía débilmente en la privacidad de los hogares. Así, cuenta Liliana Ancalao que creció -al igual que el resto de los nietos de los sobrevivientes de las campañas militares- sin memoria, sin historia y con el español como única lengua. Sin embargo, durante las últimas décadas del siglo XX el fortalecimiento de redes de asociación entre los descendientes mapuche -y de otros grupos étnicos alrededor del mundo- ha dado lugar a un proceso de recuperación gradual de la identidad y la lengua ancestral. Para la autora, “el mapudungun es el idioma de recuperación del orgullo, el idioma de la reconstrucción de la memoria” (111), reconstrucción que peligra si no se implementan políticas lingüísticas estatales que garanticen la enseñanza de la lengua.

Conclusión

Para concluir, recuperaré nuevamente a Segato (2011) y su concepto del *pluralismo histórico* al plantear que los pueblos poseen la autonomía para definir su proceso histórico. Dejar de lado el discurso relativista y del derecho a la diferencia y habilitar la autonomía de los pueblos para determinar su devenir histórico; implica complejizar los términos en que se reconoce a los otros, en este caso, los mapuche con sus múltiples trayectorias y devenires. Continúa la autora que la cultura no es fija y repetitiva sino que se inscribe en la experiencia histórica. En este sentido, ¿Qué es lo que las autoras recuperan? En sus historias se revela la capacidad de supervivencia de sus antepasados, desde los ámbitos más recónditos de la experiencia cotidiana y recuperando la voz de sus abuelas en tanto agentes transmisores de la lengua, los relatos y las pequeñas prácticas cotidianas que se constituyen en ejercicios de resistencia. En estos contextos, las “tradiciones” suelen ser pensadas como ancladas en el tiempo pasado pero, sin



embargo, la fuerza política, en tanto transformadora de la realidad y de la experiencia vital de Miriam Álvarez, Liliana Ancalao y Moira Millán, supone el anclaje de las mismas en un tiempo presente que se proyecta hacia el futuro.

Para terminar, Segato plantea ¿qué ocurre cuando la historia es interrumpida por agentes externos?: El sujeto colectivo “pretenderá retomar los hilos, hacer pequeños nudos, suturar la memoria y continuar” (Ibid: 18).

Sin embargo, dado el contexto institucional-estatal en que se llevan adelante estas reivindicaciones y que es imposible evadir, la antropóloga apela – y nosotros también- al Estado para hacer efectiva la restitución de la propia jurisdicción de cada pueblo y de su fuero comunitario para la deliberación con el objetivo de que pueda desplegar su propio proyecto histórico. Por este motivo, la presencia de estas tres mujeres en los espacios de discusión y de defensa de los derechos indígenas se potencia con la fuerza de sus historias y poesías, poniendo palabras a la lucha.

Bibliografía

- Álvarez, M. (2010) *Pewma*. En Kropff, Laura (comp.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Artes Escénicas.
- Ancalao, L. (2011) El idioma silenciado. En Bidaseca, K. Y Álvarez Laba, V. (comps.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Ancalao, L. (2020) *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- Benjamin, W. (2003): *Tesis sobre El concepto de historia*. Chile, CEME. www.archivochile.com
- Catrileo, D. (09-10-2019) Liliana Ancalao: Iluminar la memoria y remendar la lengua. En Revista *Palabra Pública*. Universidad de Chile. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/10/09/liliana-ancalao-iluminar-la-memoria-y-remendar-la-lengua/>
- Delrio, W., Escolar, D., Lenton, D., Malvestitti, M. (Comp.) (2018) *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. Recuperado de: <https://books.openedition.org/eunrn/1254>.
- Millán, M. (2019) *El tren del olvido*. Buenos Aires: Planeta.
- Millán, M. (2011) Mujer mapuche: Explotación colonial sobre el territorio corporal. En Bidaseca, K. Y Álvarez Laba, V. (comps.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Mouffe, C. (2011) *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE.
- Peréz, P. (2010). La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en *Pewma*. En Kropff, Laura (comp.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Artes Escénicas.
- Sedevich, C. (27-02-2020) “Poesía en dos lenguas I. Liliana Ancalao” en Revista *Ardea*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Disponible en <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/liliana-ancalao/>
- Segato, R. (2011) Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Bidaseca, K. Y Álvarez Laba, V. (comps.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.



Discursos y representaciones sobre la otredad y la identidad nacional. Un abordaje posible desde las artes visuales

Bettino, Carla y Pironio, Ana

Universidad Nacional de las Artes

El siguiente trabajo forma parte del proyecto de investigación que venimos realizando en la Universidad Nacional de las Artes el cual está enmarcado en las temáticas de la asignatura Historia de las Artes Visuales del siglo XIX. Durante el primer desarrollo del proyecto, entre 2018 y 2019, conformamos el colectivo *Maloneras* y nuestro análisis se centró, por un lado, en los modos en que el discurso oficial estigmatizó a los indígenas y la manera en que su representación iconográfica daba cuenta de ese relato y, por otro lado, en las producciones de los pueblos originarios que al desafiar las categorías tradicionales y alejarse del canon tradicional de belleza fueron condenadas a la invisibilización. En este sentido, nos interesó ver de qué manera ese discurso continúa presente en algunos sectores y es transmitido especialmente a través de los medios de comunicación hegemónicos reforzando ese sentimiento despectivo. Abordamos también ciertas producciones contemporáneas que retoman esa iconografía tan arraigada desde el relato oficial y la re-significan desandando la violencia ejercida sobre las comunidades. En el proyecto actual continuamos las líneas iniciadas, sumando la representación u ocultamiento del sector afroamericano.

Nuestro marco teórico articula autores que revisan el proceso histórico-político-cultural del siglo XIX desde una mirada de-colonial ya que proponen que si bien el *colonialismo* concluyó tras las revoluciones de 1810, la *colonialidad* como patrón de poder persiste reflejando un esquema de dominación caracterizado por tener rasgos racistas y eurocentristas. La ideología de la generación del '80 sostuvo en sus políticas sociales y culturales dichas características en el momento de la conformación del campo artístico, donde la racialización y occidentalización cultural (Quijano, 2000) continúan porque "...la estructura social de las naciones recién inauguradas conservó, en términos generales, el mismo orden interno instaurado durante los tres siglos anteriores, y, en consecuencia, los indios continuaron como una categoría social que denota al sector dominado" (Bonfil Batalla, 1992: 38). En este sentido, el indígena fue por un lado configurado como salvaje y su representación en las producciones plásticas dio cuenta de un estereotipo, y por otro fue desactivado en cuanto a la posibilidad de ser considerado sujeto de producción. En este contexto surge este imaginario social de identidad nacional homogénea, blanca, europea y moderna, tan necesario para que la clase dominante logre consenso y que tendrá su corolario en la *Conquista del desierto*³⁷, que terminará de cristalizar al indígena en el lugar de atraso.

³⁷ Campaña cívico-militar perpetuada por el Estado Argentino entre 1878 y 1885 con el General Julio A. Roca como ideólogo. Su objetivo era avanzar sobre los territorios en los que habitaban las diferentes comunidades originarias desde la Pampa hasta la Patagonia. Para lograrlo llevaron a cabo el genocidio más grande de nuestra historia sobre el que sentó las bases los orígenes del Estado Nación. Considerada un éxito a los ojos de esta política positivista y oligarquía naciente al punto de hacerlo acceder a la presidencia. Para tener información acerca del total de hombres y mujeres muertos durante y tiempo después a raíz de enfermedades contraídas a partir de ser trasladados y puestos en contextos ajenos y



Nos interesa poner en relación las producciones del siglo XIX con la actualidad, para poder establecer las continuidades ideológicas de esos discursos, fundadas en el *mito de la Argentina blanca* que sigue operando con cierta eficacia. Hoy, esas continuidades se manifiestan en la cristalización de un “ciudadano argentino ideal” construido a partir de marcas raciales, geográficas y de clase (Adamovsky, 2010). En este sentido, buscamos recuperar y poner en valor las disrupciones generadas por ciertas obras contemporáneas que retomando aquel imaginario las convierten en instrumentos de resistencia. Por tal motivo, presentamos dos líneas de investigación, la primera en torno a los modos en que los museos y sus prácticas se orientaron a fijar, visibilizar y reproducir los mitos de origen de la nación y los relatos sobre la identidad nacional. Específicamente aquí nos referiremos al Museo Histórico Nacional y su exhibición “Vida y Belleza en los Andes Prehispánicos”, mencionando además una intervención artística realizada en la misma institución. La segunda tiene que ver con la apropiación de fotografías de indígenas cautivos en el Museo de La Plata por parte de dos artistas contemporáneos que las resignifican en su devenir continuo.

Dos miradas en torno al “otro” en el Museo Histórico Nacional

Estas indagaciones surgen en un marco de reflexión sobre los modos en que se *pone en escena* en los museos el relato sobre la historia y la identidad nacional, y cómo desde allí se construyen las otredades y las alterizaciones.

Como primer marco de referencia, resulta imprescindible pensar al museo como institución nacida del pensamiento científico y del colonialismo, y que tiene como base el principio de *exposición* propio del proyecto moderno revalidado sucesivamente. Los museos se constituyeron en los grandes dispositivos comunicacionales oficiales del siglo XIX y formaron parte de un sistema de instituciones que se ocuparon de construir un lugar de autoridad para exhibir las miradas y las memorias hegemónicas. En Latinoamérica, la creación y primer desarrollo de los museos estuvieron signados por el contexto de la construcción de los estados nacionales, que bregaba por consolidar una identidad oficial homogénea que no incluía a gran parte de las poblaciones y representaciones locales y diversas, las cuales quedaron fuera del campo de la imagen moderna de *nación civilizada* que se quería transmitir al exterior y validar al interior. Los museos eran considerados sobre todo en su dimensión científica y educativa y eran valorados como *motores del progreso* (Pérez Gollán y Dujovne, 2002; Podgorny, 1996).

En este sentido, uno de los casos paradigmáticos en nuestro país es el del Museo Histórico Nacional (MHN). El MHN se encuentra, desde 1897, en su sede actual ubicada en el Parque Lezama, y se accede a él tanto por unas escaleras desde la vereda de la calle Defensa, como desde un portón que se abre al mismo Parque. Es un edificio de estilo italianizante, que fue propiedad del comerciante José Gregorio Lezama, y su ubicación resulta significativa en el sentido que nos interesa ya que es una de las zonas posibles donde la memoria oficial intentó ubicar el primer asentamiento de Pedro de Mendoza en 1536, instalando el mito de la “fundación” de la ciudad (Schávelzon, 2006).

Desde su creación, el MHN estuvo atravesado por disputas en torno a la definición de su misión y función, que visibilizan las tensiones en torno a la definición de *lo nacional*, expresadas en las controversias sobre qué era lo que debía exponerse y cuál debía ser el relato de la historia argentina. Fue creado en un contexto de modernización de la sociedad argentina, en sintonía con las ideas de la Generación del 80 y en medio de los procesos de inmigración masiva que marcaron el clima cultural de la época. Apoyándonos en las afirmaciones de Élica Blasco,

adversos consultar: Pepe, F (2013) *Bioiconografía: Los prisioneros de la Campaña del desierto en el Museo de la Plata 1886*. La Plata: De la Campana.



podemos decir que el MHN, así como los museos y las colecciones en general, dice más del momento en que fue creado que del período o de la disciplina que pretende divulgar (Canal MHN, 2020). La creación del Museo estuvo orientada a objetivos educativos e identitarios, a fin de “impulsar un sentimiento de pertenencia nacional”. Además, se destaca que “fue concebido como el Panteón de la Patria donde se guardaban y veneraban las reliquias de los próceres de la Revolución de Mayo y las guerras de la independencia”³⁸.

Su primer director, Adolfo P. Carranza, llevó adelante ese proceso de manera muy activa, a partir de pertinaces solicitudes de donación a las familias patricias, para incorporar el mayor número de *reliquias* que pudieran materializar *la nacionalidad*. En principio, el resultado de esas iniciativas fue una acumulación de objetos que podían asociarse a la *historia nacional* o *lo patriótico*, pero sin demasiado anclaje en una intención expositiva. Por su parte, las familias donantes obtenían, como contrapartida a su donación, una presencia en ese espacio de legitimación y un lugar dentro del relato del pasado nacional. Ese lugar en el pasado es sobre todo también un lugar en el presente: el origen de cada pieza, así como la importancia de las familias y los próceres era cuidadosamente enunciado en los catálogos del museo (Bohoslavsky et al, 2010).

El museo se iba configurando así tras operaciones de selecciones, articulaciones y descartes en favor de lograr un relato que otorgara continuidad entre un determinado pasado y un determinado presente, fundado en la delimitación de un “nosotros” o “lo propio” y un/os “otros” o “lo ajeno” (García Canclini, 1992), instituyendo y legitimando esos lugares de pertenencia o exclusión. Sin embargo, Blasco (2007) advierte las limitaciones y las complejidades de estos procesos al señalar la falta de una política estatal coherente que ideara una narración oficial de las ideas de unidad nacional.

En la web del Ministerio de Cultura se afirmaba que “desde sus exhibiciones se difundió una narración histórica unilineal y homogénea –muchas veces respaldada por una iconografía patriótica hecha por encargo– que ignoraba los conflictos y la diversidad de identidades étnicas, regionales y sociales que convivían dentro de los límites del Estado argentino”³⁹. Juan José Cresto, director hasta 2004, señalaba en el prólogo de una de las ediciones de la revista del MHN que los objetos expuestos servían para “venerar” a quienes los habían usado antes, y así defender al “ser nacional” (Cresto, 2004, 11, citado por Bohoslavsky et al., 2010). El MHN formaba parte de un proceso de *invención de una tradición*, como formalización y ritualización de una referencia a un pasado que a su vez estaba construyendo y que tenía que ver con los usos políticos de la memoria y la conmemoración (Hobsbawm & Ranger, 1989).

Las perspectivas nacionalistas fueron parcialmente revisadas posteriormente. La siguiente gestión del Museo, a cargo de José A. Pérez Gollán, apuntó a introducir otro sesgo: “Este museo no es un panteón o un depósito al que van a morir los objetos. Es un lugar de historia viva, donde la gente viene a ver y se identifica con lo que ve, recibe una interpretación de los hechos dentro de una contextualización rigurosa, porque los objetos no hablan por sí mismos: tienen que interpretarse. Plantear un nuevo guion permitirá que la gente arme su propia historia y se identifique con ella” (Conozca Buenos Aires, 2005). Se introdujeron cambios en las salas, que ahora incluían resonancias del pasado cercano e incorporaban otros actores sociales antes ausentes o relegados.

La actual gestión del Museo se propone una revisión del guion expositivo y una ampliación de temas y contenidos a fin de incorporar aspectos de la historia reciente. Su director, Gabriel Di Meglio, manifestaba en una entrevista que uno de los objetivos de su gestión es dar cuenta de

³⁸ Información que se exhibía en su web oficial hasta 2020.

³⁹ Información que se exhibía en su web oficial hasta 2020.



los nuevos abordajes acerca del pasado, de las transformaciones en las formas de pensarlo (atravesadas por problemas nuevos), que conllevan así nuevas maneras de narrarlo (Museo Histórico Nacional, 2020). Una pregunta clave que nos acercó una trabajadora del museo se enuncia así: *¿Cuándo comienza la historia?* El hecho de que el museo como institución se haga esa pregunta, y además habilite a los visitantes a formularla habla de un proceso de apertura a nuevas miradas y reflexiones sobre nuestro pasado común.

En el marco de un museo que se constituyó como museo de *reliquias* de patriotas, que se ocupó activamente de crear imágenes que le dieran estatuto de *verdad histórica* a las historias que narraba, que se configuró como un espacio de conflictos y atravesó procesos de continuidades y rupturas, se inserta hoy la exhibición “Vida y Belleza en los Andes Prehispánicos”. Se encuentra expuesta desde abril de 2019, y la actual gestión del Museo (que asumió en 2020) se propuso en primera instancia una revisión de los materiales de referencia de los objetos, a fin de ubicarlos en tiempo y espacio y proponer una lectura más compleja sobre ellos; aunque el cierre por la pandemia de COVID-19 hizo que esos desarrollos tuvieran que posponerse. Esa sala anteriormente estaba ocupada por la exhibición “Pueblos originarios”, que se planteaba como el comienzo del recorrido, con datos sobre el poblamiento americano, y mostraba, a partir de objetos, las distintas *culturas* que vivieron en lo que hoy es suelo argentino. Hacía referencia también, al momento de la conquista y colonización, y en varios paneles se conectaba el pasado indígena con la realidad compleja del presente, la vida actual de las comunidades y su inserción y articulación con modos de vida contemporáneos y urbanos.

“Vida y Belleza en los Andes Prehispánicos” surge a partir de la cesión de una colección arqueológica muy importante realizada por los descendientes del artista Nicolás García Urriburu. Como primera apreciación, es una exhibición que resulta particular en un ámbito como el del MHN. Su característica más prominente tiene que ver con los colores y formas de la museografía: la sala utiliza el color verde que se convirtió en icónico luego de la coloración del gran canal de Venecia en 1968 por parte de García Urriburu, y las formas ondulantes de las vitrinas refieren, según sus curadores, a “un río, con entrantes y salientes” de acuerdo a una “relación muy particular que tuvo [el artista] con la naturaleza” (Fundación Nicolás García Urriburu, 2019). Las piezas, aunque se exhiben bajo ejes temáticos, remiten a una valoración técnica y estética de las producciones de los pueblos andinos prehispánicos.

Las primeras preguntas que nos surgen al ver la muestra en su contexto son ¿Tiene como eje a los pueblos andinos prehispánicos? ¿O tiene como eje la mirada estética del coleccionista-artista? ¿Se nos propone admirar el valor artístico de estas piezas reunidas bajo la mirada del coleccionista, o se trata de concederle un lugar a los pueblos prehispánicos considerados como parte de un pasado sin continuidad en el presente?

Los textos que refieren a la muestra (notas periodísticas, textos de sala, web oficial, entre otros), aluden a este conjunto de objetos sobre todo en términos de “arte prehispánico”. La idea de *belleza atemporal*, presente en algunos de esos textos, funciona como un “telón de fondo” que descontextualiza a los objetos y los separa de la historia de los pueblos que lo produjeron, como si la posibilidad de admirar su valor de belleza anulara la comprensión de su valor histórico.

Esta muestra, que en primera instancia contrasta fuertemente con el tipo de museografía (y el tipo de narración) que propone el MHN y los museos de su tipo en general, quizás evidencie una situación que atraviesa las lógicas de estas instituciones y que en otros espacios parece invisible. Aquí aparece con fuerza la idea de *colección* que guía el relato, manifestando que los objetos no *hablan por sí mismos* sino en función de un ordenamiento como colección. Es, finalmente, ese orden el que los hace exhibibles bajo una mirada, y que puede tener el poder de producir exotismo. El coleccionismo como práctica crea un orden nuevo, y les da a los objetos un estatuto o entidad que no tenían. La irrupción de una colección basada en una mirada estética en un



ámbito en el cual la mirada es histórica hace que se rompa algo de la continuidad narrativa. Se puede observar así que las exhibiciones “gestionan” los objetos y la historia que cuentan sobre ellos, algunas veces mostrándolos bajo un manto de neutralidad; y otras veces habilitando interrogantes y lecturas diversas que los visitantes pueden hacer sobre ellos.

Las prácticas del coleccionismo de Carranza y de Cresto también dieron forma a las narraciones del MHN, aunque en esos casos resulte una operación invisible: los objetos y las imágenes eran cuidadosamente buscados, elegidos y producidos para que encarnen una estructura narrativa y un relato histórico ya existente: estos objetos le dan cuerpo a las ideas no porque resultan su “evidencia”, sino porque el museo les da una relación de continuidad y los presenta como un *valor de verdad* que apoyaba su relato (Roca, 2003).

El mundo andino, bajo la mirada del coleccionista parece ser, sobre todo, un mundo *bello* y, también, un mundo que pertenece a un pasado lejano. Las piezas que se exhiben son muy complejas, de una manufactura muy sofisticada que no puede sino despertar admiración. Los pueblos que las produjeron son sujetos de un pasado que parece no tener continuidad alguna con el presente, salvo por la acción del artista que los reúne bajo las categorías ordenadoras que les impone al coleccionarlos. Caracterizar los *objetos de la alteridad* siempre resulta problemático para las instituciones y disciplinas occidentales herederas de la modernidad y el positivismo, que tienden a categorizarlos a partir de *definiciones ontologizantes* extrañas a su contexto de producción. Pareciera que los objetos no-occidentales se encuentran envueltos en la tensión de ser musealizados, o bien por su carácter arqueológico/etnográfico, o bien por su carácter de pieza de arte, tensión sólo posible de ser trascendida si se comprende que esas categorías surgen, no de características de los objetos en sí mismos, sino de situaciones que involucran la historia de los propios objetos y sus relaciones con diferentes sujetos y espacios (Bovisio, 2013).



Vista de la sala “Vida y Belleza en los Andes Prehispánicos” (2019). Foto: Ministerio de Cultura.

Otra irrupción reciente de una mirada artística en torno a la otredad en el contexto del MHN es la obra “Presión y fuerza” (2021) de Cinthia De Levie. Pero, en este caso, no deriva de una práctica de coleccionismo (y exhibición) como productora de alteridad, sino que reflexiona acerca de las operaciones que la generan, y parte para ello de ciertos objetos patrimoniales. La obra está compuesta por un conjunto de *activaciones performáticas* realizadas en las salas, a



partir de una investigación de la artista⁴⁰ sobre piezas del acervo del MHN que abordan como tema el contacto europeo - indígena. En este caso, la mirada artística está operando desde una producción específica que nace de una reflexión y una exploración sobre imágenes y objetos que dan cuenta -y en ese mismo dar cuenta, *producen*- una determinada forma de alteridad y construyen desde allí ciertas modalidades del *contacto*. Para ello, la artista trabajó con un corpus de piezas y con los textos descriptivos de las obras, que también forman parte de ellas y las constituyen. Y, con la idea de contacto como eje (y las modalidades que asumió), desarrolló su investigación específicamente centrada en el movimiento y en cómo “extraer otra cosa” de esas piezas, poder pensar desde el movimiento cómo eran esos vínculos e interacciones, atravesados por relaciones de poder, y qué nuevas formas de “contacto o no contacto” podrían generar⁴¹.

Cinthia De Levie: *Presión y fuerza* (2021). Registro fotográfico de performance en diálogo con la obra del MHN *El presbítero Francisco Bibolini, cura de 25 de mayo, parlamenta con el cacique Calfucurá* (1859). Performers: Belén Coluccio y Ernestina Gatti.



⁴⁰ Realizada en el marco de una beca “Activar Patrimonio” (edición 2021) otorgada por el Ministerio de Cultura.

⁴¹ Los conceptos aquí expuestos y las citas entre comillas se derivan de conversaciones con la artista.



Cinthia De Levie *Presión y fuerza* (2021). Registro fotográfico de performance en diálogo con la obra del MHN *Combate entre indios y guardias nacionales*. Performer: Belén Coluccio.

Estos dos casos que presentamos aquí nos muestran, una vez más, que las prácticas del *ver* y del *exhibir* siempre tienen su contracara en prácticas del *ocultar*. La dialéctica *ver/ocultar* está siempre presente en las imágenes, y en los montajes-relatos visuales. Así como no puede pensarse un “nosotros” sin una invención de “otros”, aquello que se oculta, el *fuera de campo*, lo que queda afuera del relato visual del museo está también presente -y en tensión- con lo que se hace visible y lo que se exhibe. Entender esta dialéctica hace posible pensar las imágenes y las prácticas no como cerradas en sí mismas sino en vínculo con otras dimensiones de lo social y lo cultural.

Apropiaciones de imágenes de un archivo. El gesto que retoma el conflicto

En este trabajo nos interesa abordar dos series de diferentes artistas visuales que parten de imágenes del mismo archivo documental perteneciente al Museo de La Plata⁴², pero que el Colectivo GUIAS⁴³ logró recuperar a partir del 2006. Esos negativos de vidrio estuvieron abandonados y a partir de la labor de Xavier Kriscautzky, fotógrafo que trabajaba en el Museo, pudieron ser copiadas en papel quedando su guarda en manos del Colectivo.

⁴² El Museo pertenece a la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, fue inaugurado el 19 de noviembre de 1888. Su fundador y primer director fue Francisco Pascasio Moreno. Para ver los alcances y objetivos ideológicos de la institución ver: Vallejo, G. (2021). Museo y derechos humanos. *Derecho Y Ciencias Sociales*, (7), 146-164. Recuperado a partir de <https://revistas.unlp.edu.ar/dcs/article/view/11176>

⁴³ GUIAS (Grupo Universitario en Investigación en Antropología Social) es una organización autoconvocada de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, integrada por estudiantes, graduados, doctorandos de Antropología y miembros de otras disciplinas y coordinada por Fernando Miguel Pepe. Conformado desde 2006 a partir de los reclamos de las comunidades al Museo de La Plata cuyo fin era el retiro de exhibición de los restos humanos de distintas comunidades originarias, pedido hecho efectivo en dicho año. Desde ese momento el Colectivo acompaña las demandas de los pueblos originarios en el pedido por la restitución de aquellos restos óseos que forman parte de las “colecciones antropológicas” de las instituciones, especialmente la de La Plata, que rondan aproximadamente en los 10.000. El 21 de noviembre de 2001 se sancionó la Ley 25517 que establece que deberán ser puestos a disposición de las comunidades los restos humanos o pertenencias que formen parte de museos o colecciones públicas y privadas. Para acceder a la ley completa ver: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-25517-70944>.



Antes quisiéramos reflexionar acerca del lugar que tuvo la fotografía en el contexto del Museo para luego analizar su devenir en el presente en que son apropiadas. La imagen fotográfica de finales del siglo XIX tuvo un importante rol en la construcción de la identidad nacional en nuestro territorio. Dentro de ese proceso de reorganización y en aras de homogeneizarla, la clase dirigente optó por suprimir al *Otro*, en palabras de Valko, a todo un conglomerado *sobrante* (Valko, 2010). La complicidad de varios actores como la ciencia, la religión, la clase dominante y el rol jugado por el museo brindaron el sustento ideológico que permitió activar el mecanismo de invisibilización y sojuzgamiento de ese *otro* considerado como un freno hacia el progreso. En este sentido, el museo fue la muestra cabal del triunfo civilizatorio el cual además vio acrecentada su colección a partir de la llamada *Campaña del desierto*. La población originaria una vez sometida en 1884 fue obligada a caminar cientos de kilómetros hasta la Costa Atlántica y desde allí trasladada en el Buque de Guerra Villarino al cuartel de Retiro en Buenos Aires, luego al penal de la Isla Martín García y hacia otros campos de concentración. Los hombres y jóvenes fueron convertidos en prisioneros y esclavos para diversos trabajos, incorporados a las fuerzas armadas, tomados como mano de obra en ingenios azucareros o para realizar actividades rurales en Buenos Aires o el Litoral. Por su parte, las mujeres y los niños fueron separados y vendidos a familias de Buenos Aires para servir en sus hogares (Fiore y Butto, 2014: 4).

En 1886 Francisco Pascasio Moreno, que había tenido un rol protagónico en la campaña y contactos directos con el Gral. Roca, intercede y solicita al Gobierno Nacional que los caciques Inakayal y Foyel⁴⁴ junto a sus familias sean trasladados al Museo platense que él dirigía. Justifica dicho accionar argumentando que eran sus amigos ya que años atrás Inakayal lo había hospedado y salvado en una de las expediciones al Sur y en señal de agradecimiento eleva el pedido. Lo cierto es que Moreno tenía en mente convertirlos en objetos de estudio por considerarlos parte de *una raza que se extinguía* sin desestimar que su condición de cacicazgo los posicionaba como auténticas piezas vivientes de exhibición y que las mujeres, por su parte, enriquecerían sus colecciones a partir de la producción de tejidos. En este sentido, los indígenas dentro del contexto del museo deben ser vistos con “una doble condición de prisioneros de guerra y objetos de estudio de la ciencia colonialista” (Pepe, 2013: 12).

Dentro de la institución, el dispositivo fotográfico tuvo un rol protagónico ya que brindó el corpus de imágenes requerido ofreciendo “una representación controlada y rigurosa del objeto de estudio, un instante recortado de su existencia real lo suficientemente reducido como para ser examinado en el laboratorio” (Martínez, 2012: 114). La fotografía tomó ciertos modelos iconográficos tradicionales y a través de la ciencia se convirtió en una herramienta capaz de crear un imaginario del indígena acorde al proyecto civilizatorio. Esta construcción, como veremos, los consolidaba como sujetos ligados a lo salvaje lo cual justificaba su exterminio. La preocupación de los dirigentes e intelectuales por todo aquel que se coloque en los bordes de la sociedad, se evidencia en la relación que se establece con la criminalística, la antropometría y la antropología (Penhos, 2005). En este sentido surge la necesidad de obtener y sistematizar la información acerca del *otro* cultural. La fotografía antropológica busca dar cuenta de la naturaleza y características de los cuerpos con la pretensión de construir un inventario capaz de identificar, comparar y estudiar los tipos raciales (Martínez, 2012: 8). Algunas de las propuestas metodológicas adoptadas para este fin son por ejemplo las mediciones craneales acompañadas

⁴⁴ Inakayal, uno de los principales líderes Mapuche y sobreviviente del genocidio. Murió en el Museo de La Plata el 24 de septiembre de 1888 de manera dudosa. Para ampliar este tema ver: Karina Oldani, Miguel Añón Suarez y Fernando Pepe Miguel, “Las muertes invisibilizadas del museo de la plata”, *Corpus en línea*, Vol 1, No 1/2011, Publicado el 30 de junio de 2011, consultado el 24 de mayo de 2021: recuperado de: URL <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/986>



de tomas de frente y perfil que les permitirán establecer un vínculo entre los rasgos fisonómicos y los comportamientos criminales junto a otro tipo de perturbaciones psicológicas, donde por supuesto se incluye al indígena⁴⁵.

Las fotos tomadas a Inakayal, Sayweke, Foyel y sus familias se construyeron siguiendo determinados patrones compositivos estandarizados independientemente de quien fuera el productor contratado para realizarlas. Algunas de esas convenciones son: el uso de un fondo neutro que a la vez de descontextualizar al retratado lo destaca no permitiendo otros intereses visuales más que su sola presencia, una pose rígida sea de pie o sentado, de cuerpo entero o parcial, vistas de frente, perfil o de espaldas, tanto vestidos como desnudos, en grupo o retratos individuales. El hecho de desnudarlos además de ser un requerimiento de la antropometría los vuelve de alguna manera naturales y por tanto salvajes.



Sayeñamku, primo del cacique Inakayal. Foto Archivo: Colectivo GUIAS

Estas ideas sitúan dichos documentos no sólo como “representaciones visuales de personas sino como parte constitutiva de un discurso a la vez universalista, clasificador y racionalizador formado por imágenes que fueron concebidas para ser organizadas en función de ese orden” (Masotta, 2011: 2). Muestran violencia y sometimiento por la coerción que develan ya que a través de ellas podemos inferir parte de lo vivieron las comunidades aquellos días y por tanto son una prueba irrefutable que nos ayudan a pensar lo que significa su apropiación en el presente. Son actos de violencia en sí mismos por lo que implica la acción de tomar la foto y obligarlos a posar horas y por la puesta en escena desplegada que mencioné anteriormente. A diferencia de la violencia fotografiada que registra el daño físico o la limitación de la libertad que podría verse por ejemplo en imágenes en que el retratado porta grilletes, la fotografía violenta muestra esa manipulación de los cuerpos ya que son adaptados a las exigencias del fotógrafo que en rigor sigue las directivas del antropólogo (Fiore y Butto, 2014: 2). La violencia en estos casos se encuentra más solapada pero justamente por esto se hace necesario su análisis, para develar lo que esconden. La situación de cautiverio se manifiesta tanto por el contexto de la foto, por ejemplo los telones de fondo o paredes y también por la gestualidad en sus rostros, la

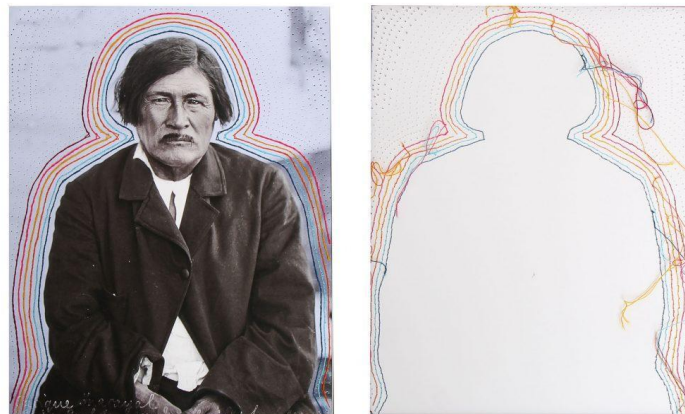
⁴⁵ Para tener un acercamiento más amplio a las relaciones entre la antropología y criminalística y sus alcances en las fotografías de indígenas consultar Penhos, M. (2005) Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios de XX. En: AA.VV. *Arte y antropología en Argentina*. (15-64) Buenos Aires: Fundación Espigas.



tensión facial, los ceños fruncidos, los ojos bajos, la inclinación de la cabeza, los cortes de cabello iguales, todos son signos de dominación sobre ellos.

Ahora bien, la fotografía en general por su relación con el referente tiene inexorablemente un vínculo con el tiempo y en consecuencia con la memoria. El referente está ahí, pero en un tiempo diferente, que no le es propio, “[...] la foto repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2009: 29). Muestra *lo que ha sido*. Ofrece la prueba de la existencia del referente y es un vínculo con el pasado. En definitiva, todo lo que el genocidio quiso extirpar e invisibilizar la foto lo recupera. Al decir de Valko, ese *culto a la desmemoria* pregonado por el poder se expresa a través de la imagen y vuelve a cargarse de contenido al ser recuperada. Analicemos el devenir de este corpus en dos casos concretos de apropiación y resignificación. En este sentido, en cuanto a la reutilización de imágenes Kossoy asegura que ellas “no solo nacen ideologizadas, sino que también siguen acumulando componentes ideológicos en su historia propia a medida que son omitidas o vuelven a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades a lo largo de su trayectoria documental” (Kossoy, 2014:192).

El primer caso se trata de *Inakayal vuelve*, una investigación performática de Sebastián Hacher⁴⁶ que es la continuidad de *Restitución*⁴⁷. Hacher se apropia de dos retratos del *longko* Inakayal de frente y perfil e invita a otras personas a realizar un bordado colectivo sobre ellos.



Hacher, Sebastián. *Inakayal vuelve* (2018) Bordado sobre foto. Foto: Del autor

Lo hace desandando el recorrido que fueron obligados a hacer desde el Sur hacia Buenos Aires. Una oportunidad de retornar a sus tierras o como él lo llama *rebobinar la marcha de la muerte*, ya que el trayecto que realiza por los pueblos, en los que va convocando a bordar, es en sentido contrario. La foto, que congeló un momento preciso, se revitaliza, resignifica y asume un lugar de resistencia a partir de la acción colaborativa que a su vez modifica no sólo la foto originaria sino también el contenido ideológico encerrado en ella. El bordado se relaciona con un tipo de

⁴⁶ Sebastián Hacher es periodista, escritor, editor en *Cosecha roja*, fotógrafo y bordador. Sus artículos pueden encontrarse en Revista Anfibia. <http://revistaanfibia.com/autor/sebastian-hacher/>. *Inakayal vuelve* es realizada junto a Revista Anfibia, el Espacio de Articulación Mapuche y Construcción Política.

⁴⁷ *Restitución* se trató de la selección de once fotos de prisioneros Mapuche, tomadas en el Museo de La Plata, las cuales fueron impresas, pintadas-iluminadas y luego bordadas. Las imágenes fueron provistas por el Colectivo GUÍAS. La muestra se realizó en el Centro Cultural Matienzo en CABA entre agosto y septiembre de 2017.



producción local y propia de los pueblos originarios. Cada foto fue trabajada por dos personas que necesitaban coordinar la entrada y la salida de la aguja para no dañar ni el papel ni la imagen.

Debían regular las tensiones en el hacer. Hacher menciona que al ir avanzando los puntos y el bordado la actividad se volvía casi una danza (Hacher, S/F)



Hacher, Sebastián. *Inakayal vuelve*. Bordadores. 2018. Foto: Del autor.

De alguna manera, el procedimiento les devolvía el color perdido por el artificio de la foto sacándolas del silencio al que fuera sentenciado Inakayal, al ser encerrado en el museo y al visibilizar el genocidio tornaba aquella resistencia más fuerte y actual. Esto cobra mayor significado al destacar que la exhibición *Restitución* coincidió con la desaparición forzada seguida de la muerte de Santiago Maldonado tras la brutal represión por parte de gendarmería en el reclamo de tierras Mapuche de la Comunidad Pu Lof, en Resistencia de Cushamen en agosto de 2017. Pasado y presente reunidos en una foto generando una superposición de tiempos que reactivan la memoria. Didi- Huberman refiriéndose a los diferentes tiempos presentes en la obra subraya su condición anacrónica en relación a la idea de montaje llevado a cabo en el proceso de reconstrucción de la memoria. Ante estas imágenes nos encontraríamos “[...] frente a objetos de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (Didi- Huberman, 2008: 39).

El segundo caso que queremos mencionar es la serie *Restituciones* de Marco Bufano⁴⁸ iniciada en 2015 y que continúa en proceso. Él es integrante del Colectivo GUIAS y su trabajo en la ex Esma es significativo, ya que su obra va a generar una continuidad en la línea temporal entre el genocidio perpetuado en la Campaña y el de la última dictadura cívico militar en nuestro país en 1976. Esta última se autodenominó proceso de reorganización nacional y de esta manera convocó a aquella matanza del siglo XIX no sólo nominalmente, sino cargando con todo su aparato ideológico sobre sí al considerarse heredera directa de aquella Conquista que luchaba por los “valores inmanentes de la civilización, y cuyo centenario en 1979 celebró con bombos y platillos” (Valko, 2010: 39). Ambos genocidios, separados por cien años, compartieron prácticas sistemáticas de persecución, matanza y desaparición. Las relaciones no son pocas, hubo un silenciamiento o invisibilización de los indígenas que al morir no fueron empadronados, por lo tanto sus nombres al no ser reconocidos por el Estado los dejaba en un *no lugar*, como si nunca

⁴⁸ Marco Bufano, además de ser fotógrafo y Coordinador del Departamento de Fotografía del Centro Cultural Haroldo Conti en la ex ESMA es campeón de Kung Fu Kuoshu.



hubiesen existido, “esos muertos perpetuos eran y siguen siendo no natos, no nominados” (Valko, 2010: 45). Las similitudes con el discurso de Videla en el que refiriéndose al desaparecido dice que es una incógnita, que no tiene entidad, que no está y en consecuencia ni vivo ni muerto es elocuente. Al indígena como así también al desaparecido, se lo vació de todo contenido y se lo cargó con todos los males y culpas posibles. En un caso sus cuerpos fueron expuestos en vitrinas hasta el 2006 y en otro desaparecidos, exhibición y ocultamiento. Estanislao Zeballos, uno de los ideólogos de la Campaña, mencionaba que no quedarían ni los despojos de sus muertos en el desierto, este discurso de saqueo y violencia atravesó los tiempos y estableció continuidades, lamentablemente aún quedan muchos cuerpos por encontrar y restituir de ambos genocidios. Otra situación que se repite en los dos casos es que hubo sustitución de identidades y robo de bebés y niños, en el siglo XIX al llegar a Buenos Aires fueron separados de sus madres, renombrados y repartidos a familias cristianas, en el siglo XX los nacidos en cautiverio también fueron alejados de sus familias y dados en adopción. Valko refiere claramente que “todo genocidio es heredero de un genocidio anterior” (Valko, 2010: 31). Retomemos las obras de Bufano, en su caso las imágenes se desplazan hacia otro soporte tridimensional a la vez cargado con otros sentidos. Algunas de las fotos fueron transferidas en adoquines de madera del piso de la que hoy es la Secretaria de Derechos Humanos de la ex Esma, otras son intervenciones en las que imprime los retratos de La Plata sobre fotos estenopeicas tomadas en el mismo centro con película vencida lo cual le da un aspecto fantasmagórico al conjunto. Este montaje permite reflexionar a partir de esa continuidad histórica lineal generando en ese desplazamiento y superposición nuevas significaciones. La imagen se vuelve múltiple y brinda la posibilidad de establecer nexos entre el accionar genocida de los dos siglos. En ambos montajes los retratados habitan la ex ESMA.



Marco Bufano. *Restituciones*. 2015, en proceso. Foto: Del autor



Marco Bufano. *Restituciones*. 2015, en proceso.

De alguna manera se trata de “memorias en montaje. Memorias que se autoconciben como ensamblaje frágil de retazos de un pasado hecho trizas, pero que no se queda con ese (...) mero catálogo melancólico de ruinas. El montaje es fragmentarismo, sí, pero constructivista. Esas memorias parten de la destrucción, de la diseminación de fragmentos, pero interpelando al presente para trazar un sentido posible a partir de esos restos” (García, 2015: 7). En ambos artistas el gesto de apropiación de aquellas imágenes y su devenir continuo nos permite retomar el conflicto y convertir la memoria en un acto de resistencia necesario en el camino hacia la reparación.

Palabras finales

Las líneas de indagación y de reflexión que hemos presentado aquí pretenden abordar nuestro tema de investigación desde una mirada situada en y desde el presente.

En primer lugar, intentamos recuperar las reflexiones y las discusiones sobre modalidades y prácticas de exhibición de objetos no occidentales, signadas por miradas esencialistas que heredamos de la matriz colonialista moderna, pero que están siendo revisadas y cuestionadas desde hace varios años por nuevas perspectivas, renovadoras y decoloniales, acerca de la museología, perspectivas que lamentablemente aún no han permeado de manera categórica en las grandes instituciones oficiales.

En segundo lugar, destacamos los abordajes artísticos que proponen nuevas miradas a partir de objetos o imágenes patrimoniales o materiales de archivos, que los y nos interpelan desde la producción de nuevos sentidos. Las producciones artísticas contemporáneas que recuperamos aquí desafían desde distintos lugares los patrones de dominación de la colonialidad en la construcción de las subjetividades y las identidades colectivas. Es por eso que estas prácticas y obras pueden configurarse como gestos emancipadores y lugares de resistencia, ya que suscitan nuevas preguntas y promueven espacios para la generación de miradas críticas sobre nuestro pasado y presente.

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2010) “La construcción de la identidad nacional: conceptos y dimensiones del problema” Resistencia: XXX Encuentro de Geohistoria Regional.
- Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Blasco, M. E. (2007) “Historia, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación del Museo Histórico Nacional”, ponencia en las *XI Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán.



- Bohoslavsky, E.; M. González de Oleaga y M. S. Di Liscia (2010) "Pertenencia y exclusión en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y el Museo de Trelew en tiempos del Bicentenario." *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, vol. , no. 13, pp.1-10. Redalyc. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347532057001>
- Bonfil Batalla, G. (1992) El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial. En: *Identidad y pluralismo cultural en América latina*. Fondo editorial del CEHASS. Editorial de la universidad de Puerto Rico.
- Bovisio, M. A. (2013) "El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3. Recuperado de: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3
- Canal MHN (30 de octubre de 2020) *Elida Blasco "Surgimiento y desarrollo de los museos de tipo histórico en la Argentina", 2/9/2020*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uad3bk7riwc>
- Colectivo GUIAS (S/F) <http://colectivoguias.blogspot.com/>
- Conozca Buenos Aires (2005) *Nuevo director del Museo Histórico Nacional* http://www.conozcabuenosaires.com.ar/noticias/museo_historico.htm
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Fiore, D. y A. R. Butto (2014) "Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 29 septiembre 2014, consultado el 24 mayo 2021. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/67326>
- Fundación Nicolás García Uriburu. (2019, 7 de mayo). Museo Histórico Nacional [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=l8nCda_u3pl
- García, L. (2015) "Memorias en montaje. Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente. Recuperado de: https://www.academia.edu/4280497/Memorias_en_montaje_Imagen_tiempo_y_pol%C3%ADtica_en_la_Argentina_reciente
- García Canclini, N. (1992) El porvenir del pasado. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pp. 149-190. México, Sudamericana.
- Hacher, S. (S/F) *Rebobinar la marcha de la muerte* Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/rebobinar-la-marcha-de-la-muerte/>
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (1989) *La invención de la tradición*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kossoy, B. (2014) "Realidades y ficciones en la trama fotográfica" en: *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Martínez, A. R. (2012) *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas: un enfoque antropológico*. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. E-Book. Consultado el 21 de mayo de 2021. recuperado de: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjs1ZHSlljxAhUilZUCHfh3BJSQFjAAegQIBxAD&url=http%3A%2F%2Fsedici.unlp.edu.ar%2Fbitstream%2Fhandle%2F10915%2F5051%2FDocumento_completo.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usq=AOvVaw3V7eREtjB_o6bhyy2wfQYZ
- Masotta, C. (2011) "El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra "Almas Robadas -Postales de Indios" (Buenos Aires, 2010)", *Corpus* [En línea], Vol 1, No 1 | 2011, Publicado el



- 30 junio 2011, consultado el 15 mayo 2021. Recuperado de:
<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/963>
- Museo Histórico Nacional (2020) *Los objetivos de la nueva gestión del Museo Histórico Nacional*
<https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/los-objetivos-de-la-nueva-gestion-del-museo-historico-nacional/>
- Oldani, K; M. Añón Suarez y F. Pepe “Las muertes invisibilizadas del museo de la plata” ,
Corpus en línea, Vol 1, No 1/2011, Publicado el 30 de Junio de 2011, consultado el 24 de
Mayo de 2021: Recuperado de: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/986>
- Penhos, M. N. (2005). Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en
Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En *Arte y Antropología en Argentina* (pp.15-
64). Buenos Aires: Fundación Espigas/ Fundación Telefónica/FIAAR.
- Pepe, F. M. (2013) *Bioiconografía: Los prisioneros de la Campaña del desierto en el Museo de la
Plata 1886*. La Plata: De la Campana.
- Pérez Gollán, J. A. y M. Dujovne (2002). “De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario
de antropología”, en *Entrepasados*, Revista de Historia, año X, número 20/21. pp. 197-208.
- Podgorny, I. (1996) “De razón a Facultad: ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en
el período 1890-1918”. *Runa*, Archivo para las Ciencias del Hombre; XXII. Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander E. (comp.)
La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.
Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Roca, A. (2003) *La vecindad de los objetos: lo propio y lo ajeno en el estudio de los sistemas
clasificatorios del Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico* [Tesis de licenciatura]
UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Schávelzon, D. (2006) *El asiento de la primera Buenos Aires: entre la historia y el mito*.
Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=3006>
- Valko, M. (2010) *Pedagogía de la desmemoria. Crónicas y estrategias del genocidio invisible*.
CABA: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.



Los límites de la representación. Siluetas, máscaras y sombras para denunciar crímenes contra la humanidad

Bortolotti, Mariana

CLIHOS – UNR / ISHIR – CONICET

bortolottima@gmail.com

El pensador Andreas Huyssen (2007 [2001]) señalaba, a comienzos del nuevo milenio, que el mundo se estaba *musealizando* y hacía con ello referencia a uno de los fenómenos culturales y políticos más extraordinarios del mundo contemporáneo: “el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX” (Huyssen; 2007, 13).

Siguiendo un poco más al autor en su pretensión de comprender este fenómeno, puede afirmarse que los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzo de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto y también por una larga serie de aniversarios de fuerte carga política y vasta presencia en los medios de comunicación, aniversarios que remitían a la historia europea de mediados del siglo XX. En el caso de América Latina, el *boom* de la memoria debe asociarse a los períodos transicionales que llevaron a la recuperación de la democracia tras largas y cruentas dictaduras militares. En este caso, fueron diversos actores de la sociedad civil, fundamentalmente los organismos de derechos humanos, quienes protagonizaron un escenario de demanda por justicia frente a los estados nacionales y la indiferencia de parte de la sociedad. La demanda por justicia dio paso, hacia fines de la década de 1980 y con mayor despliegue en los años 90, a la lucha por sostener la memoria sobre los crímenes cometidos por el Estado terrorista frente a la clausura temporal del camino jurídico.

Los lenguajes artísticos se mostraron permeables a las búsquedas y necesidades del movimiento de derechos humanos (Longoni; 2010). De este modo, la representación de la ausencia se convirtió en uno de los *topoi* del arte contemporáneo, diversas prácticas artísticas y sus producciones se propusieron y proponen como mediadores ante lo ausente (Giunta, 2014-a). El inestable vínculo entre hechos, verdad y relato asume la condición material en la obra de arte, se concreta allí la acción indirecta y sustitutiva de traer al presente los objetos, personas o acontecimientos que ya no pertenecen a nuestro tiempo.

Desde los años 80 el arte argentino viene desarrollando distintas propuestas formales que llevan la posibilidad de la representación de los crímenes contra la humanidad hasta su límite. En esta ponencia me propongo revisar algunas de dichas propuestas, puntualmente paso revista a un conjunto de obras desarrolladas por artistas y/o grupos de artistas de la ciudad de Rosario entre los años finales de la última dictadura y la posdictadura⁴⁹.

⁴⁹ La constelación de obras que propongo en este trabajo forman parte de un corpus más amplio de experiencias culturales y producciones simbólicas que analizo en mi tesis doctoral, “Experiencias culturales entre la dictadura y la democracia: artistas, prácticas y política. Rosario, 1979-1990”, que se encuentra en proceso de escritura.



Siluetas, máscaras y sombras son recursos recurrentes para comunicar un posicionamiento, una idea o un sentimiento en las obras seleccionadas. Propongo pensarlas como parte de la fórmula de representación que se configuró en occidente a lo largo del siglo XX como modo de procesar, simbólicamente, las grandes catástrofes que la humanidad supo infringirse a sí misma (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).

Andrea Giunta (2014-b) sostiene que un impulso memorialista marca significativamente el arte argentino contemporáneo. El pasado mentado desde las prácticas artísticas es el pasado reciente, el tiempo de la última dictadura militar. La autora señala la conformación de la CONADEP en 1984 –y la publicación de su informe *Nunca Más*– y, un año después, el enjuiciamiento de las juntas militares como los mojones iniciales del proceso de memorialización. Considero necesario agregar a esta escena naciente, la acción de los organismos de derechos humanos que, tempranamente y aún bajo el gobierno dictatorial, incorporaron herramientas visuales para difundir sus demandas y configurar un imaginario propio.

A partir de esta coyuntura, comienza a configurarse una visualidad asociada a la denuncia de los crímenes cometidos durante la dictadura y a la lucha por la defensa de los derechos humanos. Dentro de este amplio repertorio de imágenes e imaginarios, aquí voy a recortar aquellos que se inscriben en el campo del arte. El corpus de obras seleccionado recorre el arco temporal abierto con la crisis del régimen militar desatada tras la derrota en la Guerra de Malvinas y que concluye con el ocaso del gobierno democrático de Raúl Alfonsín. Desde diversas materialidades, propuestas estéticas y modos de hacer, la temática abordada es común y el análisis de conjunto permite visibilizar ciertas recurrencias en las formulaciones visuales.

La escena cultural de los '80 en Rosario muestra una ciudad que poco a poco despierta del ensueño represivo a través de diversas modalidades y prácticas de expresión que reúne a artistas de distintas generaciones que se sacuden el miedo y la inacción para perseguir sus intereses. La música, el teatro y las artes plásticas –casi nunca en compartimentos estancos– fueron canales de expresión y de encuentro, en espacios privados u oficiales, incluso en el espacio público.

A una escala menor –en cuanto a número de lugares y grupos– respecto a Buenos Aires, encontramos aquí búsquedas estéticas, materialidades y modos de hacer que pueden inscribirse en la escena de los '80 que describen Lucena y Laboureau (2016). Anticipando el resurgir de la lucha gremial, las movilizaciones y la reorganización de los partidos políticos, la vida cultural de espíritu crítico comienza a reorganizarse en los primeros años de la década. Mientras las artes plásticas renovaban sus actores, sus propuestas estéticas y los espacios de exposición (Bortolotti; 2017-b), el escenario nocturno de la música rock convocaba a jóvenes músicos y a quienes se iniciaban en la crítica cultural a través de efímeras publicaciones (Rébori; 2012); las artes escénicas y el transcurrir cotidiano del centro rosarino se veían conmovidos por las subrepticias apariciones de Cucaño (La Rocca; 2012); y, apenas recuperada la democracia, hacía lo propio una agrupación de mujeres feministas en la búsqueda de desnaturalizar los roles de género y luchar contra la opresión femenina (Bortolotti y Figueroa; 2014).

Al interior de esta intensa década encuentro tres coyunturas diferenciables en las que inscribo las obras bajo análisis. La primera coyuntura está marcada por la presencia del gobierno dictatorial aunque ya inmerso en su crisis terminal, comprende los años iniciales de la década. Un segundo momento, los años 1984-1985, caracterizado por la apertura democrática, el comienzo del gobierno radical y la configuración de un humor social positivo y expectante respecto a la posibilidad de revisar y juzgar el pasado inmediato. Por último, los años 80 se cierran, tras la sanción de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, con el eclipse de gran



parte de las esperanzas depositadas en la figura de Alfonsín y en la capacidad transformadora de la democracia, y la acuciante crisis económica.

Los primeros años 80. Una dictadura en crisis

En julio de 1981 la CGT convocaba al segundo paro general realizado bajo el régimen dictatorial, meses después el escenario político-partidario también comenzaba a moverse con la conformación de la “Multipartidaria”. La huelga general y movilización llamada por la central obrera el 30 de marzo de 1982, aunque duramente reprimida, mostraba la profundización del malestar civil ante la situación política y económica del país que sólo se vería temporalmente apaciguada durante la Guerra de Malvinas.

El desastroso final del conflicto bélico marcó el ocaso dictatorial y el inicio de la apertura política que llevaría un año después a las primeras elecciones democráticas tras siete años de dictadura. El escenario aperturista estuvo ocupado no sólo por los restituidos partidos políticos y por las organizaciones del movimiento obrero, sino que cobraron visibilidad allí los organismos de Derechos Humanos, tanto los históricos como aquellos conformados durante el régimen militar. Es en este contexto de crisis del régimen y comienzo de la transición, donde se inscriben las propuestas de la artista Mónica Calegari y del grupo de artistas “Hacia un arte grupal”.

Mónica Calegari (1949–2000) fue una artista y docente rosarina que se dedicó extensamente a experimentar con la técnica del grabado. A comienzos de los ‘80 sostenía talleres de dibujo y grabado para adultos y sumaba a su producción individual, el trabajo colectivo en el “Grupo Azul Rosario” que integraba junto a su compañero Osvaldo Boglione⁵⁰ y otros artistas. La trayectoria y obra de esta artista ha permanecido por mucho tiempo desatendida por la narrativa del arte local⁵¹, tal vez su posicionamiento crítico ante las instituciones y al mercado del arte que la mantuvo alejada de los circuitos culturales hegemónicos pueda explicar este olvido.

En numerosas obras de esta artista, individuales y grupales, puede reconocerse un compromiso con las ideas de libertad e igualdad y con los derechos humanos expresado a partir de elementos simbólicos. Los grabados que componen la serie *Los pañuelos* se inscriben en esta línea de trabajo.

Fechados en el año 1982, estos grabados muestran como recurso expresivo predominante la imagen de los pañuelos blancos que las Madres de Plaza de Mayo habían comenzado a utilizar como distintivo unos pocos años atrás. *Los pañuelos* se compone de tres pequeños grabados realizados en huecograbado con una técnica mixta de aguafuerte y aguatinta, en ellos figura la denominación de la serie, firma y fecha; y también dos grabados más que sólo tienen Prueba de Artista.

En *Los pañuelos* se reiteran recursos expresivos como los mismos pañuelos y brazos extendidos en gesto de abrazo o contención; el uso de luces y sombras que crean distintas espacialidades y climas en los grabados. El lugar de la luz o las zonas sin entintar corresponde a la presencia de los pañuelos y, en algunos casos, a los cuerpos o cabezas que los portan.

Durante el año de realización de esta obra, más fuertemente tras la derrota de Malvinas, los organismos de derechos humanos con sede en la ciudad de Rosario desplegaron una intensa actividad que les permitió ganar cierta visibilidad en la escena pública. Puede destacarse de esa agenda de acciones el reparto de volantes y las marchas por las calles peatonales del centro de la ciudad y el comienzo de la utilización de fotografías de las personas desaparecidas en pancartas y carteles (Scocco, 2018). En este contexto es que Mónica Calegari realiza la serie de

⁵⁰ Liliana Quinteros, Daniel Andrino y Norberto D’Alessandro.

⁵¹ Un intento de desandar esta deuda puede consultarse en: Bortolotti, Blaoná y Florio (2019).



grabados y otorga en ellos centralidad a elementos como el pañuelo de las madres que se volverá icónico tanto para el arte como para la lucha política por la memoria unos años después. En ese mismo 1982, la agrupación de jóvenes artistas “Hacia un arte grupal” proponía una obra de acción artística en el espacio público de la ciudad, *Testigos Blancos*. El grupo se había formado en junio del mismo año a instancias de Jorge Orta, quien para ese momento contaba con 29 años y era un reciente graduado de las facultades de arquitectura y de bellas artes, que en los años previos venía desplegando una serie de acciones que daban cuenta de su clara ambición de intervenir en el mundo del arte.

Se trató de una agrupación interdisciplinaria que estuvo integrada por un músico, Claudio Lluán; un realizador audiovisual, Luis Miotto; las artistas plásticas Claudia del Río y Claudia Molteni – con una breve participación de Graciela Sacco– y Jorge Orta. La propuesta que elaboraron estaba centrada en instalaciones que combinan la técnica del grabado y la utilización de la prensa periódica como material para la obra. Al montaje objetual se sumaba la ambientación sonora en las inauguraciones, así como el registro fílmico y fotográfico del trabajo. Estos disímiles registros respondían a una de las preocupaciones centrales del grupo: acercar el arte al público, a la sociedad, volver a establecer canales de comunicación entre arte y vida.

Meses después de finalizada la Guerra de Malvinas, en el marco del resurgir de la protesta social, la notoriedad de las denuncias de los organismos de Derechos Humanos y la primer denuncia pública de enterramientos ilegales de personas asesinadas por los militares en el cementerio de Grand Bourg en la provincia de Buenos Aires, *Testigos Blancos* comienza a gestarse como una convocatoria por correo postal a destinatarios aleatorios a participar de un encuentro con los artistas en la Plaza Santa Cruz ubicada en la zona macro céntrica de la ciudad. El grupo tenía contactos desde un tiempo atrás con la práctica del Arte Correo desarrollado inicialmente en la Argentina por el artista platense Edgardo Antonio Vigo⁵², por esto decidieron enviar por esa vía parte de las invitaciones a destinatarios azarosos extraídos de la guía telefónica, otra parte de los convocados fueron personas cercanas a los artistas⁵³.

El dispositivo estético elegido para la convocatoria consistía en una caja-invitación con un objeto formando un volumen corporal montado en una pequeña cruz de madera en su interior y una tarjeta indicando día y lugar del encuentro y nombre de los artistas. Se solicitaba concurrir llevando consigo el objeto y, llegado el día, instalaron algunas cruces en una loma pequeña de la plaza, encendieron un fogón e invitaban a quienes iban llegando a participar del rito de arrojar el objeto recibido al fuego alrededor del cual, luego se iban sentando para conversar.

Al cierre del encuentro, el grupo repartió entre los asistentes unas xilografías de pequeño formato que contenían distintas variantes de la figura corporal formando una cruz, en algunos casos con vendajes que no permiten ver partes del rostro, en negro con sobreimpresos en color rojo. En su relato de esta experiencia, la artista Claudia del Río nombró como “estampitas” a estos grabados, evocando de algún modo, a esos rastros de sincretismo que están presentes en numerosas manifestaciones artísticas de las décadas de 1960 y 1970. María Angélica Melendi ha indagado en la propuesta de artistas que en dichas décadas “prestan homenaje a las víctimas de la violencia política de la época e invocan a los muertos en combate por la liberación –del

⁵² Tanto Orta como Del Río continuarán a título individual su participación en las redes del Arte Correo, en el caso del primero por lo menos hasta su partida a Francia, en el caso de Claudia seguirá ligada activamente hasta fines de los años '90. En 1984, en el marco del *Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art* que tuvo lugar, junto a una amplia muestra, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de la ciudad de Rosario, Orta fundará la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo* junto a un nutrido grupo de artistas visitantes, entre quienes se encontraban Clemente Padín y Graciela Gutiérrez Marx.

⁵³ Para un análisis detallado de esta acción ver Bortolotti (2017-a).



tiempo pasado o del presente—, sea a través de la consagración de lo profano, sea por la adopción de los rituales de cultos populares” (2001, 529). En el caso que presento aquí, el recurso a un procedimiento ritual que combinaba elementos del cristianismo —estampitas con siluetas humanas en posición de cruz, cruces con objetos volumétricos figurando cuerpos sobre ellas— se ponía en juego para evocar a los ausentados por la violencia estatal, a los desaparecidos, a la vez que involucra a los presentes en una suerte de ceremonia de purificación por el fuego.

Las *estampitas*, entonces, actuaban como la restitución por la imagen de un cuerpo ausente (Grüner, 2001), pero esta sustitución del cuerpo ausente conllevaba una novedad. Los cuerpos eran representados en la posición del Cristo sacrificado y sufriente, aparecen envueltos en tiras de tela (este elemento se reitera en los objetos enviados en la caja-invitación), con la irrupción del color rojo sobre el blanco y negro. Estas figuras en sus mortajas, con sus cuerpos prisioneros o inertes conservan, a diferencia de los cuerpos-objeto, sus ojos abiertos desde los que parecen interpelar a quien los observa.

Testigos Blancos fue la única instancia al aire libre que el grupo realizó, pero, a su vez, una propuesta singular en cuanto al tipo de encuentro e intercambio que proponía entre los artistas y el público. Implicó involucrar el propio cuerpo, por parte de los artistas, y a la vez que convocar a otros en una ceremonia de comunicación y comunión en el contexto de una dictadura en retirada.

La recuperación de la democracia. Poder decir, poder mostrar

Un clima transicional se instala en la Argentina a partir de la convocatoria a elecciones, el triunfo de Raúl Alfonsín y su asunción en diciembre de 1983. En el campo artístico también se viven meses de intensa activación y, en algunos casos, de conjunción entre prácticas artísticas y acción política. En Rosario, artistas de distintas disciplinas y generaciones se reúnen en los últimos meses del año en multitudinarias asambleas para discutir la política cultural de la ciudad. La convocatoria inicial de quien ocuparía muy brevemente el cargo de Subsecretario de Cultura Municipal en el recién formado gobierno democrático derivó en el intento de conformar una agrupación gremial por parte de los artistas plásticos.

La agrupación Artistas Plásticos Asociados (APA) nació en esta coyuntura, animada con el objetivo de brindar un espacio de pertenencia y referencia para artistas que buscaban ocupar un lugar crítico en el campo local. En su corta vida alentó dos experiencias que resultarían de gran significación en el reacomodamiento del campo artístico en la posdictadura: la exposición colectiva “Plásticos Rosarinos en apoyo a la lucha por la Defensa de los Derechos Humanos” en marzo de 1984 y la primera recuperación de los artistas de la vanguardia sesentista local, “1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario” en septiembre del mismo año.

Entre los integrantes de APA y participantes de la muestra de marzo de 1984, se encuentra el artista Osvaldo Boglione (1936-1996), a quien mencioné anteriormente como compañero sentimental de Mónica Calegari e integrante del “Grupo Azul Rosario” entre 1980 y 1983. Boglione era ya una figura de trayectoria en la escena local, había formado parte del Grupo de Artistas de Vanguardia en los años '60 e integrado el plantel docente de la Universidad Popular de la Biblioteca “Constancio C. Vigil”, se destacó como grabador y dibujante. Si bien sostenía una postura crítica respecto a la institucionalidad del arte y la mercantilización del hacer artístico, en conjunción con Calegari, este momento inicial de la posdictadura lo encuentra muy activo alentando las iniciativas de la generación emergente de artistas que componían mayoritariamente APA.

Boglione participó de la muestra colectiva con objetos construidos con madera, cartón, telas y chapa. La fabricación de objetos escultóricos no constituía una novedad en su producción, en



los años '60 había realizado obras que combinaban materiales industriales con estructuras lumínicas y piezas bidimensionales con madera, chapa, alambre y soga. Estas obras tempranas formaron parte de sus investigaciones dentro de los problemas formales del arte (Römer, 2008), en las obras del '84 la preocupación parece pasar por otro lado. Si bien no he logrado aún establecer cuáles de los objetos que realiza en esta primera parte de los años '80 son los que expone en esa oportunidad, la mayoría no se ha conservado y no existen registros exhaustivos de la muestra; puedo inferir por una fuente indirecta que se trataba de formaciones volumétricas que semejaban cuerpos sujetos con tela y alambres o atrapados en estructuras de madera o chapa.

Las obras que Boglione elige compartir en la publicación *Revista del Taller*⁵⁴ llevan los sugestivos títulos de *Personaje atado con cintas rojas* y *Personaje entablado, torturado y quemado* y están fechadas en 1984. Esto me lleva a presumir que se trata de una serie de objetos a la cual pertenecería la expuesta en la convocatoria en apoyo a los Derechos Humanos. El recuerdo de los asistentes a la exposición indica que la presencia de estos objetos resultó una “impactante intervención”⁵⁵ que produjo un efecto “revulsivo”⁵⁶. En estos primeros pasos de la vida en democracia, la obra de Boglione irrumpía como denuncia de los crímenes de la dictadura.

Por su parte, el fotógrafo y artista visual Norberto Puzzolo (1948), quien fuera en los '60 el más joven participante de la vanguardia local, registraba con su cámara en diciembre de 1983 las siluetas pegatinadas en los muros de la ciudad por los organismos de Derechos Humanos. Este muy poco conocido repique local de la acción impulsada en Buenos Aires, que trascendió a la historia como el Siluetazo, fue capturado por Puzzolo en forma casual mientras caminaba por el centro de la ciudad. En un momento en que estaba abocado a la fotografía publicitaria como medio de vida, este artista vuelve por unos instantes a su ojo de reportero gráfico –que había sido en los primeros años '70– y retrata los contornos de cuerpos de varones y mujeres con inscripciones de datos personales y fechas de desaparición. Si bien estas fotografías permanecerán guardadas por muchos años, no teniendo correlato inmediato en la obra del artista, esa mirada receptiva hacia la realidad próxima se transmuta en un abordaje sensible en la serie *Nunca más* que presenta en noviembre de 1984 en la Galería Miró. El montaje y collage de imágenes fotográficas fueron el lenguaje elegido, las marcas de la identidad individual y social, el tiempo y la historia son ejes que recorren esta serie y las que realiza en los años siguientes.

Con el retorno de la democracia entonces, Puzzolo volvía a la práctica artística y lo hacía a través de la que era también su medio de vida, la fotografía. De acuerdo con Rodrigo Alonso, en las obras que realiza en estos años “la toma directa cede su lugar a una construcción que organiza la superficie visual en términos plásticos. Sobre ella se acumulan referencias históricas, textuales y gráficas, que imponen una lectura que se proyecte más allá del mero reconocimiento. Como sucede en la fotografía de esta época, la alegoría viene a cuestionar la supuesta objetividad del medio, echando por tierra a toda una corriente estética que fundaba su valor en una sospechosa e incontestada transparencia. El montaje pone de manifiesto la opacidad del medio fotográfico,

⁵⁴ Publicación realizada por Ixs integrantes el taller privado de historia del arte y arquitectura que dirigía María Zulema Amadei y que incluía una sección de Plástica con cuestionarios dirigidos a artistas de la ciudad. En el número 8 de mayo de 1985 se publican las respuestas de Osvaldo Boglione que incluyen las imágenes de las obras mencionadas.

⁵⁵ Así lo recuerda la periodista y crítica cultural Beatriz Vignoli en la reseña de una muestra retrospectiva de Boglione realizada en 2017. *Rosario/12*, “Una línea apasionada. Reimpresiones, de Osvaldo Mateo Boglione.”, 07/11/17.

⁵⁶ El adjetivo pertenece a Beatriz Vignoli. *Rosario/12*, “Aguafuertes bien rosarinas”, 13/05/08.



llamando la atención sobre su materialidad y su sistema de construcción visual.” (2013, 158-159)

A comienzos de 1985, las Madres de Plaza 25 de Mayo realizan la campaña “Dele una mano a los desaparecidos” para reunir apoyos y difundir su lucha. Como el mismo Puzzolo recuerda: “Ahí fue que yo en el 85 expuse en el Museo Castagnino y muchas de las fotos son manos puestas así (...) [la idea] está tomada totalmente de las siluetas de las manos que buscaban, que copiaban en las calles, eso me dio la pauta para hacer esas manos puestas así”⁵⁷. En “A partir de la fotografía”, muestra individual en el Museo Castagnino inaugurada en septiembre de 1985, expone la serie fotográfica *Manos*.

El contorno de múltiples manos se presenta asociadas o combinadas en positivos y negativos fotográficos tras un velo de líneas que no permiten distinguir las huellas individualizantes de la identidad. La textura resultante de este proceso de montaje recupera aprendizajes realizados en el campo de la plástica en sus años de formación en el taller de Juan Grela o en su cercanía con Anselmo Píccoli (Lauria, 2013).

Miradas críticas sobre las promesas incumplidas de la democracia

Unos meses después del primer levantamiento carapintada, el 26 de junio de 1987, se inaugura la muestra colectiva “La naturaleza muerta” en el Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”. La asociación no es azarosa o forzada, varios de los artistas invitados orientaron sus intervenciones hacia una lectura crítica del presente. La resultante del conjunto puso de relieve las tensiones estéticas y políticas de un sector del campo artístico rosarino. Mientras algunos respondieron en forma clásica a la temática de la convocatoria, “la naturaleza muerta”; otros aprovecharon la oportunidad para extender los referentes “naturaleza” a la realidad social y política. Este último es el caso de los artistas Rubén Porta, Martha Greiner, Hover Madrid, Aldo Ciccione y Fernando Ercila. Aquí me detengo en las propuestas de Porta y Greiner dado que por diferentes caminos ambos aludieron al pasado reciente.

Rubén Porta (1925-2005), artista y docente de la ciudad, desarrolló una práctica profundamente experimental con el grabado. En la década de 1980 comienza a realizar series de obras que combinaban grabados con telas, papel y maderas. Entre estas suertes de estructuras colgantes aparecen las series *Naturaleza muerta desaparecida* con 30.000 copias en 1986, *NN 30.000* de 1987 y *V Centenario del Descubrimiento de América* en 1987-1988. Para la muestra en el Museo Estévez presenta una obra perteneciente a la serie *V Centenario*.

La propuesta de Porta no se limitaba a los contornos de la sala de exposición, sino que salía de la misma en un recorrido que podía seguirse por las pequeñas siluetas estampadas en la vereda. Las estampas, que repetían al infinito el grabado titulado *NN 30000*, guiaban los pasos desde la puerta de la sala, rodeando la manzana, hasta cruzar la calle hacia la Plaza 25 de Mayo, lugar de las marchas de los jueves de la delegación local de Madres.

El artista y discípulo de Porta, Fernando Ercila recuerda haber ayudado a la realización de la acción el día anterior a la inauguración: “Y con la obra de Porta también, pintamos la pared, afuera, yo pinté con el rodillo (...) la noche antes [de la inauguración] primero clavamos cualquier cantidad en los árboles de la plaza [25 de Mayo]..., que teníamos miedo que nos metieran en cana y, después, teníamos un rodillo que tenía eso [la figura a estampar] y íbamos por la calle así, cruzamos la calle, subimos a la vereda y subimos a la pared del Museo hasta que llegó a la puerta y ahí es donde se enojó [Pedro] Sinópoli [director del Museo], porque le pintamos la

⁵⁷ Entrevista realizada por la autora junto a Marianela Scocco en Rosario, julio de 2019.



pared, ¡pero de afuera! Y Porta tenía en la base de los zapatos el muñequito ese, así que íbamos entintábamos y pisábamos y así [risas] (...)”⁵⁸.

La propuesta de Porta tenía la evidente intención de desbordar los límites de la institución y conectar lo que allí ocurría con el drama social de la impunidad a los crímenes del estado dictatorial que otorgaban las leyes de Obediencia Debida y Punto Final recientemente sancionadas.

Por su parte, Martha Greiner (1940), una artista con un extenso recorrido en el campo de las artes plásticas, participó en “La naturaleza muerta” con una instalación denominada “Identidad perdida”. Greiner fue parte de la vanguardia sesentista, en la década siguiente se inclinó por el lenguaje realista y en los ’80 combinó su trabajo en el dibujo con la construcción de objetos que en ocasiones combinó formando instalaciones.

Identidad perdida estaba compuesta, por un lado, por dos dibujos enmarcados de torsos y cabezas humanas, uno sin rostro y el otro con la cabeza tapada, ambos con una cinta negra en un vértice, colocados apoyados a la pared sobre un pedestal. Delante de los cuadros estaban dispuestos distintos elementos: pequeños cuadros con mariposas disecadas, piedras, una de las muñecas-objeto que Greiner estaba construyendo por esos años, junto a muchas fotos-carnet. A la derecha se presentaba otro pedestal cuyo centro lo ocupaba otra de las *pachechas*, nombre que la artista da a las muñecas-objeto, de mayor tamaño que la anterior. Frente a esta figura, de acuerdo a su recuerdo, “había una sopera rota de la que salían un montón, un montón de fotos carnet, que yo había recopilado de todas las [casas de] fotografía, con una franjita puesta acá [señala la altura de los ojos] de desaparecidos...”⁵⁹ También se reiteraba, en este segundo soporte, la presencia de mariposas. Greiner sugiere que la idea de la fragilidad y la desaparición es un sentido asociado a la figura de las mariposas: “Las mariposas son un símbolo de lo desaparecido. La gente que muere dicen se reencarna en las mariposas y vuelven a revolotear alrededor de uno, como símbolo de esa persona que fue.”⁶⁰

Greiner replica el uso del formato de las fotos-carnet que ya era habitual por parte de los organismos de Derechos Humanos⁶¹. La rememoración de la ausencia y una cierta idea de un duelo colectivo están presentes en esta obra.

A modo de conclusión

En este trabajo me propuse ligar con una intención analítica un conjunto de obras desarrolladas por artistas plásticos en la ciudad de Rosario en los años ’80. Estos artistas manifestaron un hacer sensible al contexto que atravesaba la sociedad argentina entre la dictadura y la democracia. Este hacer sensible ante el contexto y la recurrencia de la representación de la forma humana –como máscara, silueta o volumen– y del uso de la sombra como creador de climas visuales resultan puntos en común.

En 1982, el grupo *Hacia un arte grupal* realizaba una acción poética en homenaje a los desaparecidos en la Plaza Santa Cruz. El mismo año Mónica Calegari, integrante del *Grupo Azul Rosario*, convertía a los pañuelos blancos de las Madres en el centro de una serie de grabados, *Los pañuelos*. A partir de 1984 no sólo se reinicia la historia democrática en el país, sino que a nivel del campo artístico en general y rosarino en particular, un conjunto considerable de artistas

⁵⁸ Entrevista realizada por la autora, 03/04/19.

⁵⁹ Entrevista realizada por la autora, 16/08/19.

⁶⁰ Entrevista realizada por la autora, 16/08/19. Esta segunda *pachecha* había formado parte de otra obra, *Memoria a memoria, dolor a dolor*, con la cual ganó el 2° premio en la Sección Escultura del XLIX Salón de Rosario del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” en 1985, véase Florio y Blaoná (2016).

⁶¹ Poco después la utilización de fotos-carnet comenzaría a ser habitual en las conmemoraciones que el diario *Página/12* publica desde agosto de 1988.



comienza a articular sus acciones y, en menor medida, sus producciones a la agenda de demandas y reivindicaciones del movimiento de Derechos Humanos. Osvaldo Boglione participa y organiza junto a APA de la muestra colectiva “Plásticos Rosarinos en apoyo a la lucha por la Defensa de los Derechos Humanos”. En esta muestra Boglione presenta un objeto escultórico que produce impacto en los asistentes por su directa alusión a las víctimas de la dictadura. En su retorno a la práctica artística el fotógrafo Norberto Puzzolo construye imágenes a partir del montaje de elementos que establecían vínculos con la realidad circundante. Finalmente, aquello no saldado, las heridas nuevamente abiertas se vuelven evocación urgente en las propuestas de Raúl Porta y Martha Greiner para la exposición “La naturaleza muerta” en 1987.

Componer una serie, como la aquí planteada, permite hacer saltar los puntos de contacto, las repeticiones, las coincidencias. En el caso analizado, las obras seleccionadas apuntan, por un lado, a la existencia de una fórmula de representación en los términos de Burucúa y Kwiatkowski (2014); y, por otro lado, a una sensibilidad compartida aún entre artistas de muy disímiles lenguajes y trayectorias.

Bibliografía

- AAVV (2010); *Rubén Porta*, Cat. Exp., Ediciones Castagnino/Macro, Rosario.
- Alonso, Rodrigo (2013); “Compromiso y experimentación en la obra temprana de Norberto Puzzolo”, en Ana Longoni [et.al.], *Norberto Puzzolo*, Ediciones Castagnino/Macro, Rosario.
- Blaconá, Cynthia y Sabina Florio (2016); *Estar en movimiento. Martha Greiner, retrospectiva*, Cat. Exp., Museo Estevez, Rosario.
- Bortolotti, Mariana; Blaconá, Cynthia y Florio, Sabina (2019); “Prácticas insumisas. Arte, experiencia y didáctica en las proposiciones de Mónica Calegari (1949 – 2000)”, *V Encuentro de Investigadores de la región litoral sobre problemáticas de género*, Facultad de Humanidades y Artes – UNR.
- Bortolotti, Mariana (2018-a); “Cuerpos en tensión. La construcción de lo corporal como lenguaje estético y político en los años finales de la última dictadura militar argentina”, *XIII Encuentro Nacional / VII Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina “Historia y memorias: ¿hacia una pluralidad de voces?”*, Asociación de Historia Oral República Argentina (AHORA), Universidad Nacional de la Patagonia. Trelew.
- Bortolotti, Mariana (2018-b); “Experiencias culturales en dictadura: artistas, prácticas significantes y política. Rosario, 1976 – 1983”, *Workshop Problemas de Historia Social del Pasado Reciente. Diálogos y debates sobre algunas experiencias de investigación, organizado por el Seminario Permanente de Historia Social del Pasado Reciente (ISHIR/CONICET-UNR)*, Rosario.
- Bortolotti, Mariana (2017-a); “Ser testigo y dar testimonio desde el arte. *Testigos Blancos*, una acción artística en el espacio público en los años finales de la dictadura. Rosario, 1982”, *V Jornadas Internacionales, VIII Nacionales de historia, arte y política*, organizadas por Departamento de historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Tandil.
- Bortolotti, Mariana (2017-b); “Políticas culturales en la última dictadura militar: el caso del Centro Cultural Bernardino Rivadavia”, *Simposio Interdisciplinario sobre actores políticos y políticas públicas en las transiciones democráticas*, organizado por el Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, Santa Fe.
- Bortolotti, M. y Figueroa, Noelia (2014); “El feminismo argentino en la apertura democrática. La experiencia autónoma de Unidas, Rosario (Argentina) 1982-1988” en *Revista Izquierdas*, nº 21.



- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski (2014); *“Cómo sucedieron las cosas”*. Representar masacres y genocidios, Katz Editores, Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (2014-a); *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, Fundación arteBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (2014-b); “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”, *Artelogie*, n° 6.
- Grüner, Eduardo (2001); *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2007 [2001]); *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- La Rocca, Malena (2012); “Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas”, *Separata*, año XII, n° 17.
- Lauria, Adriana (2013); “El resto que queda tras la pérdida: el arte fotográfico de Norberto Puzzolo”, en Ana Longoni [et.al.], *Norberto Puzzolo*, Ediciones Castagnino/Macro, Rosario.
- Longoni, Ana (2010); “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, *Aletheia*, 1.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (2008); “Introducción”, en Longoni, A. y G. Bruzzone (comp.) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Lucena y Laboureau (2016); *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*, Edulp, La Plata.
- Melendi, María Angélica (2001); “Entre lo sagrado y lo político. Sacrificio, devoción y profanación en el arte del final del siglo XX”, en BERMEJO, Talía et alí, *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Norberto Puzzolo. *Antológica* (2004); Asunto Impreso Ediciones, Museo Castagnino, Rosario.
- Rébori, Sergio (2012); *Generación subterránea. La otra historia del rock de Rosario*, Amano Ediciones, Rosario.
- Römer, Marcela (2008); *Osvaldo Boglione y su obra*; catálogo de exposición, Centro Cultural Parque de España, Rosario.
- Scocco, Marianela (2018); “La conformación del movimiento de derechos humanos de Rosario (1970-1985)”, *Tesis doctoral*, UNR, Rosario.



Malo porque es argentino dicen. La crítica teatral ejercida por mujeres en el siglo XIX

Bracciale Escalada, Milena

UNMdP- CONICET- INHUS- CELEHIS

No sabemos por qué á nuestro secso, siendo mas perspicaz y persuasivo, así como, más dispuesto a los grandes progresos que los hombres ambicionan, les esté prohibido los conocimientos de varias ciencias, y circunscripto a una enseñanza mezquina: desearíamos que en la nueva instalacion de educación que se va a formar, se instituyesen clases científicas en él; para que nuestra juventud saliese de esa enseñanza monótona en la que hemos vegetado tanto tiempo, y en la que solo nos ha sido permitido la lectura de algunas novelas y poesías, de las que hemos conocido su valor con la asistencia al teatro, única cátedra a la que se nos ha permitido concurrir (...)
Las redactoras, *La Camelia* N°8, 27 de abril de 1852 (sic)

Mujeres, teatro y crítica teatral en el siglo XIX argentino

La crítica teatral en el siglo XIX argentino no aparece aún como una práctica autónoma, deslindada de otros quehaceres, sino asociada al resto de la praxis escrituraria, en particular, del periodismo. Aquellos que sintieron afición por el teatro, considerado siempre desde una matriz instrumental y pedagógica, ejercieron de una u otra manera la crítica teatral. Es el caso, por citar solo algunos ejemplos, de Juan Bautista Alberdi –también dramaturgo, además de abogado, pensador, ensayista y político- o de Domingo Faustino Sarmiento, cuya pluma no supo de restricciones genéricas ni tuvo temas excluyentes.

Las mujeres argentinas, aunque muchas veces invisibilizadas en los cánones tradicionales, participaron de la vida cultural en forma activa. A partir de la caída de Rosas, el clima de libertad y apertura reinante habilita la aparición de un género que podemos denominar nuevo: el periodismo de mujeres para mujeres. Si descontamos un primer y excepcional acercamiento que se produce entre 1830 y 1831 con *La Aljaba*, firmada por Petrona Rosende, es recién a partir de 1852 que puede vislumbrarse cierta continuidad en el género periodístico femenino, donde se advierte una preocupación común en torno a qué lugar ocuparán ahora las mujeres en la nueva sociedad que ha dejado atrás la tiranía (Auza 1988). La educación de la mujer será un tema de notable interés reflejado en un intenso reclamo escrito, que rechaza la abolición de una tiranía para instaurar otra, en la que las mujeres otra vez queden segregadas de la esfera pública y condenadas a las labores domésticas y a la falta de oportunidades por la desigualdad social imperante en el acceso a la educación. Muchas de las mujeres vinculadas a estas publicaciones son también las primeras dramaturgas argentinas. Nos referimos a Rosa Guerra, Juana Manso y Eduarda Mansilla. Ellas también, como Alberdi y Sarmiento, además de escribir teatro -y de



actuar, en el caso de Juana Manso-, fueron sagaces espectadoras contribuyendo, a través de escritos de diversa índole, a la constitución de una incipiente crítica teatral, así como también a la construcción de identidades femeninas en el mundo de las artes. La preocupación por el progreso nacional se vislumbra en su mirada sobre el teatro, asumido como un arma civilizatoria contra la anarquía y la ignorancia.

Ya en *La Camelia*, de 1852, firmada por “las redactoras” –autoras que no han podido ser identificadas, aunque varios sostienen la hipótesis de la pertenencia de Rosa Guerra, a pesar de su explícita negativa al respecto-, hay unos primeros acercamientos al género dramático desde un posicionamiento crítico. Como se lee en el epígrafe de este trabajo, el teatro es considerado una “cátedra”, en tanto instancia formativa y didáctica, y es uno de los pocos espacios que se le ha permitido a las mujeres, quienes asistían como parte de la vida cultural acompañadas, por supuesto, por un hombre, en general su esposo. Como cierre del número 12, del jueves 6 de mayo -llamado el mes de América- de 1852, se realiza una breve referencia, anticipada al final del número anterior, acerca de la presentación de Mr. Dupres, un célebre artista francés, que había estado en Río de Janeiro y ahora presenta su trabajo en el Teatro Argentino. De este modo, en el número 11 se recomienda al público su asistencia “como una adquisición interesante” (2006: 82) y en el 12 se efectúa una mirada crítica al respecto, que resalta el rol de la mujer -la señorita Eugenia, seguramente la esposa de Mr. Dupres-, a la vez que equipara lo ocurrido durante la velada nacional con un “salón de París” (2006: 86), lo que podrá significar para Duprés “cuanto se aprecia el genio en nuestra Patria” (sic, 2006: 96). Es decir, que el público sea capaz de valorar el teatro extranjero es una marca de civilización, que agrada a las redactoras de este periódico, en tanto refleja la regeneración social que el país atraviesa y que es asumida con un alto grado de expectativa. Pese a ello, no dejan de expresar aspectos que consideran perfectibles. Así, en el último párrafo, se lee: “Nos es sensible sin embargo hacer presente a la Compañía Dramática francesa, que los entre-actos han ocupado un espacio de tiempo bastante exagerado, y por más que en ellos se haya esmerado la Orquesta en complacernos, no han dejado de ser algo mortificante” (sic 2006: 86). Dos artículos más sobre teatro pueden leerse en *La Camelia*. Uno, titulado “Teatro de la Victoria”, en el número 17, del 18 de mayo de 1852; y otro, publicado en el número 24 de principios de junio, bajo la denominación “Revista Teatral”. En ambos casos, sobresale en forma llamativa la mirada positiva que recae sobre las mujeres artistas. En el primer artículo, se refleja la desaparición de la compañía italiana y la aparición posterior de la francesa, que las redactoras aclaman, pero que para “nuestra sociedad” ha sido “áspera y disonante” (2006: 132) por tratarse de un género desconocido, dada la costumbre del modelo italiano. No obstante, las redactoras le auguran un futuro promisorio –“ya notamos que la concurrencia se aumenta diariamente” (2006: 132)-, en tanto el público “aprenderá” a apreciar lo nuevo, aspecto que ellas ya pueden reconocer por su aguda sensibilidad y mirada: “Más tarde, sin duda, su aceptación será general, porque su género será conocido, y creará simpatías a medida que se vayan alejando de nuestra imaginación los sonidos que vibran del canto pasado” (sic, 2006: 132). Otra vez, el teatro como símbolo de progreso y civilización, y la valoración de lo nuevo, aunque supeditado hasta ahora a compañías extranjeras.

En “Revista teatral”, vuelve a destacar la alta concurrencia que obtiene el teatro -como un dato por supuesto muy positivo-, pero lo novedoso es la aparición de una compañía nacional “formada de los restos que habían quedado de la que antes existía” (sic 2006: 132). Este grupo puso en escena la tragedia “El duque de Viseo”, de Manuel José Quintana, dramaturgo de origen



español, no mencionado por las redactoras. Lo primero que se destaca es que, tras el himno nacional, “la Señora Álvarez García” (2006: 132) recitó un poema de Juan Cruz Varela. No se dice nada de la recitación de la mujer, pero sí se califica a Varela como “el infortunado Poeta Argentino” frente al “hermoso canto de Nuestro Poeta Nacional D. José Mármol” (2006: 132). Está clara la mirada estética de estas mujeres, que reniegan del poeta neoclásico para celebrar, por el contrario, la originalidad de un romántico. Con la misma actitud que en el caso precedente, la valoración está puesta en lo “nuevo” frente a una estética considerada ya permitida. Al no hacer comentarios sobre la mujer, se desprende que su actuación fue correcta, sobre todo al leer que los jóvenes de la comparsa hicieron “pedazos” el poema de Mármol: “No sabemos por qué culpa se le haya querido castigar á nuestro vate de un modo tan desgarrador” (2006: 132). Por último, toca el turno de referirse a la tragedia, interpretada por una compañía de “aficionados” que “no estuvo tan mala” (2006: 132), según afirman las redactoras, quienes a su vez celebran el accionar protagonista de Modesto Vazquez, la presencia del gobernador y la cantidad de público asistente. Aunque se trató de una “peti-pieza” en la que “hemos sufrido mucho” y aunque hubo “niños (...) que ni llevar el paso sabían”, las redactoras afirman que desearían “cuanto antes ver de nuevo reunida nuestra Compañía Nacional” (2006: 132).

Es decir, en esta primera revista escrita por y para mujeres tras la caída de Rosas, las escritoras abordan la escena teatral con perspectiva crítica, señalan errores, reconocen aspectos positivos y promueven la asistencia del público y la constitución y permanencia de un teatro nacional que se profesionalice. Al mismo tiempo, reivindican y destacan el rol y la presencia de las mujeres en el mundo de las artes. Estos aspectos que aquí aparecen en ciernes, serán una marca contundente en los escritos de dos mujeres dedicadas ahora sí de lleno al teatro, cuyas ideas aparecerán con firma y nombre propio, Juana Manso y Eduarda Mansilla, aunque esta última utilice en algunas oportunidades el seudónimo masculino de Daniel.

El caso Juana Manso

Si recorremos los textos periodísticos de Juana Manso o sus relatos de viajes, enseguida descubriremos que el teatro es un tema de frecuente interés en sus escritos. Hay varios elementos que aparecen en forma reiterada. Primero, la necesidad de un teatro nacional. Lo dice concretamente en 1854: “La falta de un Teatro Nacional nos es muy sensible, es él la vida de la literatura moderna, y su vacío con nada puede llenarse” (*Álbum de señoritas*, N°1, 1° de enero de 1854). Pero también están allí, en su rol de cronista cultural y crítica de arte, su concepción sobre el género y las razones de su interés:

“(…) hoy no tiene lugar la crítica, sino la protección y el elogio para alentar y apoyar esos esfuerzos tan loables, de hacer revivir el arte dramático, medio el más breve y seguro de llegar al corazón de las masas, palanca poderosa de civilización y de progreso, que pule el lenguaje y las maneras, y despierta sentimientos nobles, tiernos o heroicos, en ese pueblo de buena fe que escucha con religioso silencio, y que va a buscar en el drama emociones y goces enteramente morales e intelectuales. Somos partidistas acérrimos del drama, y tendríamos un grande gozo si pudiéramos restaurar el arte dramático en Buenos Aires, y ver instalarse una compañía regular, bien dirigida, bien aconsejada, y muñida de un archivo teatral selecto” (*Álbum de señoritas*, N°7, 12 de febrero de 1854).



Pese al ímpetu entusiasta de apoyo a una compañía descrita como “pobre”, “sin recursos, sin estudios, sin luz en fin que los guíe por la senda del arte, del buen gusto y de la verdad” (Manso 1854: n°7), y más allá de reconocer los hermosos versos del drama español sobre el que está efectuando la crítica, Juana Manso no puede evitar reclamar la falta de argumentos, “sin novedad, sin grandeza, sin drama” (1854: n°7). Es su conocimiento del género el que le impide ser completamente indulgente, a pesar del estímulo brindado. Dice Manso: “Cuando se conoce el teatro francés moderno (...) no es posible conformarse con dramas como *La trenza de sus cabellos*” (*Álbum de señoritas*, N°7, 12 de febrero de 1854), título de la obra que está reseñando en esta oportunidad. Un poco más adelante se pregunta: “¿qué viene a ser el drama?”, y responde: “La vida en acción, pero no ficticia (...). En el fondo de todo arte, no hay sino la naturaleza que sea sublime... El pintor, el poeta, el músico, es necesario que la imiten o la traduzcan, si se apartan de ella no habrán creado cosa alguna que merezca la pena de llamarse a sí mismo artista” (Manso, *Álbum de señoritas*, N°7, 12 de febrero de 1854). Como se advierte, el interés por el teatro parte de un convencimiento instrumental sobre el género en tanto se lo considera una eficaz herramienta didáctica. En el empleo del término “sublime”, hacia el final de la cita, subyace el marco de concepción en el que se inserta Juana Manso -muy parecido al de Alberdi con respecto al teatro y que es el mismo por el que las redactoras de *La Camelia* valoraban a Mármol por sobre Varela-, es decir, la tensión entre las enseñanzas del romanticismo en términos estéticos -de ahí proviene también cierto rechazo por la literatura española, al estilo de los románticos del 37 con quienes Manso se alinea ideológicamente- y la demanda política que la praxis teatral exige en un contexto de fuerte necesidad de formación pedagógica para las masas. Dependiendo de la situación, será prioritario defender la libertad artística o, por el contrario, exigir veracidad histórica, imitación o traducción de la naturaleza, pero nunca tergiversación o mera inventiva, porque “ese gigante de mil cabezas que se llama el respetable público”, al decir de Juana Manso, no siempre sabe discernir y una ficción contraria a los objetivos pragmáticos perseguidos puede ser pernicioso. Es evidente la utópica fe en el poder del arte como elemento de transformación social.

En uno de sus relatos de viajes a Estados Unidos [1846], oficia otra vez como crítica teatral y comenta todos los detalles en torno a la práctica social de asistir al teatro. No solo le interesa la obra en sí, sino la arquitectura destinada a la ejecución escénica, así como también la distribución y el comportamiento del público, que no necesariamente refleja marcas de civilización: “¿Y qué diremos de los americanos que se sacan la casaca en el teatro, mascan tabaco, se dan de puñados, se burlan de los extranjeros y silban un actor cuando lo quieren aplaudir? ¿Con qué plaza de toros, por ordinaria que sea, se podrá comparar un teatro nacional de Norteamérica?” (Manso, 2019: 39). Pero sus reflexiones, como siempre, van más allá. Falta poco para que lleguen los años de su gran despliegue como actriz en Brasil, sin embargo, su interés por el desempeño de los intérpretes ya está presente: “Los actores estaban bien caracterizados, sabían sus roles como es necesario y no tenían el majadero y gritón apuntador de nuestros teatros que hace perder la ilusión del drama” (2019: 39). Es decir, pese al reprochable comportamiento del público, no deja de reconocer un grado de mayor experticia en los actores norteamericanos que no necesitan del apuntador. Juana Manso reclama, como se ve, formación actoral y disciplina para dar lugar al surgimiento de un verdadero teatro nacional de calidad o, dicho de otro modo, que por lo menos los actores se estudien la letra. Y aquí vuelve a aparecer



la marca romántica en la concepción estética, cuando se detiene de lleno en los modos de interpretación:

“Digo a pesar de la escuela inglesa y debería decir a pesar de esa escuela forzada que pretende dar reglas al llanto y límites a la inspiración; yo nunca he podido concebir eso que llaman reglas del Arte, el arte para mí es la inspiración (...). ¡El arte nunca ha podido ser para mí ese montón de reglas que hombres sistemáticos y calculistas meditaron, escribieron y pronunciaron (para servir de base, de freno al pensamiento, al don de Dios” (2019: 40).

Juana Manso proclama libertad creadora, imaginación e imitación de la naturaleza, pero lo que más me interesa subrayar es su obsesión concreta por el modo de actuación. Dice más adelante:

“¿Por qué en lugar de exigir de un actor que saque primero un pie que el otro, que extienda la mano hacia el norte en tal pasaje, que ruja como un tigre en otro, etc., no lo dejamos “libre” y le pedimos que estudie su rol dentro de los límites de la naturaleza, que se identifique con su héroe, y ya que sin manotear no hay drama, a lo menos que no lo haga por la voluntad de otro, sino por la propia? ¡Que llore, que ría como los demás hombres y destiérrese por Dios lo que se llama “llanto de teatro”, maneras teatrales”. (Manso 2019: 40)

El alegato sigue. Ya no está hablando de la obra en particular que fue a ver sino que se está explayando acerca de su concepción teatral y de su promulgación por un arte verosímil, que se aleje de lo artificioso y declamatorio, y que logre así la identificación. Cuanto más parecido a la vida sea lo que sucede arriba del escenario, menos distancia sentirán los espectadores, quienes podrán ser guiados a través del arte a la dilucidación de la tesis que el drama promueve. En esa identificación reside, para Juana Manso, la potencia política del drama. El poder del arte como herramienta pedagógica. Toda esta teoría teatral es la que pone a funcionar en su rol de dramaturga, lo que se observa, por ejemplo, en el uso coloquial de la prosa de su hasta ahora única obra dramática conservada, *La revolución de mayo de 1810*, publicada en 1864. El modo de actuación debe ser libre, y sobre todo natural, pero el relato, no.

Juana Manso contribuye, como se advierte con claridad a partir de los ejemplos precedentes, a la constitución de una crítica teatral, con la particularidad de ejercerla con un saber que se desprende de su propia praxis: como actriz, como dramaturga y como espectadora. En este sentido, excede el rol de crítica y puede ser considerada una teórica y pensadora del hecho escénico.

La mirada de Eduarda Mansilla

Unos años más adelante y con un perfil diferente al de Juana Manso⁶², Eduarda Mansilla se vincula con el teatro como dramaturga. Su primera obra, *Similia Similibus*, fue representada en París en 1873 con las actuaciones de su hija y su yerno. A principios de la década siguiente, aparecen una serie de escritos publicados en diversos periódicos en los que la escritora se

⁶² Es importante tener en cuenta que el posicionamiento de Mansilla es muy diferente al de Juana Manso en cuanto a su ubicación social y de clase. Eduarda es sobrina de Rosas, hermana de Lucio -uno de los escritores más famosos del período-, y está casada con un diplomático. Sin embargo, ambas coincidieron en su participación en la revista *La Flor del Aire*.



posiciona como crítica. Sin embargo, ya en *La Flor del Aire*, periódico ilustrado publicado en Buenos Aires en 1864, bajo la dirección de Lope del Río, Eduarda Mansilla escribe una columna sobre teatro firmada con el seudónimo de Daniel. Desde el primer número, Mansilla es contundente: “Por exagerada que parezca nuestra pretensión queremos un teatro argentino con actores y producciones teatrales argentinas” (*La Flor del Aire*, N°1, 1864, p. 5). La futura dramaturga, reconoce muy tempranamente dos problemas cruciales para el teatro: la extranjería, lo que lo convierte en una “planta exótica” (sic 1864, p. 5), y la especulación económica de los empresarios, por sobre la valoración de un arte verdadero, en el que prime la belleza y lo sublime. Frente a un modelo teatral en el que el interés está puesto en el usufructo pecuniario, Mansilla propone un teatro de arte, como una vía efectiva para “ilustrar al pueblo haciéndole odiar los instintos sanguinarios y todo lo que conduce a la barbarie y a la anarquía” (1864: p. 5). Exige, de este modo, la fundación por parte del gobierno de un conservatorio de música y declamación, y una ley protectora del teatro nacional que por medio de una subvención obligue a los empresarios a poner en escena anualmente un número determinado de obras nacionales (1864, p. 6), porque “es necesario que [el teatro] sea propio y no prestado” (1864, p. 6).

El 24 de diciembre de 1880, en *El Nacional*, afirma: “Criticar por criticar es propensión de espíritus frívolos. El arte del crítico, invención moderna, a la par que requiere muchas dotes especiales, demanda no solo gran conocimiento de la materia que ha de criticarse, estudiarse la crítica propiamente, no es otra cosa, sino un giro particular de la inteligencia y aun del carácter” (Mansilla 2015: 418). En este artículo, Mansilla elabora toda una clasificación de los tipos de críticos existentes, que incluye las siguientes categorías: rabioso, benévolo, ignorante –absoluto o relativo al objeto de la crítica- y envidioso. Con un estilo que desmantela hipocresías, la autora reclama la existencia de una crítica elevada, seria y provechosa (2015: 418-9).

Reconocida ahora sí como una importante dramaturga de la época, y a partir de críticas que reciben sus espectáculos, Eduarda responde realizando una suerte de metacrítica que la conduce, a su vez, a establecer reflexiones sobre el teatro y el arte en general, y sobre la situación concreta de este género en la República Argentina. En *La Libertad*, del 2 de junio de 1883, el diario recopila la cantidad de resonancias escritas que suscitó el estreno de su pieza *Los Carpani* –texto no conservado pero estrenado en el Teatro de la Ópera el día anterior y que al parecer contenía una fuerte denuncia social que incluía como personajes a criollos e inmigrantes-, y afirma que el arte dramático no ha existido hasta ahora en el país. Será, precisamente, una mujer, “el osado paladín que se atreva á dar principio á la hora del combate” (Mansilla 2015: 588). Dos días después, la autora se expresa en primera persona en el diario *El Nacional*, para agradecer las críticas y explicar que al disolverse ya la compañía no hubo tiempo de ensayos ni revisiones. Sin embargo, vuelve a definir la actividad de la crítica como algo autónomo e independiente del autor: “los autores no defienden, ni explican sus obras” (sic, 2015: 596). Y resalta, otra vez, la necesidad de la especialización, para volver a señalar que no cualquiera puede ejercer el rol de crítico. Se requiere una sensibilidad y comprensión especiales. Hay una reivindicación de la tarea que la lleva a exigir una labor a la altura de la circunstancias: “Disertar sobre arte, no es hacer obras artísticas (...) No es difícil conocer las reglas, difícil es aplicarlas en obras que, dejando de ser puramente mentales, cobran forma y nacen á la vida real” (2015: 597). En este sentido, Mansilla sabe que si las obras se concretan estarán,



indefectiblemente, expuestas a la crítica: “aquel que se contenta con hacer obras maestras en su cerebro, estará seguro de no ser criticado” (2015: 597).

Unos días más adelante, en *La Libertad*, sostiene un intercambio con Vicente Jordan, representante de una compañía dramática de Buenos Aires, a propósito de subvenciones estatales para el teatro. Allí, donde firma como Eduarda M. de García, vuelve a manifestar un posicionamiento contundente, que se conecta con sus escritos de hace casi 20 años atrás en *La Flor del Aire*. Del mismo modo, coincide con los pedidos de Juana Manso por un teatro nacional y por la profesionalización de actores y actrices, algo que las redactoras de *La Camelia* ya habían anticipado en los tempranos años 50 del siglo XIX. Dice Mansilla:

“Yo pienso, que si los autores argentinos, por medio de una subvención a un teatro especial, pudiéramos salir de la posición falsa en que nos hallamos colocados, no sería tan difícil algún día, hacer comprender al ilustrado Congreso, cuánto bien reportaría por ese hecho las letras argentinas.

Los empresarios basta que vean obras del país, para que nos desdeñen y desairen; malo porque es argentino dicen, y si consienten en medio hacer estudiar la pieza, esta se dá de mala gana, y se ejecuta peor.

Con un teatro subvencionado, tal, no sucedería, como no sucede en París o en España mismo. Además, cuánto joven autor a quien la pobreza avasalla, tendría entonces ocasión de ensayar sus fuerzas en el teatro (...) No todos tienen tiempo de sobra, como yo, vd. lo sabe, para poder componer dramas, que no me dan ni honra ni provecho”. (Mansilla, 2015: 616 [sic]).

Es clara la reivindicación del arte como una política de estado y, sobre todo, la valoración de lo propio, no como detrimento de lo extranjero sino precisamente por conocimiento de lo que sucede en otras partes del mundo, en particular, en Europa. Al cotejar los textos en los que Mansilla aborda la cuestión teatral, se vislumbra la firmeza y constancia de sus ideas a lo largo de 20 años y, dada su reiteración del tema, la evidente y escasa transformación que en este sentido ha sufrido el teatro en Argentina durante este período.

A partir de los ejemplos desarrollados, se advierte la presencia de mujeres artistas que participan de la vida cultural del país en el siglo XIX, conectadas, a su vez, con lo que sucede a nivel internacional. Mansilla, como esposa de un diplomático y por su pertenencia de clase, viaja y reside en el exterior por períodos prolongados; del mismo modo que Juana Manso, quien estuvo exiliada en Uruguay y Brasil, y viajó acompañando a su entonces esposo violinista por giras en Cuba y Estados Unidos. Esto las conduce a tener una mirada cosmopolita y panorámica de la situación, pero a su vez realista y crítica. En ambos casos, el reclamo por un teatro nacional es contundente. Un estado nación que se formula con marcados intereses progresistas y civilizatorios, no puede prescindir del arte, y en particular del teatro, en la construcción de su proyecto. Son mujeres que piensan un modelo de país, en el que el arte contribuye a forjar y consolidar la identidad nacional.

En el caso de Mansilla, su mirada sobre el drama español es diferente al de Manso, puesto que lo reivindica, en particular, a partir de la obra de José Echegaray. Primero aborda el drama *El Gran Galeoto* y, más adelante, *Conflicto entre dos deberes*. Como señalamos con las redactoras de *La Camelia*, la mirada crítica femenina suele destacar el rol de las mujeres artistas. En “Sobre crítica”, publicado en *El Nacional* del 11 abril de 1883, Eduarda sostiene que “la dramática



española es fogosa, es apasionada y carece absolutamente de ese convencionalismo, reinante en la escuela francesa moderna (...)” (2015: 564). Pero lo que más me interesa destacar, es su mirada sobre las actrices. Como mujer, reconoce la dificultad de la labor, en tanto conoce la sobrecarga familiar que recae sobre el universo femenino:

“Esas mujeres, después de ocuparse de sus hijos, de su hogar, modesto por lo común, donde como en cualquier otro penetran las enfermedades, las desavenencias, las escaseces y hasta la muerte, tienen que identificarse con sentimientos ajenos, siempre violentos, siempre más intensos en su manifestación, pues el teatro, de suyo ha menester para la perspectiva moral e intelectual de agrandar, y aún forzar sus efectos. Pobres mujeres! Ésas no recurren nunca al alcohol; les queda es cierto como a Sarah Bernhardt y a Croizatte el bromuro de potasio y el café retinto; como antídoto; pero el lujo es ese para las refinadas ociosas reinas de la escena; las demás no tienen sino el aplauso que tonifica, que vivifica los nervios del artista y como la trompa guerrera, al caballo de batalla, le da bríos. Aplaudamos, pues, a nuestros artistas, por ellos y por nosotros; para todos habrá ganancia.” (Mansilla, 2015: 565 [sic]).

Resulta elocuente el posicionamiento de solidaridad -casi sororidad, diríamos hoy- y el reconocimiento de la dificultad de la labor, aún más marcada en las mujeres que en los hombres, y sobre todo en aquellas que no son famosas o glamorosas, o que no pertenecen a sectores acomodados.

Como conclusión, podemos decir que a partir del recorrido propuesto es factible identificar un grupo de mujeres que en el siglo XIX argentino contribuye a afianzar la crítica teatral como una institución en formación, apelando por su importancia, autonomía y profesionalismo. A través de su mirada crítica, se advierte cómo promueven la existencia de un teatro nacional como política de estado, como parte fundante de un país civilizado, y cómo hacen hincapié en la construcción de identidades femeninas en el mundo de las artes. Las mujeres artistas, en particular actrices o cantantes, son altamente valoradas, nombradas y destacadas una y otra vez a lo largo de estos escritos. Sin embargo, en las historias teatrales tradicionales, poco se habla de las mujeres dramaturgas del siglo XIX, mucho menos de su rol de críticas, y, a excepción de Mansilla, la labor literaria de todas ellas ha pasado prácticamente al olvido, sobre todo, en lo que respecta al teatro. De hecho, casi todos los dramas de Mansilla no se conservan del mismo modo que los de Juana Manso, de quien muy recientemente se sabe, gracias a las investigaciones de Karina Belletti y Barry Velleman (2021), que tuvo una profusa carrera como actriz en Río de Janeiro. Los casos señalados revelan la existencia de mujeres artistas que, como consecuencia y producto de su propia praxis, devienen teóricas, investigadoras y gestoras del hecho teatral. Lo que hoy llamaríamos, siguiendo a Dubatti (2019), “artistas investigadoras”.

Bibliografía:

Auza, Néstor Tomás (1988): *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé.

Dubatti, Jorge (2019): “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*. N°29. (11-48). Disponible en:

<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/820/642>



- Mansilla, Eduarda (2015): *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Marina Guidotti ed. y comp. Buenos Aires: Corregidor.
- Mansilla, Eduarda (1864): "Teatros". En Lope del Río dir., *La Flor del Aire*. N°1. Buenos Aires. (5-6).
- Manso, Juana (2019): *Escritos de viaje*. Córdoba: Buena Vista editores.
- Manso, Juana (1854): *Álbum de señoritas. Periódico de Literatura, modas, bellas artes y teatro*.
- Velleman, Barry y Belletti, Karina (2021): "Cronología de Juana Manso en Río de Janeiro". Disponible en juanamanso.org: https://drive.google.com/file/d/1L8IXNehi02p1dgy3Clap40z_9ObL6QX/view
- V.V.A.A. (2006): *La Camelia. 1852*. Edición Facsimilar con Estudio Preliminar de Néstor Auza. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.



Las imágenes de Eva. la construcción de la memoria mediante la visualidad

Bres, Anabela

Universidad Nacional de Mar del Plata

anabelabres80@gmail.com

En el arte actual son numerosas las referencias a la figura de Eva Perón, en múltiples disciplinas y con tratamientos muy heterogéneos. Es claro que las variantes se valen de estrategias discursivas que asumen distintas formas, desde la representación mimética de las imágenes hasta el montaje de complejas sinécdoques, apelando a la construcción de sentidos diversos.

En las artes plásticas las primeras imágenes que la tuvieron como modelo fueron los retratos que realizó el pintor oficial Numa Ayrinhac. Uno de ellos logró traspasar todos los límites de la pintura tradicional y se transformó en una imagen mítica: el retrato publicado en la tapa de “*Eva Perón. La razón de mi vida*”. Este libro alcanzó en poco tiempo el millón de ejemplares, y la imagen se desparramó por el mundo “acompañando las traducciones del libro –al italiano, al inglés, al francés, al japonés, al Braille–, los sellos postales adheridos a miles de cartas, los libros con los que los niños aprendían a leer.” (Giunta, 2011, p 87). Otro de los retratos que se volvió un ícono de la cultura peronista es la fotografía que realizó Pinéldes Fusco en la Quinta de San Vicente, que logró capturar a Eva con el pelo suelto, una sonrisa enorme y de fondo un cielo infinito.

De todo el universo visual que se ha desplegado alrededor de esta figura a lo largo de los años, este trabajo centra su análisis en *Rapsodia Inconclusa*, obra de Nicola Costantino⁶³ del año 2013. En ella la artista apela, en gran medida, a todas aquellas imágenes que se encuentran instaladas en el imaginario popular, para producir una suerte de retrato. Esta pieza inédita fue presentada en el pabellón nacional de la 55ª Bienal Internacional de Venecia en 2013 bajo el título “*Eva Argentina, una metáfora contemporánea*”. La muestra gira en torno a la figura de Eva Perón y está compuesta por instalaciones, videoinstalaciones y fotos objeto, divididas en cuatro momentos: *Eva. El Espejo*; *Eva. Los sueños*; *Eva. La Fuerza* y *Eva. La lluvia*. En ocasión de la Bienal se sumaron a la muestra un conjunto de documentos, con algunas notas y artículos sobre la artista y su obra, videos que registraban el montaje realizado para la Bienal y una proyección de *La Artefacta*, película autobiográfica de Nicola Costantino.

Las preguntas que guían este trabajo intentan dar cuenta de la inscripción de esta obra en una serie de recuperaciones iconográficas sobre Eva Perón, que se desarrollan a partir de una política

⁶³ Nacida en la ciudad de Rosario, en el año 1964, Nicola Costantino estudió en la UNR especializándose en la escultura. Se interesó por trabajar con técnicas y materiales no convencionales, e incluso se formó en la taxidermia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario. En 1995 comenzó a explorar técnicas de imitación de piel humana con silicona. Con estos procedimientos realizó gran parte de su obra inicial, vinculada con la manipulación humana y animal (Peletería humana, Chanco bola), además de piezas performáticas que incluían animales embalsamados (IlBaccanale, Cochon sur canapé). A partir de Savon de Corps, Nicola comienza a transitar un camino donde se vuelve sujeto de su obra.



visual de la memoria llevada adelante por los gobiernos del período 2003 – 2015. Recuperación de la figura de Eva Perón que se da no de modo hagiográfico o acaso la reivindicación de un discurso partidariamente peronista, sino que se enmarca en la construcción de un imaginario donde recuperar lo femenino. Mediante la instauración en los espacios simbólicos de imágenes de mujeres referentes de la historia y la cultura latinoamericana y argentina, se persigue construir un nuevo relato que transforme el lugar subsidiario que históricamente habían tenido. Apelamos al método propuesto por los estudios de la memoria, que procura no “tratar con los hechos sociales como cosas, sino analizar cómo los hechos sociales se tornan cosas, cómo y por qué son solidificados y dotados de duración y estabilidad” (Pollack, 1989: 4)

MIRADAS SOBRE LA OBRA

De los diversos análisis que se llevaron a cabo sobre Rapsodia *Inconclusa*, podemos mencionar tres (Rosa, Alcino y Ares) centrados en examinar el discurso que se desarrolla en la obra, cada uno desde una perspectiva diferente. Encontramos también un trabajo muy interesante (Panfili) que se ocupa de investigar la retórica desplegada por los medios de comunicación en torno a las acciones que el Estado realizó en el Pabellón argentino, junto al envío nacional a la 55° Bial (polémica que acaparó la mayor parte de los escritos publicados sobre la obra).

El primer texto que debemos citar es el de María Laura Rosa⁶⁴, incluido en el catálogo de la exposición que en 2015 se realizó en la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, y que fue la primera exhibición de la obra en el país. Allí la autora sostiene que *Rapsodia Inconclusa* reflexiona sobre el problema de la representación en el arte contemporáneo. En consonancia con el curador de la muestra, Fernando Farina, postula que intentar crear el retrato de una figura resulta siempre fragmentario y que narrar la identidad se plantea como algo múltiple, inestable y complejo. Ella da cuenta de una relación dual en la obra, entre la biografía de Eva Perón y una construcción autobiográfica que en simultáneo va realizando la artista. Con gran acierto se remite a las reflexiones de Whitney Chadwick sobre lo que implica para las mujeres el género del autorretrato, al situarse como una oportunidad para explorar un campo en el que la “subjetividad y experiencia de vida como mujeres se intersecta con el lenguaje visual que históricamente ha construido a la ‘mujer’ como objeto y como lo otro. En este espacio las mujeres han luchado por encontrar posiciones desde las cuales hablar y han renegociado la relación entre el sujeto y el objeto” (2002, p.21)

Valeria Alcino⁶⁵, por su parte, retoma estas consideraciones de Rosa pero se centra en analizar particularmente la video instalación “Eva. El espejo”. Propone un cruce entre la historia del arte y la teoría psicoanalítica, a partir de una reflexión sobre el uso del espejo en innumerables obras pictóricas - desde el Renacimiento hasta nuestros días - y postula que la imagen reflejada está asociada con la belleza del cuerpo femenino y en general es percibida como objeto de deseo. Sin embargo, en esta obra Alcino ve la transformación de Eva y de Nicola, que pasan de ser objetos a ser sujetos de deseo: Eva, al transformarse de Eva Duarte a Eva Perón, y Nicola, al asumir por un espacio de tiempo el cuerpo y las formas de Evita.

En el texto de María Cristina Ares⁶⁶ encontramos una reflexión sobre la ausencia de cuerpo. Analiza, en este caso, las obras “Eva. La fuerza” y “Eva. La lluvia”, donde la figura opera por

⁶⁴ Rosa, María Laura. “Reflejos fugaces o de cómo construir un relato autobiográfico con la biografía ajena.” En Costantino, Nicola y Farina, Fernando. *Rapsodia Inconclusa*. Catálogo de la exposición en Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. 2015

⁶⁵ Alcino, Valeria. El deseo de ser de Eva y el deseo de ser Eva de Nicola Costantino. Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las artes CAIA. 2015

⁶⁶ Ares, María Cristina. Cuerpos presentes. Figuras de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio. California. Editorial Argus-a. 2017



ausencia. Ella sostiene que en ambos casos la artista realiza una acción de respeto y desplazamiento del cuerpo muerto como mecanismo de desfetichización, en contraposición con la “sobreabundancia de cadáver en la historia de Eva Perón” (2017, p35). Un punto interesante para debatir: Ares sostiene que la mirada sobre Evita que lleva adelante Nicola Costantino es pre-ideológica, es decir que “queda atenta a los gestos sin profundizar en la carga espectral que los sostiene” (p.43)

Por último, en el trabajo de Mariana Panfilli⁶⁷ encontramos un exhaustivo análisis de las repercusiones en la prensa argentina de los envíos nacionales a las Bienales de arte de 2010 y 2013 (San Pablo y Venecia respectivamente). Panfilli pone en evidencia una retórica de los medios de comunicación, que se valen de metáforas bélicas o territoriales para intentar construir un carácter polémico en torno a las obras presentadas en cada Bienal. Fundamentalmente pretenden instalar una contraposición entre el campo del arte y el campo de la política, como si ambos fueran excluyentes. En el caso de la obra de Costantino, los medios criticaron la acción del gobierno en el pabellón argentino (la inclusión de material institucional oficial en una sala contigua a la muestra de arte), mediante la sugerencia de que “la temática política eclipsa el dispositivo artístico” (2014, p132).

POLÍTICAS VISUALES EN TORNO A EVA PERÓN

Como vemos, hay aún algunas vacancias en el análisis de la obra *Rapsodia Inconclusa* de Nicola Costantino y su relación con otra serie de prácticas culturales más amplia. Consideramos importante poder trazar una cartografía de los hechos político/culturales sobresalientes en el período 2003-2015 en Argentina, para dar cuenta de qué manera las imágenes y los espacios fueron territorio para la constitución y formalización de la memoria. En orden cronológico, decidimos mencionar una serie de acontecimientos, sabiendo lo acotado del recorte, y que podríamos marcar otra cantidad de hechos de similar naturaleza.

El primero a señalar se produjo en febrero de 2006, cuando el Presidente Néstor Kirchner promulgó un decreto para la refuncionalización del Palacio de Correos y Telégrafos, en la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de lograr la transformación de ese edificio en un Centro Cultural, y así recuperar su valor patrimonial. El proyecto inicial contaba con la denominación de “Centro Cultural del Bicentenario” y a partir del año 2012, mediante la promulgación de la Ley 26749 del Congreso Nacional, pasó a llamarse “Centro Cultural Presidente Néstor Carlos Kirchner” (o CCK, en su uso corriente). Dentro de las exposiciones permanentes vale señalar la que fue montada en el 4° piso, donde funcionó la Fundación de Ayuda Social durante el gobierno peronista. En la página web del CCK hoy podemos leer:

“Con su mobiliario original intacto, la Sala Eva Perón –ubicada en el cuarto piso y que reabre este año sus puertas– es el espacio que ocupó Evita en el año 1946 para trabajar con su Fundación. Fiel recreación del ambiente de trabajo de Eva, el espacio cuenta con objetos cotidianos, retratos de Evita y de Perón, réplicas de los juguetes que enviaba la Fundación a los niños de todo el país y de las cartas que la institución recibía.”⁶⁸

En el año 2009, a partir de una serie de reformas del edificio de Casa Rosada (sede del Poder Ejecutivo Nacional) que se venían llevando adelante desde años anteriores, se realizó la inauguración de diferentes salas y galerías. Sin dudas, el Salón de las Mujeres del Bicentenario

⁶⁷ Panfilli, Mariana. Las bienales como campo de batalla: metáforas en la prensa argentina del siglo XXI. CALLE14: revista de investigación en el campo del arte. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2014

⁶⁸ http://www.cck.gob.ar/eventos/las-salas-emblematicas-del-centro-cultural-kirchner-abiertas-al-publico_3735



tuvo un lugar simbólicamente preponderante en la arquitectura de la Casa Rosada. Las figuras allí retratadas a través de fotografías son mujeres que tejieron tramas de sentido en la historia de la Argentina: Eva Perón, Cecilia Grierson, Juana Azurduy, Lola Mora, Mariquita Sánchez de Thompson, Alfonsina Storni, Alicia Moreau de Justo, Tita Merello, Victoria Ocampo, Aimé Painé, Paloma Efron (Blakie) y las Madres de Plaza de Mayo. En la inauguración del 6 de marzo, la Presidenta Cristina Fernández expresaba:

“...quería un lugar permanente para las mujeres; un lugar que nos hemos ganado, pero que todavía es muy resistido.[...] Pero creo que por eso, por haber tenido la valentía de oponerse a los convencionalismos de la época, por no haberse resignado a ser simplemente, como decía Pachó [O’Donnell], zurcidoras o donadoras de banderas o de alhajas, sino a ser mujeres y a ser ellas mismas, estas mujeres que hoy ocupan en forma permanente, los 365 días del año, un lugar aquí, en este espacio emblemático del poder en la República Argentina nos representan a todas y a cada una de nosotras.”⁶⁹

En marzo del año 2010, se erigieron y emplazaron dos retratos de Eva Perón, llevados a cabo por los artistas Daniel Santoro y Alejandro Marmo, en el edificio del Ministerio de Desarrollo Social, sobre la Avenida 9 de Julio (antiguamente Ministerio de Obras Públicas). Esta acción fue promovida por el decreto N°329, que declaró a Eva Perón “Mujer del Bicentenario” y ordenó la realización de las obras en cada una de las caras del citado edificio (declarado Monumento Histórico Nacional en la Ley 25582). En el texto oficial las palabras del historiador Norberto Galasso argumentan la importancia histórica y política de su figura:

“...desde que llegó al mundo, Evita fue víctima de tres humillaciones: ser mujer, ser pobre y ser hija extramatrimonial. La sociedad de los privilegiados la excluía por esas tres razones. [...] pero se abrió paso, a fuerza de coraje y amor a los desheredados, en un mundo donde preponderaba el machismo, el privilegio y la hipocresía institucional. [...] al mismo tiempo, bregó por la reivindicación de la mujer, luchando porfiadamente contra la discriminación por género. Injusticia que venía de lejos y que había provocado respuestas y reclamos infructuosos. En esta tarea se convirtió en la principal propulsora del voto femenino enfrentándose a quienes consideraban que la cocina y el dormitorio eran los únicos ámbitos legítimos del llamado ‘segundo sexo’.”⁷⁰

La ampliación del repertorio iconográfico de la moneda nacional se produjo en el año 2012. A los billetes de curso legal que tenían las figuras de los próceres del panteón nacional (Mitre, San Martín, Belgrano, Rosas, Sarmiento y Roca) se le sumó un nuevo billete conmemorativo con la figura de Eva Perón. Era la primera vez que una mujer estaba representada en papel moneda y resulta destacable señalar que la leyenda que acompaña a la imagen enfatiza el lugar privilegiado que tuvo en la defensa de “los derechos de los trabajadores, humildes y desprotegidos”. A este billete hay que sumarle luego el de abril del año 2014, que fue una tirada conmemorativa de la guerra de las Islas Malvinas, y el de junio del mismo año, que modificó la iconografía del billete de \$10 que presentaba en el anverso la figura de Belgrano y en el reverso el Monumento a la Bandera. En el nuevo papel, el reverso incluye la primera jura a la bandera, con la figura de Juana Azurduy y Pedro Ríos. Asistimos entonces a la incorporación de una heroína de la independencia latinoamericana, que tendrá luego, en el año 2015 un lugar todavía más sobresaliente al reemplazar a la estatua de Cristóbal Colón en la plaza ubicada frente a la Casa Rosada. Podemos inferir que la ampliación del repertorio de figuras y personajes constituye la incorporación de memorias mestizas y olvidadas en la historia nacional.

⁶⁹ <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/20653-blank-19037977>

⁷⁰ <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-329-2010-164955/texto>



Estos ejemplos intentan dar cuenta de las políticas que el Estado nacional llevó adelante durante el período 2003 – 2015, en tanto construcción de una memoria colectiva. Entendemos que este proceso tiene un recorrido previo que podemos trazar sintéticamente en dos momentos: el de la confluencia entre la memoria nacional y la memoria colectiva, fijada en el primer y segundo gobierno peronista, donde la figura de Eva ocupó la retórica oficial en torno a los valores de la Nación, pero también tuvo la adhesión mayoritaria de la sociedad. Y un segundo momento, a partir del año '55 luego del derrocamiento de Perón, cuando la “Revolución Libertadora” impuso una memoria nacional que silenció todo tipo de referencias a Eva, a Perón y al peronismo. Pero todo trabajo de *encuadramiento de la memoria* (Pollack) necesita de coherencia en los discursos sucesivos para que sea creíble; no puede haber cambios bruscos de dirección y de imagen ya que “lo que está en juego en la memoria es también el sentido de identidad individual y del grupo” (Pollack, 1989, p 26). Como sostiene Jelin, la construcción de la memoria encierra un aspecto pasivo y otro activo, un reconocimiento de signos documentales y una evocación sensible. “En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social.” (2002. p23). Podemos decir que la valorización de la figura de Eva Perón en el universo iconográfico kirchnerista, da cuenta y señala su origen humilde pero no lleva adelante una idealización romántica, sino que postula las contradicciones, tensiones y desafíos en el campo social y político, a la vez que retoma esos problemas y los analiza en su actualización permanente. Además la recuperación de su imagen se da en el marco de la visibilización de otras figuras femeninas, que si bien no forman un todo homogéneo respecto de su procedencia política ideológica, son ejemplo de una lucha por ampliar los derechos de las mujeres en los distintos ámbitos de la sociedad.

SOBRE RAPSODIA INCONCLUSA

En este contexto resulta sencillo comprender la acertada elección de la obra *Rapsodia Inconclusa* de Nicola Costantino, para la inauguración del Pabellón Nacional de la 55° Bienal de Venecia. La artista comentó: “Cuando pensé en una figura femenina histórica, claramente Eva se imponía por todos lados, sobre todo por el hecho de que el arte contemporáneo nunca se ocupó de hacer una interpretación de Eva lejos de las interpretaciones dogmáticas de la política.”⁷¹ La obra tuvo un proceso de elaboración de por lo menos 2 años y en marzo del 2013 la artista fue seleccionada para presentarse en la Bienal en el mes de junio. El conjunto está compuesto por diferentes piezas, a saber: dos videoinstalaciones tituladas “Eva. El espejo” y “Eva. Los sueños”, una serie fotográfica compuesta por 5 piezas de diferentes tamaños, montadas sobre marcos de espejos: “Eva. La letra”, “Eva. La morada”, “Eva. La palabra”, “Eva. Los sueños”, “Eva. La mañana”. También dos instalaciones tituladas “Eva. La fuerza” y “Eva. La lluvia”

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=YQPX92TYBIM>



Imagen 1. *Rapsodia Inconclusa*

Podemos analizar algunos aspectos de *Rapsodia Inconclusa* (imagen 1) teniendo en cuenta los dispositivos con los que opera: en primer lugar los marcos de espejos donde se montan o proyectan las imágenes. En estas obras, tanto el contenedor como el contenido resultan evocativos de una época, un lugar y un espacio social. En “*Eva. La letra*” el frente de un antiguo ropero es el objeto que contiene la fotografía, mientras que en “*Eva. Los sueños*”, “*Eva. La morada*”, “*Eva. La palabra*” y “*Eva. La mañana*” es dentro de marcos de espejos donde se desarrollan las distintas imágenes (imagen 2)



Eva. La letra



Eva. La palabra



Eva. La morada



Eva. Los sueños



Eva. La mañana

Imagen 2. Serie fotográfica.



La instalación “Eva. El espejo” (imagen 3) recrea una habitación, con una cama en el centro y a sus costados dos espejos enfrentados –uno adosado al tocador y otro de cuerpo entero– donde se proyectan secuencias de Eva frente a él en distintos momentos (probando un vestido, maquillándose, cepillándose el cabello, entre otros). Está claro que la elección de este dispositivo como eje que estructura la secuencia de las obras resulta sumamente potente en la lectura de sus sentidos posibles. Así, aquello que vemos como un espejo, en realidad no nos está reflejando realmente nada, puesto que sería nuestro propio rostro lo que deberíamos ver cuando nos ponemos frente a él. En este espejo hay una ilusión, lo que descubrimos allí es aquello que no pudimos ver cuando sucedió la escena: un cuerpo que se reconoce y se transforma y que gracias al cruce de temporalidades que nos ofrece la obra de arte, ahora podemos vislumbrar.

“El cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. No es simplemente un cuerpo sino que, en un sentido absolutamente clave, el propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa a la de sus contemporáneos y también, a la de sus antecesores y sucesores corporizados” (Buttler, 1990, p 299).

En este “reflejo infinito del pasado, que vive en los espejos enfrentados” (Costantino, 2015, p 12) se repite una secuencia que podemos leer en dirección de lo privado a lo público, de la transformación de Eva Duarte en Eva Perón. Una performance que habla sobre un cuerpo que se construyó su identidad a fuerza de luchar contra los cánones de la mentalidad machista y mojigata de la sociedad de la época.



Imagen 3. *Eva. El espejo*

Podemos conjeturar, entonces, que el uso de los espejos -o mejor dicho, del marco que nos evoca la idea del espejo en la obra de Costantino- nos habla también de un lento proceso de autorreconocimiento de Eva mediado por la estrategia representacional que desarrolla la autora. Reflejada en cinco temporalidades diferentes, que reconocemos por las variantes de vestuario, peinado y maquillaje, la obra puede plantearse como un recorrido por todas aquellas versiones que de ella misma fue encarnando: Eva, la actriz con un vestido de flores y cabello suelto, luego la figura erguida de rodete tirante, ocupada en las tareas que la comprometen en su acción política; Eva con vestido de gala; una posterior, afectada por sus dolores, y una última Eva, en vestido de cama con cabello débilmente trenzado, que nos remite a sus últimos días.



Volviendo a la reflexión de Rosa “la elección de estos elementos simbólicos, metafóricos y conceptuales habla de las distintas Evas que conforman a Eva Perón” (p 54) y dan cuenta de la complejidad de retratar a alguien, intentando evitar el fracaso de la simplificación. En la instalación “*Eva. Los sueños*” (imagen 4) esas múltiples personalidades cohabitan y se superponen, reforzando el sentido de complejidad en la representación de un retrato.



Imagen 4. *Eva. Los sueños*

De toda esta serie de fotografías/objetos, hay una que nos resulta particularmente sugestiva: “*Eva. La mañana*” (imagen 5). Allí podemos verla en dos situaciones distintas: una, de pie apenas apoyada junto a la cómoda con espejo, que a su vez se refleja en otro espejo más grande, ubicado en el extremo opuesto. Y en el primer plano de la escena, Eva con camisolín blanco, peinado característico, sentada sobre el costado de la cama. Aquí la relación de intertextualidad o de apropiación no es directa, como en series anteriormente realizadas por la artista⁷², pero podríamos entrever que está presente la cita a una de las pinturas emblemáticas de la plástica argentina como “*El despertar de la criada*” (1887) de Eduardo Sívori (1847-1918), (imagen 6). La iluminación dirigida desde la izquierda resalta la figura sobre un fondo neutro con gran dramatismo, que destaca aún más la blancura de su imagen. En la obra de Sívori la tensión se produce entre el cuerpo desnudo y su condición social. Sus contemporáneos rechazaron fuertemente la pintura⁷³, ¿cómo era posible que una criada fuera tema para un desnudo, cuando la tradición artística había puesto siempre en esos lugares a modelos virginales o ninfas mitológicas? El naturalismo de la época reproducía en sus iconografías a pobres o huérfanos, pero al parecer la clase baja sólo podía representarse siempre y cuando se refiriera a su tragedia. Sabemos que Sívori transgrede ese estereotipo. En “*Eva. La mañana*” pareciera haber un diálogo

⁷² Así podemos ver “*Nicola en el espejo, según Veermer*” (2010), “*Nicola Narcisa, evocando a Caravaggio*” (2009), “*Nicola, según Berni*” (2008), “*Lágrimas de Cristal, según ManRay*” (2006), entre otras obras que también operan con la estrategia de la apropiación.

⁷³ Laura Malosetti Costa describe el contexto en el que se exhibe la obra: “Una recorrida por las obras reproducidas en el catálogo revela que hubo en este Salón muchos cuadros naturalistas que repetían hasta el hartazgo iconografías al estilo de Millet y de Courbet pero acentuando aspectos sentimentales y melodramáticos: campesinos pobres, dedicados a su trabajo, niños huérfanos, pescadores ahogados, madres virtuosas, todo ello ubicado, con pocas excepciones, en ambientes no urbanos. Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la burguesía”. En *Los primeros modernos*. (2001). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.



con este gesto rupturista, un deseo de reparación de aquella herida ocasionada por una mirada de clase, cuestionadora de *esa mujer* que no proviene de la elite aristocrática pero que construye su lugar en el poder político y lo transforma.



Imagen 5. Eva. *La mañana* (2013). Imagen 6. *El despertar de la*
De la serie *Rapsodia Inconclusa Criada*. Eduardo Sívori. (1894)

Hay dos piezas en esta obra que dejan de lado la representación de la imagen de Eva y operan con la figura en ausencia. Una de ellas es “Eva. La fuerza” (imagen 7): un vestido – máquina, un armazón de metal, con un mecanismo que le imprime movimiento de manera autónoma. La pieza se sitúa en un momento preciso de la vida de Eva. Ella, aquejada por los síntomas de su enfermedad estaba muy debilitada y le resultaba difícil mantenerse en pie. La estructura remite al corsé que se dice vistió debajo de su tapado para lograr estar erguida y acompañar a Perón en el trayecto que realizaron en el auto desde el Congreso hasta la residencia presidencial, cuando él juraba por segunda vez como presidente de la Nación. La forma asume un carácter intertextual, remitiéndonos a la cita del corsé popularizado en la obra de Frida Khalo “La columna rota” (1944), (imagen 8), que podemos leer como una mención al dolor y al padecimiento del cuerpo, pero lejos del martirio de la santidad, sino más bien condensando los rasgos de un temperamento fuerte, excesivo y vanguardista. No obstante, la narración aquí no es lineal, y el carácter que le imprime el sonido resulta central. La pieza está encerrada en una habitación de vidrio, por lo que su movimiento se ve constantemente obturado, detenido, imposibilitado. Avanza en una dirección y colisiona contra el blindex, retrocede, intenta otro trayecto pero vuelve a chocar. Hay una energía que no se agota ni se detiene pese al límite real y parece haber un deseo de traspasar esa línea que le determina un final a su recorrido. El poder de esa metáfora es contundente y el ruido de la colisión amplifica la percepción de una “cólera desatada por una condena inoportuna” (Noceti, 2015, p38). La importancia del sonido no es menor en la configuración de esta obra, por los sentidos culturales que se activan. Como señala Wisnik, la musicalidad que producen los sonidos y que se encuentran en permanente aparición y desaparición – por su constitución física – escapan de la dimensión de lo tangible para identificarse con otro orden de lo real. “El sonido tiene un poder mediador, hermético: es el enlace comunicante del mundo material con el mundo espiritual e invisible” (2015, p. 26). Un sonido que se repite y crea un ritmo de estruendos, evoca “la explosión mortífera del ruido como destrucción, como desenlace de informaciones vitales.” (Wisnik, p24). Esos golpes sonoros reponen la fuerza de la personalidad de Eva Perón, quien en el clímax de su carrera política asiste



a su irrevocable destino. El texto lingüístico aquí tracciona para que la significación tenga correspondencia con los signos del texto artístico, como el material de hierro, la máquina a escala humana, la pulsión del movimiento, la insistencia del golpe.



Imagen 7. *Eva. La fuerza*

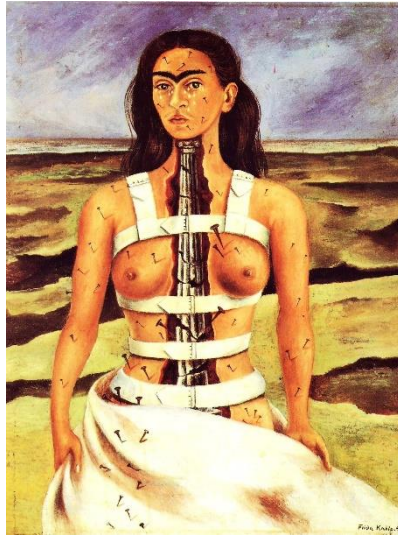


Imagen 8. *La columna rota*. Frida Kahlo. 1944

La otra pieza “Eva. La lluvia” (imagen 9) marca la ausencia de ella y pone en escena al pueblo que la lloró. Aquí hay una mesa quirúrgica con sus luces, donde cientos de lágrimas de hielo están apiladas. El sonido que produce cada gota derramada sobre la placa de acero que se encuentra debajo de la mesa, se convierte en el significante intangible. Lo sonoro ocupa el lugar del duelo colectivo: evoca las lágrimas de la gente que la lloró durante los catorce días que duró su velorio. Pero simultáneamente se vuelve símbolo de las gotas de la lluvia de ese invierno helado. En ambos casos el sonido opera como “marca sonora” (Murray Schafer) en tanto que evoca la vida acústica de un acontecimiento de una comunidad. Podemos imaginar que el cuerpo está allí, debajo, cubierto por las lágrimas y que cuando estas se derritan podremos volver a verlo. O podemos encontrar en el gesto de reposición de esas lágrimas, día a día, la persistencia del recuerdo. Como sea, la sonoridad se revela como materia fundamental para la significación.





Imagen 7. Eva. La lluvia

NOTAS DE CIERRE

Dejamos enunciado un proceso de construcción de discursos de diversas características que en el período 2003 – 2015 contribuyeron a sentar las bases de una memoria colectiva. Memoria fuertemente marcada por los ideales de una Nación inserta en el concierto de las memorias latinoamericanas, y particularmente una reivindicación del lugar que tuvieron las mujeres en esa construcción, rescatando a figuras icónicas de la historia argentina y regional. Sostenemos que la producción artística no se excluye de esas discusiones y disputas por el sentido, sino que está permeado por afectos y pensamientos de acuerdo a su época.

De la figura de Eva estaría permitido deslizar algo similar a lo que José Jimenez ha dicho sobre La Gioconda de Leonardo Da Vinci: “una especie de espejo simbólico en el que mirarse y ver reflejados los deseos y ansiedades en un determinado momento de nuestra cultura”⁷⁴, en suma, un dispositivo que cuando se lo hace hablar resulta imposible que no hable también de un nosotros. En *Rapsodia Inconclusa* encontramos una apelación a memorias particulares de la historia argentina, que se insertan en una dimensión que excede lo meramente narrativo. Todas éstas proponen sentidos cargados de emotividades, pero también dejan lugar a ciertos espacios de indefinición para que el espectador reconstruya parte de esa memoria con los fragmentos que se le ofrecen.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcino, Valeria. (2015) *El deseo de ser de Eva y el deseo de ser Eva de Nicola Costantino*. Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las artes CAIA.
- Ares, María Cristina. (2017) *Cuerpos presentes. Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio*. California. Editorial Argus-a.
- Butler, Judith (1990) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en Sue Ellen Case (ed.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*; Jhon Hopkins University Press.
- Chadwick, Whitney. (2002) “How do I look?”, en Rideal, Liz; Chadwick, Whitney y Borzello, Frances, *Mirror, Mirror. Self-portraits by women artist*, New York, Watson Gupill Publications.

⁷⁴ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.



- Costantino, Nicola y Farina, Fernando. (2015) *Rapsodia Inconclusa*. Buenos Aires. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat
- Dujovne Ortiz, Alicia. (2002) *Eva perón. La biografía*. Bs.As. Ed. Punto de lectura.
- Giunta, Andrea. (2011) *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires. Editorial Siglo Veintiuno.
- http://www.cck.gob.ar/eventos/las-salas-emblematicas-del-centro-cultural-kirchner-abiertas-al-publico_3735
- <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-329-2010-164955/texto>
- <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/nicola-costantino-dice-que-si-hay-un-paradigma-la-mujer-la-historia-es-eva-n416429.html>
- Jelin, Elizabeth. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid. Ed. Siglo XXI
- Jiménez, José (2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.
- Malosetti Costa, Laura. (2001) *Los primeros modernos*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, Tomás Eloy. (1995) *Santa Evita*. Bs.As.: Planeta,
- Panfili, Mariana. (2014) *Las bienales como campo de batalla: metáforas en la prensa argentina del siglo XXI*. CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- Pollack, Michael (1989) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata. Ediciones Al Margen.
- Rosa, María Laura (2015) "Reflejos fugaces o de cómo construir un relato autobiográfico con la biografía ajena." En Costantino, Nicola y Farina, Fernando. *Rapsodia Inconclusa*. Catálogo de la exposición en la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. 2015



Néstor Perlongher. Literatura, política y mito

Bueno, Mónica

UNMDP-Celehis

Un yo que no se cristaliza en los límites de una identidad unívoca (“Je est un autre”): “¿El poeta? No está. Está del otro lado. Dado vuelta. Es otros”.

Néstor Perlongher

Con la palabra “figura” entendemos la polifonía de esa imagen plástica referida a los hombres. La condensación del nombre propio encierra esta pluralidad. Si nombramos Néstor Perlongher, ahí está la última figura, la del poeta, experimentando el mundo pero en ella, dos imágenes reverberan en el nombre: intelectual y militante. Cada una de estas figuras describe la forma de esa vida pero sin fijación, con una movilidad que indica el devenir constante que la caracterizó.

1. La marca de la militancia

Desde su militancia en una agrupación estudiantil perteneciente a “Política Obrera”, a fines de la década de los sesentas, hasta su compromiso con el *Frente de Liberación Homosexual* y su actividad en Brasil, Perlongher muestra esa decisión del individuo que se hace plural, que encuentra en la comunidad a la que pertenece una voz múltiple que lo constituye.

Néstor Perlongher construye en la militancia una experiencia vital que ejercerá hasta el final. Convengamos que la militancia, además de esa forma comunitaria y plural, del “ser entre muchos”, tiene un dispositivo de exhibición necesario para que el efecto buscado se produzca. Perlongher hizo de la exhibición un modo de acción. El prefijo “ex” indica su decisión de salir de sí que tiene en el concepto de experiencia su mayor eficacia. Entiende que en ese salir de sí está el secreto político de la exhibición, (biógrafos y amigos nos cuentan cómo Perlongher mostraba su homosexualidad casi como un ejercicio efectista). Ser mirado significa entonces, la conciencia de ejercer un acto subversivo. Las poses que el escritor diseña para sí tienen la marca de la negación de lo fijo y uno. Su militancia resulta mucho más transgresora que lo que su propia época soporta. Entre 1969 y 1976, había en la Argentina aires revolucionarios. Basta solo nombrar el Cordobazo o el Rosariazo como episodios que marcan la visibilidad política que obreros y estudiantes universitarios mostraban en las calles. Esa apuesta a cambios en lo social y económico, sin embargo, estaba teñida de una misoginia burguesa. *La Campaña de Moralidad* que el gobierno de Perón lanzó en 1973 es evidencia de estos prejuicios. La Policía Federal podía reprimir toda conducta sexual “indebida” porque todo índice de inadecuación a las buenas costumbres debía ser sancionado; hippies y travestis corrieron, en ese sentido, la misma suerte. Dos años antes, en 1971, Néstor Perlongher fundaba el *Frente de Liberación Homosexual* junto con Manuel Puig, Juan José Sebreli, Blas Matamoro y Juan José Hernández entre otros. Sin embargo, el diagnóstico político de los fundadores del FLH fue errado: el 25 de mayo de 1973 el Frente hace su primera aparición pública en el acto de asunción de la presidencia de Cámpora. Los “compañeros” de militancia reaccionan violentamente ante la entrada del FLH. Los



revolucionarios Montoneros los insultan y los echan de la plaza. El diagnóstico estaba equivocado porque la conducta sexual seguía siendo un bastión burgués y la liberación llegaba a los límites de las prácticas heterosexuales. “Llamamos a los homosexuales, las mujeres y a los verdaderos revolucionarios” declaraba el Frente. En su ensayo “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”, Perlongher describe el inicio del FLH: “Sus integrantes, en su mayoría activistas de grupos de clase media baja, liderados por un ex militante comunista degradado del partido por homosexual” (Perlongher, 1996, 77)

En este ensayo, (un acierto de los editores de *Prosa Plebeya*), Perlongher da cuenta de la crónica del Frente, de sus avances y de la violencia del entorno⁷⁵. Los años siguientes al episodio de Plaza de Mayo fueron peores para el Frente. La revista *El Caudillo*, peronista de extrema derecha y asociada al secretario de Perón, José López Rega, publicó el 12 de febrero de 1975, en el número 62, un artículo titulado “Acabar con los homosexuales”. La respuesta del FLH no se hace esperar. Aparece un comunicado del Frente titulado “El fascismo nos amenaza” (DOCUMENTOS DEL FLH (1971-1976)). “El fascismo nos ha declarado la guerra” concluye el comunicado. El llamado final a la unión y la resistencia tiene la fuerza perlocutiva en el vocativo “Hermanos y hermanas”. La filiación política que uno y otro grupo se otorgaban mutuamente, pone de manifiesto la implicación del diagnóstico de cada grupo. Para la derecha peronista, todo aquello que no correspondiera con el modelo heterosexual debía ser exterminado por subversivo. El orden que se pretendía sostener tenía poco de revolucionario y mucho menos de inclusivo. Por su parte el Frente, definía como fascista, con justa razón, el ataque repetido por el Estado y los diferentes grupos políticos.

El *Frente de Liberación Homosexual* es la evidencia de la distorsión efectiva de todo cambio social que los grupos “revolucionarios” proponían. La decisión de editar una revista combativa es otro de los hitos de una militancia que tiene muchos focos de resistencia. *SOMOS* será la revista setentista de la sexualidad y la liberación. El primer número que salió se editó en el año 1973. Abordaba diversos temas que tocaban de lleno a la diversidad sexual de la época. Basta recorrer los títulos del número para entender la colocación de *Somos*: “Comunicado del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina. La Tía Margarita Impone la Moda Cary Grant”, [Noticias] “La Avellaneda proletaria corrompida”, “El F.B.I. investiga homosexuales. Lesbianas Radicales”, “La mujer que se identifica mujer” (Nueva York, 1º de mayo de 1970. El comienzo del Editorial del primer número es también una clara evidencia de su posición: “Una vez, alguno de nosotros soñó con un lugar. Era un lugar abierto, espaciado. Había una avenida que se llamaba LIBERTAD. En lugar de explotar unos a otros, la gente se amaba” (Somos N 1, 1973 *Homo sapiens*, DOCUMENTOS DEL FLH (1971-1976).

En el año 1973, el Frente publica un texto anexo a la revista, titulado “Sexo y revolución”, en el que se hace un diagnóstico acerca de la familia como una de las instituciones responsables de la exclusión y condena de la homosexualidad en la sociedad. Señala Perlongher en el ensayo citado más arriba: “Paralelamente, el FLH edita un documento – “Sexo y liberación-, especie de compendio teórico-ideológico del liberacionismo gay argentino. “

El documento, antes que panfleto es el manifiesto de un programa, un diagnóstico social y, por sobre todo, una apuesta sobre la verdadera faz revolucionaria que implica una definición nueva de la sexualidad. Uno de los argumentos más interesantes se funda en la noción del cuerpo como órgano de placer “En realidad todo el cuerpo es capaz de aportar al goce sexual pero la sociedad

⁷⁵ En una Nota al pie, los editores nos aclaran: “El ensayo, una visión histórica retrospectiva del FLH, fue incluido en el libro *Homosexualidad: la destrucción de los mitos*, de Zelmar, Acevedo, Ediciones Del Ser. Buenos Aires, 1985. Es curioso que Perlongher nunca lo mencionara entre sus textos publicados”. (Perlonger, 1996, 77)



de dominación necesita de la mayor cantidad de zonas del cuerpo posibles para adscribir las trabajos". Como todo programa, el diagnóstico y la tesis exigen la acción: "El Frente de Liberación Homosexual considera llegado el momento histórico de proponer y realizar una revolución que, simultáneamente, con las bases políticas y económicas del sistema, liquide sus bases ideológicas sexistas, teniendo en cuenta que, de lo contrario, el sistema de opresión se reproducirá automáticamente después de un proceso revolucionario que solo altere las esferas política y económica". "El sexo mismo es una cuestión de política" concluyen. Finalmente, la marca utópica revela la dimensión revolucionaria del Frente. "Somos conscientes de que el pueblo mismo abandonará sus prejuicios".

La dimensión política del Frente se entiende mejor si recordamos la definición de Rancière sobre el concepto. Para el filósofo francés, la política es antes la irrupción de un sujeto en el proceso de gobernar que el proceso de gobernar en sí. La política tiene su razón de ser en la acción de sujetos colectivos que ejercen una capacidad para modificar las situaciones concretas. Este concepto de lo político implica un acto de autonomía absoluta. *El Frente de Liberación sexual* se constituye como ese acto performativo ya que crea sus propias condiciones de posibilidad y determina las formas de intervención: la visibilidad en el acto de asunción del Presidente Cámpora, la respuesta a los ataques de la derecha, la creación de la revista *Somos*, la publicación de un ensayo sobre los atributos y las resignificaciones de la relación entre sexo y revolución. De esta manera, la política define un espacio diferente, un universo con características propias que se torna visible en la forma material de aparición en el escenario social. Como sujeto político, Néstor Perlongher militante, de acuerdo con Rancière, es un operador de desidentificación: "Su nombre no es la manifestación de su identidad, es un nombre singular de la operación que vuelve a dividir al arjé mediante un nuevo modo de recuento de los no contados o de inclusión al excluido." (Rancière, 48).

2. La figura del pensador fuera de lugar

Foucault define el pensamiento del afuera como "El pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que, al mismo tiempo, se mantiene en el umbral de toda positividad" (Foucault, M, 1997, 9). Ese pensamiento tiene su fundamento en el encuentro con un espacio que se despliega, un vacío que se hace lugar, "la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada – este pensamiento del afuera." concluye Foucault. "El pensamiento del afuera" se define por el distanciamiento y la ajenidad. La respuesta no puede separarse del sentido histórico de ese poder del sujeto aural. (Foucault, M, 1997, 11).

La palabra "intelectual" se conecta con esa posibilidad de dar cuenta del vacío como densidad. Es justamente en el fin de siglo, cuando surge el término "intelectual" en el famoso "Manifeste des intellectuels" publicado en el periódico *Aurore*, el 14 de enero de 1898, para exigir la revisión del proceso Dreyfus. Donde solo estaba la nada jurídica para Dreyfus, Emile Zola encuentra un espacio de pensamiento que tiene que ver con la justicia y la igualdad.

El intelectual es una figura moderna, portadora de cierto saber y capaz de producir pensamiento. El "pensamiento del afuera", como lo llama Foucault respecto de Blanchot, exige de *lo que no es* una epifanía y nos propone una tarea: tratar de redefinir formas y categorías. (Foucault, M, 1997, 9). La figura intelectual es el sayo perfecto para Néstor Perlongher y el concepto de "el pensamiento del afuera" su dispositivo de acción que destruye toda positividad manifiesta del sujeto para encontrar en lo humano las huellas de lo posible.

Foucault vaticinaba la imposibilidad social de ese modo del pensamiento: "A pesar de algunas consonancias, estamos muy lejos aquí de la experiencia en que algunos acostumbran a perderse



para volverse a encontrar.” (Foucault, M, 1997, 13). Perlongher es consciente de esa distancia. Sus ensayos son otra forma de su figura militante que tiene siempre la marca de lo por venir. “El nombre de Néstor Perlongher resultaba garantía de ideas arriesgadas, humor irrespetuoso” señalan con acierto los editores de *Prosa plebeya*. El libro es un trayecto y una cartografía nómada que exhibe la manera peculiar que tiene Perlongher de inscribirse en la tradición del ensayo argentino, que alguna vez se llamó “ensayo de interpretación nacional”. Sus ensayos, por supuesto, implican la instancia de una experiencia que se torna experimento, nunca pérdida o imposibilidad. Lejos de pretender la totalidad a la manera de Martínez Estrada, sus ensayos son entradas riesgosas a zonas inexploradas, regiones del pensamiento del afuera, para decirlo en términos de Foucault. Perlongher publicó entre 1980 y 1992 una gran cantidad de ensayos. En todos ellos hay procedencias de su militancia y formas de su poética.

“Molina y Valentín: el sexo de la araña” es un ensayo que Perlongher escribe sobre *La traición de Rita Hayworth* (Analiza tanto la novela de Puig como el filme de Héctor Babenco) Señala al comienzo: Sorprende en *El beso de la mujer araña* que esa disposición deseante no dependa de la organización genital de los cuerpos. (Perlongher, 1986, 3-4)

Condensa de esta manera el sentido éxtimo e íntimo de la ficción que Puig inventa. “Este “devenir mujer” de Molina pone en duda la propia noción de homosexualidad” señala. La fuerza revulsiva de su mirada, de su lectura, cambia las imágenes de posición, las invierte, las refracta y como un óptico diseña un aparato nuevo, fluido que dice, habla más allá de la fijeza del juicio. De la misma manera que en los setentas, sexo y revolución será un dispositivo de su pensamiento pero también una forma de su poética que encuentra en la ficción un ejercicio político y artístico.⁷⁶

3. La ficción y la literatura de Perlongher

Las ficciones serán, en la poética de Perlongher, antes que relatos verosímiles, formas de una alquimia que busca una productividad desplazada, un intervalo neutro. Esta productividad de las imágenes ficcionales que Perlongher diseña es indicativa de esa ontología de lo aún no acontecido. Una política de la literatura que implica la utopía y precisa, como toda forma utópica, un lenguaje de la diferencia. Esa “experiencia del afuera” vuelve a la dimensión de la interioridad, según Foucault, como un riesgo de solipsismo: la lengua deja que esa experiencia se torne habla y evite el riesgo. Perlongher encontrará el camino para evitar el solipsismo.

La dificultad de la lengua para entrar en esa torsión de las imágenes ficticias se hace en Perlongher explosión distorsiva. Nicolás Rosa definió a la lengua de Perlongher como violenta, extralimitada. “ácrata de los significados y los significantes”. Para Rosa, Perlongher junto con los Lamborghini y Zelarrayán, inventa una lengua “corrupta”. En una entrevista para *Diario de poesía*, Perlongher le pone nombre a su modo distorsivo y voluptuoso de la lengua: “En ese sentido, yo una vez pensé en una construcción que sería como una especie de “barroco de trinchera”, una especie de barroco cuerpo a tierra, o ligado a la tierra. Entonces, de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares” (Freidemberg, 1992, 5).

En esa lengua barroca, en ese barroco ligado a la tierra, Perlongher, encuentra la forma de una experiencia fuera de sí. Un buen ejemplo es el ensayo “Poesía y éxtasis”, publicado en la revista “La letra A” en 1991 (recogido luego en el libro *Prosa plebeya*). Allí, como señala Carlos Batilana, “la poesía sería una producción que sale “de sí” en el campo del sentido, un sentido que se desplaza incesantemente como un *módulo móvil* y que rompe con un tipo de identidad fijada

⁷⁶ Como sabemos, el término lo inventa Lacan. Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Se trata de una formulación paradójica. El término “extimidad” se construye sobre el de “intimidad”.



culturalmente no sólo acerca de ella, sino también acerca de la representación del poeta en la escena social.” (Battilana, 2010, 7)}

4. El mito y la literatura: Eva Perón

En 1975, Néstor Perlongher escribió *“Evita Vive”*, una trilogía sobre el mito de Eva Perón. El escritor elige los atributos de la figura de Eva para llevar al mito a una zona nueva. De esta manera, utiliza el dispositivo del exceso erótico y la experiencia más allá del límite para articular en los tres relatos un modo de la política que incluye a las minorías. La fiesta y el goce son las formas de esa comunidad nueva que la Eva de Perlongher exhibe. Esta resignificación peculiar que su literatura determina con respecto al mito, implica una decisión ética. La demora de la publicación en Buenos Aires y la reacción del peronismo son indicios claros de esa dimensión ética y utópica a la vez de su literatura que siempre va a contramano, que se adelanta al tiempo social.

Sabemos que el mito de Eva Perón es una clave interpretativa de la cultura argentina, pero también un ícono que trasciende fronteras y adquiere un carácter universal. En principio, *“Evita”* es una representación social insoslayable que, como mito popular, resulta bifronte. Las dos caras opuestas y complementarias tienden un arco que va de la aceptación afectiva y religiosa a la denigración absoluta.

Todo mito habla fuera de la lengua social y su voz diseña una comunidad. No hay mito sin comunidad, afirma Jean-Luc Nancy. La figura de esa mujer joven y apasionada ha encontrado diversas formas y modos para constituirse en mito. La literatura no ha quedado fuera de esa representación indicial y los autores han buscado inscribir su colocación identitaria, su perspectiva ideológica y la huella personal en la tradición cultural de la Argentina. Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Néstor Perlongher, David Viñas, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Copi son algunos de los escritores que refieren el mito. Es posible reconocer los tramos históricos, los usos y apropiaciones de la figura de Eva. Se trata de una periodización que funciona inevitablemente en una relación particular que el mito tiene con el contexto político en la Argentina del siglo XX especialmente con el surgimiento y consolidación del peronismo, su proscripción y sus retornos. El relato paranoico del Estado después de 1955 así como la veneración de las clases populares respecto de la figura no pueden dejar de leerse como parte de una narrativa de identidad nacional, donde, por momentos, la exclusión política propició reconfiguraciones y recreaciones demostrando una persistencia que llega hasta el presente.

Para muchos, el mito de Eva se origina a partir de su muerte. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, es posible pensar que la propia Eva Duarte diseña el mito, ya que sobreimprime en su figura las huellas de una escena que irrumpe en el “cronos” de la historia y se transforma en acontecimiento. “La escena esencial de toda escena, de toda escenografía” llama Nancy al mito.⁷⁷

Eva es absolutamente consciente de lo que su figura representa y, tal conciencia la lleva a dibujar una arquitectura perfecta que la muerte exhibirá con eficacia y que la desaparición del cadáver certificará en la doble forma de la veneración y el odio. El fantasma constituye en esa relación entre el mito y la figura la certificación de la escena fundamental. “La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso” señala Barthes (Barthes, R. 1996,48-49).

⁷⁷ Completamos la cita de Nancy: “Es quizá sobre esta escena que nos representamos todo, o que hacemos que aparezcan todas nuestras representaciones, si es verdad que el mito ante todo se define, como lo quiere Lévy-Strauss, porque con él o en él el tiempo se hace espacio. Con el mito, el transcurso toma forma, el tránsito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación” Op. Cit. 2000, 57.



Lo amoroso asegura la existencia del mito del mismo modo que el odio refuerza su permanencia.

La decisión literaria de Perlongher, tiene que ver, sobre todo, con ese carácter excepcional del mito que lo constituye tanto en lo político cuanto en la militancia de género. La sociedad conservadora de los años treinta paradójicamente forja la aparición de una figura que, por un lado, se opone al estereotipo femenino de la oligarquía pero, por otro, refuerza el imaginario de la mujer de clase media. Si comparamos con otras figuras femeninas notables de la primera mitad del siglo XX en la Argentina, tal es el caso de Alicia Moreau de Justo o Alfonsina Storni, la marca absolutamente diferenciadora de Eva consiste en esa posibilidad identificatoria que la clase trabajadora podía encontrar en su imagen. Ni el pensamiento renovador de Alicia Moreau ni la poeta de la “voz chillona”, como la llama Borges a Alfonsina, lograron esa identificación. Eva es como las amas de casa, como las obreras, como las jóvenes que llegan a Buenos Aires buscando un destino mejor. Tiene todas las notas del imaginario de la mujer de la época y conjuga el deseo femenino que define ese imaginario. Las revistas de moda, la Novela Semanal, los códigos de comportamiento social, el radioteatro son discursos que determinan cómo debe ser una mujer. Perlongher hurga en ese lugar de la identificación y distorsiona. Es la condición entrópica de esa traslación que deviene “fantasma”, “conciencia pura” y representación la que produce en las ficciones de nuestro escritor una imagen imposible, en términos históricos, pero factible en plasticidad de la figura mítica. El mito refuerza en el fantasma su condición esencial: es un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad. El mito de Eva tiene en esa intimidad la forma de una bisemia, un signo bifronte donde el mal y el bien adquieren una dimensión histórica en la Argentina.

Como todo mito popular, uno de sus atributos es la teatralidad, entendida como condición de lo humano que organiza la mirada del otro, que produce como señala Jorge Dubatti “una óptica política o una política de la mirada.” Esta idea de la mirada del otro y de la organización de la mirada en una red conceptual con determinados atributos nos permite entender mejor la manera en que la figura de Eva Perón determina ya en vida la forma del mito. Se trata de una “teatralidad social” para decirlo en términos del crítico teatral.

La teatralidad del mito, entonces, tiene la forma de la época. Es necesario recordar el impacto cultural de la radio no solo en la constitución de la sociedad sino en la intimidad familiar interrumpida por las voces de los actores. La radio, y más específicamente el radioteatro, construye una comunidad nueva, imaginaria que irrumpe y suspende la vida de los sujetos fundando una dimensión peculiar y cotidiana que tiene en la continuidad diaria y el suspenso, que inaugurara el folletín, sus condiciones de efectuación. Esas marcas, que fueron reconocidas rápidamente por el peronismo, podrían pensarse como atributos que Eva recupera en su nueva dimensión de figura política: voz y comunidad, habla plural y tono son elementos que forman parte de los discursos de Eva. Los atributos que Perlongher resignifica: comunidad y voz, política y utopía son huellas del mito que se trasladan a su literatura.

5. Utopía y mito: *Evita vive*

Evita vive es un texto con tres relatos en primera persona o es un relato con tres escenas que giran alrededor del encuentro del narrador (de cada narrador) con Eva Perón. Los tres comienzos son indicativos; “Conocí a Evita en un hotel del bajo”; “Estábamos en la casa donde nos juntábamos para quemar, y el tipo que traía la droga ese día se apareció con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aire de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete...”, “Si te digo donde la vi por primera vez, te mentiría”, (relato 3.)

La decisión de la primera persona define el juego ficcional con la narración de una experiencia propia. Si, como un viejo libro de Emile Benveniste indica, la primera persona es la marca de



garantía entre la Erlebnis y la Erfharung. Perlongher decide una suerte de tríptico donde la representación del mito existe en la mirada de esa primera persona. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” dice John Berger (2002, 54). El escritor decide mirar el mito una y otra vez (tres); en esa multiplicación de la mirada, como espejos deformantes, está el pensamiento hecho literatura. Recordemos que la historia de la pintura muestra que el tríptico determinaba la definición espacial y obligaba a la mirada del espectador a una jerarquía de centro y laterales. Sin embargo, las vanguardias anularon ese ordenamiento y el tríptico moderno busca que el observador pueda realizar otros movimientos y elegir centros fluctuantes que se anulan entre sí. Los tres relatos organizan la experiencia de esta manera, en el cruce de la intimidad y la política.

Evita vive está fechado en 1975 pero se conoce en inglés en 1983, en una antología de narrativa homosexual latinoamericana editada por Gay Sunshine Press, en San Francisco. Luego se publicó en Suecia, en 1985 y, finalmente, en 1987 en el N° 11 de *Cerdos y peces* y luego en el N° 88 de *El Porteño*, en 1989. Perlongher decide escribir una “Nota” pensando, evidentemente, en sus lectores extranjeros. Señala en un momento: “Los peronistas usaron la consigna “Evita vive”, con diferentes aditamentos: “Evita vive en las manifestaciones populares”, “Evita vive en las villas”, “Evita vive en cada hotel organizado” (slogan del Movimiento de Inquilinos Peronistas). La nota es elocuente: una consigna política de pertenencia peronista es el disparador literario. Sin embargo, la frase sale de ese lugar común para arribar al espacio del afuera, del puro pensamiento del que hablábamos más arriba. (“Evita vive en cada hotel organizado” es el título con el que el relato se publicó en *El Porteño*). El movimiento del lugar común de la frase hacia esa zona ficticia provoca reacciones. Baste recordar la polémica que causó la publicación en Buenos Aires. Una nota editorial en el número siguiente de *El Porteño* aludía a las amenazas que habían recibido desde la publicación del texto. La nota “El affaire Evita. Un mes movido” concluye así: “Evita vive de Néstor Perlongher es un cuento, mal que le pese a *La Nación*”. El Consejo de Redacción de la Revista *El Porteño* dio visibilidad a la polémica de la cual formaron parte detractores y glorificadores de Eva Perón. Así, mientras el diario *La Nación* mostró el texto de Perlongher como un artículo sobre aspectos desconocidos de la vida de Eva Perón, (aludiendo como en la vieja biografía *La mujer del látigo* de Mary Main, a la “verdad” del mito), el Concejo Deliberante de Buenos Aires lo rechazó por su contenido. En los dos casos, la ficción de Perlongher tuvo la fuerza perlocutiva y controversial de la representación que el mito ha llevado desde su origen.

¿Qué provoca en los años menemistas en la Argentina esa reacción tan extrema? ¿Cuál es la imagen del mito que resulta excesiva y mentirosa para unos y absolutamente verdadera para otros en las tres escenas que propone Perlongher?⁷⁸

Evita vive dispone de uno de los atributos del mito. Desde la muerte, Eva vuelve y en su regreso pergeña nuevas transgresiones. Si la figura histórica sacudía a su época con modos en contra del orden establecido, la imagen literaria que nuestro autor configura exhibe el programa ideológico de la revolución sexual. En el goce de Eva, Perlongher determina su propuesta utópica que implica también a la comunidad que sostiene el mito.

⁷⁸ En el primer relato, un narrador homosexual cuenta su encuentro con Eva Perón en un hotel del Bajo, a quien halla en su habitación manteniendo relaciones con un marinero negro que se había levantado yirando por el puerto. En el segundo relato, otro narrador, en este caso un joven drogadicto, narra la sorprendente experiencia que Evita vive al verse envuelta en un allanamiento policial en un sitio donde algunos muchachos se reunían para drogarse. En el tercer y último relato, vuelve a cambiar el narrador y, en este caso, es un gigoló el que cuenta su experiencia con Evita, cuando ésta tiene sexo con él por dinero en “el hotel de ella”, según sus palabras.



El relato cifra esa propuesta utópica en el cuerpo del mito que es donado desde la muerte a todos los que habitan los márgenes. De esta manera, la experiencia política de las clases bajas con la figura de Eva Perón se torna un experimento literario. “La transgresión es dar vida al cuerpo-muerto y presentarlo como el don de la pura carne que viene a instalar el deseo y poner en movimiento la horizontalidad de ese mundo”, señala Roxana Ybañez (Ybañez, 2004, 4).

La lengua se hace obscena y pura, al mismo tiempo, para nombrar de nuevo al mito, para darle un nuevo lugar que viene desde la muerte a hacer lo que debe: hablar. La literalidad de la consigna política estalla y se confirma. De esta manera, se cumple en la representación del mito, la forma de un ritual que responde también al programa estético e ideológico del autor. Una política que, según Jorge Panesi: “Atraviesa toda la acción de Perlongher esta es la de una actitud anárquica, la no sumisión por principio ni a las jerarquías, ni los discursos o las políticas oficiales” (Panesi, 2013,13).

El mito habla la lengua de los de abajo, lumpen y obscena y en la lengua se exhibe y se esconde, al mismo tiempo, la Eva de los años cincuenta. Aquella de los discursos transgresores, de la voz alta y disonante que muestra una clase social casi invisible y que inmediatamente se constituye en una comunidad alrededor de su figura. Sabemos que la disonancia es la falta de armonía entre varias notas musicales emitidas simultáneamente; sabemos que provoca una sensación desagradable al oído; sabemos que en música, la disonancia es un recurso muy usado para crear tensión. La voz disonante de Eva Perón en sus discursos es la voz del personaje de Perlongher: efecto y representación, forma y significado determinan su excepcionalidad. En la emoción propia y de los otros se constituye el mito. Como en los radioteatros de la época en los que había trabajado con mucho éxito, Eva crea en la inflexión emotiva de su voz la comunidad que el mito requiere y en las marcas de la clase que exhibe la identificación necesaria para que esa comunidad se reconozca y (se) escuche. Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendré* en francés, (escuchar y entender), para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. “Estar a la escucha” es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue. “Estar a la escucha “-dice Nancy- es “ingresar a la tensión y el acecho de una relación con uno mismo” (2007, 29). La disonancia mayor de esa escena está en el efecto de entender que uno es en el otro, el que habla (Nancy, JL, 2007,30). En las escenas de Evita vive la disonancia de la voz se hace ritmo literario, poesía barroca.

En la entrevista de *Diario de poesía* citada más arriba, Perlongher señala respecto de su manera de escribir y su uso de la lengua: “Tiene que ver con un ritmo, pero eso es intuitivo, yo no sabría decir eso en otros términos. Yo veo que hay un ritmo que tiene que ver con cortes, con sonoridades”.

Es el ritmo de esa lengua anómala la que configura esa manera de volver al tema, el *ritornello* del mito, como composición que hace tabula rasa de los engranajes interpretativos del mito, de las soluciones hermenéuticas fijas. Se trata de volver a la figura de Eva, a su cuerpo muerto desde una nada densa en expansión que proyecta una energía de la forma. Esa nada es la que renueva el sentido de las cosas. (“Pero el poema hace de nosotros una forma-sujeto específica. Nos practica un sujeto que no seríamos sin él.” dice Meschonnic en su “Manifiesto a favor del ritmo”). Perlongher experimenta y transgrede, ritma la nota disonante (“un “neobarroso”, que se hunde en el lodo del estuario” (Perlongher,1996,15).

Si el tono de la voz de Eva Perón se torna epifanía comunitaria y da origen al mito, *Evita vive* dobla la apuesta: como un caleidoscopio, la Eva de Perlongher hace de sus fases una muestra que es exceso y transgresión. Tanto en el origen del mito (“mis grasitas” o “mis cabecitas negras”) ostenta el “ser en común” que tiene en la abyección su manifestación fuertemente política si entendemos la abyección tal como la define Hal Foster: “Tanto espacial como



temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado". (Foster, 2001,157.) La perturbación es indicación clara de la significación de la figura mítica que ejerce su poder como tal aunque con efectos diferentes. En el ensayo "Los devenires minoritarios" concluye Perlongher: "No se trata de una pasión morbosa por lo exótico, ni de algún liberalismo romántico o extremo sino, más bien, de pensar cuál es el interés de esas minorías desde el punto de vista de la mutación de la existencia colectiva. (Perlongher; 1996, 75).

La ficción es entonces el espacio del experimento, la literatura, la zona de la lengua que habla y el mito la configuración del exceso que perturba el sentido común. Las tres escenas que nos propone nos implican con una marca de ficticia oralidad. El narrador (nos) cuenta y somos el interlocutor que escucha el ritmo de ese exceso: "si total Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre, para que todos los humildes andaran super bien y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife." (Perlongher, 1997, 194).

(El mito habla en la literatura y la literatura tiene la memoria comunitaria del mito).

Bibliografía

AAVV, *Homo sapiens*

<https://homosapienscomunicacion.wordpress.com/2016/06/14/documentos-del-flh-1971-1976/14/1/21>

Baigorria, Osvaldo (2006). "Prólogo". *Perlongher, Néstor. Un barroco de trinchera*. Buenos Aires: Mansalva.

Barthes, Roland (1996) *Fragments de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Battilana, Carlos (2008) *Crítica y poesía. (Una perspectiva de Néstor Perlongher)* _____ Carlos Battilana - Repositorio Filo - Universidad de Buenos Aires repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/.../uba_ffyl_t_2008_846669.pdf 7/10/20

Benítez, Manuel Marcelo "Néstor Perlongher: un militante del deseo", martes 21 de febrero de 2017 | Edición del día <https://www.laizquierdadiario.com/Nestor-Perlongher-un-militante-del-deseo.6/8/20>

Bilbao, B.S. (2012). "Frente de Liberación Homosexual (1971-1976): prácticas comunicacionales de resistencia y resignificaciones en la historia reciente". *Revista Question* 1(33). Quilmes:Editorial Universidad Nacional de Quilmes.Recuperado en < <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1348>>.

Dubatti, Jorge (2015) "La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal" en Fabbiani, Nicolás y Brutocao, Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Octubre 2015, 146-158

Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo (selección y prólogo) (1996), *Néstor Perlongher. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Ed. Colihue.

Foucault, M. (1997) *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos.

Ferrer, Christian (comp) (1991) *El Lenguaje Libertario*, vol. 2, Montevideo, Nordam.

Foster, Hal, (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Freidemberg, Daniel / Daniel Samoilovich (1992) "El barroco cuerpo a tierra "Publicado en Diario de Poesía, núm. 22, otoño de 1992.]

García, Carlos Dante (2010) "Perlongher: insatisfecho, tratado, mártir" Cuartas Jornadas de Literatura y Psicoanálisis - 18 y 19 de septiembre de 2010 – Publicado en Número 38 de *la revista del psicoanálisis. Subjetividad de la época*



- Gasparri, Javier (2015) "Si Evita viviera" en IV Congreso Internacional de Cuestiones críticas, Rosario, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015 http://www.celarg.org/int/arch_public/gasparricc2015.pdf Artículo "Poesía y política en Néstor Perlongher" Anclajes vol.16 no.1 Santa Rosa ene./jun. 2012
- Máscolo, T. "Frente de Liberación Homosexual: Hay que organizarse para el placer" *La Izquierda diario*, jueves 24 de marzo de 2016 <https://www.laizquierdadiario.com/Frente-de-Liberacion-Homosexual-Hay-que-organizarse-para-el-placer>
- Meschonnic, H. (2006) "Manifiesto por un partido del ritmo" Traducción a partir de la versión publicada en: Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, France, pp. 291-302.
- Nancy, Jean Luc (2007) *A la escucha*, Madrid: Amorrortu.
- Panesi, Jorge "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher" (2013) <http://www.herramienta.com.ar/cuerpos-y-sexualidades/cosa-de-locas-las-lenguas-de-nestor-perlongher>. 5-08-2018.
- Perlongher, Néstor, "Molina y Valentín: el sexo de la araña". *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 29 jun. 1986, Cuaderno Cultura, p. 3-4
- Prosa plebeya* (1996), ensayos 1980-1992 -1ª edición. 1ªreimpresión, Edit. Colihue, Buenos Aires.
- (2001) *Evita vive e outras prosas*. San Pablo: Iluminuras
- Rancière, Jacques (2011) *Momentos políticos*, Madrid: Capital intelectual.
- Rosa, Nicolás, (1997) *Tratados sobre Néstor Perlongher* Buenos Aires: Ed. Ars.
- Revista *Somos /SEXO-YREVOLUCION.pdf* <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/somos/>
- Ybañes, Roxana (2004) "Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva" www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/.../3_Ybanes.doc



Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango: ¿Nuevos melodramas para una nueva modernidad?

Calello, Tomás Daniel

Instituto del Desarrollo Humano (IDH)-Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)

“Yo creo que lo mejor sería dejar el cuarto como antes, al fin de que Gregorio al volver de nuevo entre nosotros, lo encuentre todo en el mismo estado, y pueda olvidar tanto más fácilmente este paréntesis” (La Metamorfosis, Franz Kafka, 1915)

Introducción

Promediando los años ochenta, el baile del tango había alcanzado preeminencia con respecto a las otras manifestaciones históricas del género, como fueron su música y sus letras, que se vieron entonces relegadas quizá por primera vez en su larga historia. El cuerpo del tango, acompañando otras manifestaciones culturales de la posmodernidad, se hacía presente cautivando la atención ya no sólo de sus tradicionales practicantes y consumidores, sino también de jóvenes que encontraban una manera de expresarse por medio del “abrazo” que les ofrecía un género en vías de renovación. Era el encuentro anhelado que durante décadas les había negado -como sostuviera Sergio Pujol- la “era del yo” en el baile, hasta por lo menos la aparición de los “lentos” a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta (Pujol, 2011). De fondo, acompañando el baile, aparecía el sonido de la música fantasmática del tango tradicional, más bien romántico, donde el contenido de sus letras se perdía junto con las voces de sus legendarios intérpretes, como una excusa para el abrazo convertido en un nuevo ícono del tango. El abrazo expresaba una característica cultural de la región y del país que se tornaba particularmente atractiva a las legiones de extranjeros (culturalmente menos acostumbrados/as a la proximidad corporal) que concurrían a sus bailes. El cambio del siglo encontraba también en la música electrónica, (esa “WorldMusic” globalizada que tuvo gran auge, particularmente en Europa), un medio de expresión novedoso para las coreografías experimentales del “tango nuevo” en las performances musicales de grupos como Gotan Project o Narco Tango, entre otros. Voces remixadas de intérpretes del tango, texturas armónicas que expresaban los límites de la espacialidad posmoderna; como ecos musicales del pasado que reverberan contra sus paredes espaciales; límites que mimetizan localmente los de la expansión de la acumulación capitalista a escala global. ¿Pueden ser actualmente compuestos, tangos que tengan como referentes espaciales los “no lugares” a los que aludía el antropólogo Marc Augé, sitios culturalmente desterritorializados de la globalización cultural? y localmente: ¿podemos escribir un tango alusivo a Puerto Madero?⁷⁹ Estos interrogantes suponen otros subyacentes sobre la

⁷⁹ Puerto Madero es una zona de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) lindera al puerto que emergió como un nuevo barrio modernizado durante la década de 1990 como resultado de las transformaciones urbanas vinculadas a la expansión de los capitales financieros y el mercado inmobiliario.



permanencia y transformaciones de la referencialidad de los géneros musicales que pueden ser también aplicados a sus precondiciones sociales y culturales. En relación con el tango ¿qué nos depara estéticamente la posibilidad de una reterritorialización de los espacios y símbolos urbanos? Hacia el Bicentenario las milongas que pasaban tandas de música electrónica y de “tangos nuevos” dejaron de hacerlo, posiblemente por razones comerciales o quizá porque no se adecuaban a oídos acostumbrados a los sonidos tradicionales. Lo cierto es que más allá de los gustos, el tango nuevo había sido un medio de atraer a sectores juveniles antes reacios al tango tradicional y que ofrecía aún posibilidades de experimentación sonoras mediante la electroacústica y de disociaciones corporales todavía no exploradas como algunas que fueron desarrolladas muchos años después. El tango parecía haber encontrado su “revancha” (como rezaba el título de un CD de “Gotan Project” del año 2001) frente a tantas décadas de relegamiento. Cuerpos disociados, anatomías que ensayaban sus pasos a partir de coreografías que desafiaban las tradicionales, aunque se tratara de una prolongación heterodoxa de aquéllas. Pulsaciones singulares que sonaban paralelas a las del ritmo mundial. Los géneros comenzaban a ser disputados con sus cambios de roles en el baile, a veces constreñidos en los marcos del binarismo heteronormativo. Fue el caso de las milongas gay y queer que ofrecían la posibilidad de reencontrarse con tradiciones no reconocidas del tango junto con la incorporación de las nuevas minorías sexuales. También tuvo lugar la emergencia de orquestas juveniles y de nuevos espacios milongueros que intentaban recuperar en un primer desarrollo, luego de la crisis del año 2001, el pasado del tango con estilo propio. Junto con las orquestas muchos guiones de la cinematografía nacional se hicieron eco de la necesidad de “recuperar” el tango en el comienzo del milenio en filmes como “Bar El Chino” (2003), “Luna de Avellaneda” (2004), “Café de los maestros” (2008), “Fantasma de Buenos Aires” (2011), entre otros⁸⁰. Momentos de auge y esperanza de las milongas, que eran testigos de cierta coexistencia de las temporalidades que las habitaban, yuxtaponiendo las coreografías rígidas y reacias al encuentro con los abrazos y las disociaciones corporales, ensayando pasos como prolongación de las clases que ávidos practicantes habían tomado previamente, mezclando a los viejos milongueros que bailaban al piso con los profesores de formación académica, con cuerpos usualmente entrenados en otras disciplinas o bien que recuperaban sus tradicionales memorias tangueras, abruptamente cortadas por alguna oleada conservadora de las tantas que interrumpieron el desarrollo del tango en general y de su baile en particular; en fin, milongas que hacían coexistir mágica, oníricamente, el pasado con el presente y el futuro. Eran tiempos de búsquedas imprevistas, de expresiones, de estados de ánimo colectivos, de encuentros y sociabilidades a partir de una actividad que como el tango había sido considerada por mucho tiempo, demasiado tiempo, como “indeseable”. Hasta que el deseo volvió a posarse sobre sus pasos. ¿Casualidad? El “tango vuelve” cantaba Allora, -un representante de las nuevas camadas juveniles que interpretaban sus propias vivencias en clave de tango- a partir de aquéllos que lo habían querido convertir en una fórmula. Pero el tango volvía también acompañando el lugar de mayor centralidad relativa que pasaban a ocupar los cuerpos en las culturas globales y locales, de manera positiva y negativa. Cuerpos que encontraban por medio de su baile un medio de expresión disponible, que se desplazaban dislocados de los discursos originales del tango y otras recuperándolos y/o reelaborándolos y que expresaban (al menos por un momento del día) el placer del encuentro y no el sufrimiento de aquéllos otros cuerpos que revelaban, como una sombra fantasmática, la propia fragilidad de los vínculos sociales y laborales: los cuerpos de los despojados, los cuerpos

⁸⁰ Desarrollo en profundidad este período de “restauración” del tango en la cinematografía nacional posterior a la crisis del año 2001 en el libro “Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina”, Editorial Biblos, Buenos Aires.



de los cartoneros y otros grupos marginados que debían recorrer la ciudad para subsistir. En todos los casos el baile del tango se constituía en el eje articulador que encontraba en el abrazo un medio de expansión del deseo, entendido como locus de la imprevisibilidad y la expansión vital que podían ofrecer los encuentros en escenarios surrealistas. Dicha sub-realidad aparecía en muchos casos como una segunda naturaleza de una sociedad atravesada por el imperativo del goce. Pero el tango baile también se diversificaban incluyendo, como hemos señalado, grupos sociales no reconocidos o directamente excluidos de sus discursos y prácticas estéticas tradicionales. Se originaron y desarrollaron en ese contexto “posmoderno” y de “libre asociación” elaboraciones experimentales que combinan saberes psicológicos y el tango baile para conformar por fuera de las milongas distintas variantes tango-terapéuticas como prácticas guiadas que prometían ser un aliciente para enfermedades como el mal de Parkinson, las de origen cardiovascular, el estrés, entre otras. Esta nueva realidad del tango aparecía mimetizada en expresiones performáticas y escénicas como las propuestas desde comienzos de siglo en grupos como “tango protesta” (a partir del año 2001), y en la realización de los festivales Cambalache (a partir del año 2004), o bien en grupos autogestivos como los “autoconvocados por el tango”. En fin, el tango experimentaba una proliferación y diseminación de sus denominaciones.

Pero desde hace algunos años, las milongas padecieron un conjunto de dificultades: clausuras gubernamentales, muchas de ellas derivadas del recelo que siempre generó el tango como medio de expresión popular, otras debido a la imposibilidad y a la carencia de recursos para hacer frente a requisitos de seguridad e higiene considerados leoninos por sus organizadores, dificultades también debidas al creciente costo de servicios de los locales, a la merma de asistentes y turistas, al deterioro de las condiciones de vida en general junto al nuevo clima conservador de época y también de la propia sociabilidad interna de las milongas. A ello se agrega que la repetición de algunas fórmulas musicales y coreográficas, salvo excepciones y vinculadas en parte con los factores mencionados, armaron peligrosa y nuevamente al tango baile a una zona de crisis profunda⁸¹. A partir de 2015 se acentuaron también distintos embates “modernizadores” de la cultura en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y del país que afectaron negativamente el patrimonio, los símbolos y las prácticas del tango, desmontando casas emblemáticas (como la de Carlos Gardel y Evaristo Carriego), reduciendo y/o eliminando subsidios a sus actividades descentralizadas mediante una concepción modernizadora del tango, acompañados por un reforzamiento de los imaginarios sociales sobre el tango basado en estereotipos o -siguiendo a Eric Hobsbawm- “invenciones de la tradición” (Hobsbawm, 1984) que exageraban y/o construían aspectos negativos vinculados a sus prácticas y símbolos. También el desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana reconfiguraba los espacios públicos, convirtiendo cada vez más a los espacios privados en locus privilegiados de seguridad y sociabilidad. Estos son algunas de las circunstancias que afectaron el contexto de desarrollo, hasta entonces sostenido, que habían tenido las milongas desde por lo menos principios de este siglo.

La pandemia que afecta a la humanidad desde comienzos del año 2020 agudizó y puso al descubierto dramáticamente estas tendencias presentes durante los últimos años, como quizás se esfuman los bellos sueños, al producirse el despertar o cuando alguien o algo nos despierta de repente, zarandeándonos. Repentina (aunque no imprevisible) metamorfosis por obra de

⁸¹ Al respecto resulta pertinente el análisis que realiza el bailarín y coreógrafo Hugo Mastrolorenzo en su libro “El tango en escena ha muerto” (2020) donde plantea el desarrollo y consolidación de un canon estético en el baile de tango y sus escenarios habituales basado en la exhibición y cuyos fundamentos psicológico-sociales residen en el narcisismo de la época.



una pandemia que parece no reconocer sujetos responsables, en que sus orígenes se naturalizan como si se tratara de un fenómeno natural, que complementa la “mano invisible” del mercado. La pandemia no hizo más que acentuar y poner al descubierto tendencias culturales centrífugas entre los ámbitos locales, regionales y globales ya presentes durante la etapa tardía del posmodernismo, caracterizado en sus inicios por una reemergencia de las corporalidades en sus distintas manifestaciones culturales.⁸² Si una de las características del modernismo (sin internarnos en el análisis de sus distintas acepciones) es la preeminencia de la razón sobre los cuerpos y las emociones, las emergencias culturales del posmodernismo tuvieron lugar muchas veces como una expresión saludable y deseante frente a los agobios y represiones modernas del deseo, de los “instintos” que caracterizaron una época de “malestar cultural” como plantearon Freud y más aún Nietzsche, entre otros pensadores. Pero también como un abandono de la razón misma, y no sólo de la razón lógica con sus esperables y esquemáticas variantes positivistas y/o utilitaristas (tan en boga durante las últimas décadas y que se presentan aún todavía con la apariencia de lo “novedoso” y lo “moderno”), sino de la razón pensante y argumental que admite conexiones invisibles pero no por eso menos profundas con las realidades sensibles y corporales. Razón basada en una revalorización de los cuerpos que no sucumbiera a sus estereotipos y a su jerarquización, bailando la comunicación como un medio de encuentro sensible y no como un fin en sí mismo, o como reflejo reactivo frente a un mundo que tiende a la individualización (fragmentada-alienada) y a la comunicación virtual. La pandemia colocó en un primer plano esta disociación en curso de los cuerpos colectivos, afectando particularmente al baile del tango, que fue una de las primeras actividades en suspenderse por el peligro que implicaba la continuidad de sus prácticas en el nuevo contexto viral-tecnológico y farmacológico.⁸³

Un poco de historia

Hacia 1860 las naciones afrodescendientes comenzaron a bailar algo parecido al tango en lugares cerrados, los tambós, para resguardar sus tradiciones e identidades de origen. Cuando sobreviene la fiebre amarilla en 1871 que diezma a la población porteña, encuentra en esas condiciones a los grupos inmigrantes y en particular a los afrodescendientes que debieron trasladarse del sur al norte de la ciudad y a la zona de Recoleta. La epidemia de fiebre amarilla ocurre pocos años después de la primera oleada inmigratoria de Europa a la Argentina y da lugar a importantes reformas urbanas en la Ciudad de Buenos Aires llevadas a cabo por su intendente Alvear, como la construcción de paseos abiertos, la renovación de la red cloacal y la planificación de barrios obreros. Todas estas reformas urbanas tuvieron un impulso importante a partir de la difusión de las ideas higienistas, que basadas en los descubrimientos médicos, hallaron un eco importante en las clases dirigentes locales, imbuidas de la ideología positivista y modernizadora del progreso. Era la respuesta a familias enteras que se hacinaban en los conventillos o en las casas de inquilinato para los inmigrantes. Ese fue también el contexto de surgimiento y expansión del tango, como expresión de la confluencia de criollos e inmigrantes y de sus procesos psicológicos de resistencia y adaptación a las nuevas circunstancias que configuraban

⁸² Desarrollo con mayor amplitud algunas tendencias culturales centrífugas de la cultura posmoderna en Latinoamérica durante los últimos años en el artículo “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”, Revista Teoría Sociourbana, 2018, 1, ICO-UNGS y Colegio Mexiquense (unidad Xochimilco) <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>

⁸³ Beatriz Preciado había señalado el decurso desde el siglo pasado de una era fármaco pornográfica donde los cuerpos se constituyen en fuente principal de negocios sexuales y en relación a nuevas formas de regulación del sexo y la vida mediadas por las tecnologías (Preciado, 2001 y 2014).



las condiciones urbanas de “Gran Aldea” en que se había convertido Buenos Aires. El tango y sus distintas expresiones se desarrollaron en ese contexto higienista que como han mostrado distintos investigadores comienza a disciplinar sus prácticas, en particular el baile, luego que la fiebre amarilla y la Guerra del Paraguay diezmaran a la población afro descendiente y que la “campaña del desierto” hiciera lo propio con las poblaciones originarias del sur y centro del país. Su baile es objeto de normativización y su práctica comienza a ser considerada “inmoral” ya que tenía lugar en conventillos, cabarets y lugares de recreación popular (Varela, 2005). En este contexto, el país se integra política y culturalmente al mercado mundial como una semicolonias inglesa mediante las exportaciones de materias primas y la importación de manufacturas. El desarrollo del tango baile, -como sostuviera Marta Savigliano (1995)-, es integrado a los centros de la cultura mundial siendo reconocido en los mismos como una danza exótica, sensual y pasional, objeto de atracción dirigida por hombres (símbolos europeos y norteamericanos de los malevos y compadres) y como una prolongación de la dominación cultural. Jorge Luis Borges los definía a comienzos de la década del treinta en su “Evaristo Carriego” como “ciudadanos plebeyos que tiraban a finos” (Borges, 1998). La integración colonial del tango en el orden mundial aparecía como una prolongación de la dominación de género y de sus estereotipos valentinescos (referidos a las afectadas poses tangueras de Rodolfo Valentino en la película “Los cuatro jinetes del Apocalipsis” (dir: Rex Ingram, 1921) y que se convirtiera en el prototipo del “latin lover”). Hacia el comienzo de la primera gran guerra, el baile de tango es aceptado por las élites locales, luego de su éxito en los salones europeos y el visto bueno papal de acuerdo a sus nuevas modalidades aceptables. Surgen también entonces entre los estudiantes del floreciente campo médico “los bailes del internado” mientras que alcanzan su auge los salones distinguidos de baile como el Armenonville y el Pigalle. Pero las expresiones del tango se desarrollaban entre los pliegues de una sociedad en vías de modernización, como formas de intermediación entre distintos grupos sociales, étnicos y sexuales que resisten su integración conservadora. Hacia 1917 el tango- canción se desarrolla a su vez mediante la síntesis cultural que expresara Carlos Gardel entre los orígenes criollo e inmigrantes del tango, dejando atrás la etapa primigenia del tango instrumental y de letras rudimentarias que acompañaba a los bailes. Borges se quejaría burlescamente de esta metamorfosis sentimental del tango acaecida a comienzos de los años veinte que dejaba atrás la etapa de “cuchillo y del coraje”. El escritor palermitano retomaría y reelaboraría, (a pesar de su desdén por el “tango llorón y melancólico” y su culto del duelo criollo), la filosofía tanguera mediante su paradójica refutación del tiempo, en cuentos y poemas. La temprana incorporación de los tangos, -primero en los populares sainetes, y luego en la cultura de masas gestada en programas radiales y en la cinematografía nacional- no van a suponer su mera integración sino también una reformulación de sus contenidos y audiencias, de sectores populares que objetivaban en esas producciones sus condiciones sociales de existencia, sus nuevos “berretines” (como el fútbol, la radiofonía y la cinematografía) frente a la modernidad periférica y también los conflictos socioculturales de la época, entre ellos los que involucraban a las relaciones sociales de género y los que enfrentaban al pueblo con la oligarquía. La historia interna del tango precipita nuevos protagonismos y estilos, amalgamando a las viejas con las nuevas guardias artísticas, políticas y sindicales que acompañaba la llegada de los nuevos migrantes del interior del país y la crisis social. La mestización cultural del país -de la cual el tango fue su expresión artística y singular más evidente- encuentra en la cultura de masas un medio de expresión, pero también de influjos recíprocos que se proyectarían en el plano de los imaginarios políticos y afectivos. Sin dudas el advenimiento del peronismo aparece como una consumación selectiva de aquellas imágenes prefiguradas que, a partir de las expresiones del tango, la cultura de masas había modelizado por medio del teatro, la radiofonía y la cinematografía. Figuras estelares del mundo del espectáculo como Hugo del Carril, Eva



Duarte, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Osvaldo Pugliese, Nelly Omar, entre tantos otros, conformaron un universo variopinto que tendió puentes visibles e invisibles entre el mundo popular del tango, el de la política y el de los imaginarios colectivos, sobre el fondo del vacío simbólico dejado por la muerte de Carlos Gardel en 1935. El film “La cabalgata del circo” (1945), narraba el pasaje del circo criollo hasta la cinematografía donde los propios personajes se terminaban auto-observando como culminación expresiva de un desarrollo escénico previo compuesta de personajes románticos y populares, pero a la vez antiheroicos y humanos que prefiguraban algunas características del peronismo. La síntesis entre criollos e inmigrantes y la pareja entre Juan Perón y Eva Duarte constituían un marco sociocultural para la alianza de clases que en el discurso del peronismo enfrentaba al pueblo frente a la oligarquía terrateniente. Dicha síntesis tendió a desintegrarse con la crisis del pacto capital-trabajo que caracterizó al “new deal” argentino desde el peronismo hasta por lo menos mediados de los años setenta, cuando aún vivían la mayoría de los referentes del tango tradicional. Desde ese período histórico (“edad de oro del tango”) en que convergieron sucesivamente las dimensiones identificatorias, restaurativas y prefigurativas del tango comienza un período de prolongada crisis que fue también de alguna manera la crisis de sus referencias fundamentales, de sus estereotipos personales y urbanos característicos en procesos de transformación (Calello, 2014). Compositores e intérpretes como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira se constituían a partir de los años sesenta en una nueva vanguardia del tango que enfrentaba a los cánones tradicionales del género e intentaba expresar las nuevas realidades urbanas. Pero tanto la resistencia a sus innovaciones por parte de la ortodoxia tanguera como la irrupción e influencia de la industria cultural vinculada al rock a partir de los años sesenta y el cambio de los gustos juveniles condicionarán su desarrollo interno. La “restauración del tango”⁸⁴ va a caracterizar el período del tango que se desenvuelve a partir de los años ochenta, principalmente (aunque no exclusivamente) por medio del predominio del baile tanto en los espectáculos como en la aparición y expansión de milongas urbanas. Animaba a sus protagonistas un espíritu de recuperación del tango, de sus símbolos tradicionales como así también la necesidad de dinamizar su desarrollo. Pero la restauración del tango, por un lado, necesaria y comprensible frente a décadas de crisis y hostigamiento, persistió en sus aspectos más evocativos y en la ficcionalización de un pasado perdido con sus climas oníricos y románticos más característicos, como un desarrollo ilusorio en un contexto histórico social y cultural en el que sus referencias existenciales y espaciales fundamentales fueron desapareciendo. Este período se extiende aproximadamente hasta mediados de la segunda década del nuevo siglo. Hacia el año 2018 aparecen en el campo del tango agrupaciones y milongas feministas, acompañando el auge de las demandas feministas en el país. También se expanden propuestas de orquestas contemporáneas, sobre todo en milongas urbanas, agrupaciones de defensa del tango ante las clausuras y consignas que resumen algunas carencias del tango de comienzos de siglo: “El tango será popular o no será” y “el tango será feminista o no será”. A la recuperación del tango por sectores juveniles, que caracterizó a la primera etapa parece sucederle un período de rechazo, al menos parcial, del tango anterior, que podríamos denominar el “tango siglo XXI” que agrupa a distintas milongas y agrupaciones feministas, que se plantan como antagonistas del tango tradicional y que se agregan a las propuestas del baile gay y queer, que acompañaron una buena parte del desarrollo de la restauración del tango a partir de los años noventa. En todos los casos el tango siguió siendo un “territorio en disputa” entre géneros e identidades diversas en torno

⁸⁴ En la teoría del performance de Richard Schechner, la restauración no es una mera repetición de un ritual en otro contexto sino también la posibilidad de sus resignificaciones e inclusive de generar itinerarios performáticos alternativos, “de lo que pudo haber sido y no fue” (Schechner, 2011)



a la referencia explícita o implícita al amor romántico y sus relaciones con los imaginarios políticos y culturales.

Del posmodernismo tardío a un neomodernismo, ¿y el tango?

A comienzos de los años noventa con la emergencia de la (video) vigilancia que se expandía entre las porosidades sociales y la proliferación de sus cámaras a cielo abierto que modificaban el dispositivo panóptico de control, Gilles Deleuze definía la emergencia de las “sociedades de control” (Deleuze, 1999). La sociedad disciplinaria que analizara Michel Foucault con sus lugares de encierro se encontraba (aunque declinante) aún vigente con la persistencia de sus fábricas, escuelas, manicomios y cárceles, entre otros lugares de vigilancia interna donde se ejercen las anatomopolíticas o políticas de control sobre los cuerpos individuales. Las biopolíticas, como formas de regulación demográfica faltaban aún desplegarse completamente pasando a convertirse en sociedades de autocontrol mediante la disrupción viral como amenaza latente que interrumpe las formas conocidas de las sociabilidades grupales. Con la irrupción pandémica se produjo una acentuación del trabajo a domicilio, la tecnologización-dispersión e individualización de actividades, el (auto)control de la subjetividad por el miedo al contagio y las ficciones. Como plantea Theodor Adorno para el alto modernismo, el capitalismo necesitaba cada vez más la presencia de las industrias culturales para la reproducción de una subjetividad conformista, siendo que los momentos de interrupción comportan también un riesgo para dicha reproducción entre períodos “normales” que serán posiblemente cada vez más cortos, de las crisis recurrentes del sistema y de sus límites (productivo, ambiental, cultural). No es menor tampoco la consolidación de tendencias previas asociadas al conservadurismo y el puritanismo moral, que en el contexto de confinamiento actual conforman una nueva economía libidinal junto con la racionalización de la producción, la distribución, el consumo y de sus modalidades espaciales. La represión sexual, como señala Freud, fue una de las condiciones de la era moderna, que caracterizará como de “malestar cultural” y asociada a las necesidades civilizatorias (del capitalismo); pero también la expresión de una primacía de la sexualidad como distinción privilegiada de sectores de la burguesía a fines del siglo XIX y que encontraron en el psicoanálisis una formulación discursiva específica (Foucault, 2014). En un artículo anterior, planteaba que si los órdenes de realidad experimentaron una profundización ficcional durante el capitalismo tardío, con una inmersión simbólica cuasi total en ellas de sus habitantes ¿qué podía considerarse entonces ficcional en la actualidad? También la necesidad de deconstruir esas ficciones para reconstruirlas en el nuevo contexto con un sentido crítico de distanciamiento que tenga en cuenta sus condiciones socioculturales (Calello, 2018). Los últimos acontecimientos muestran una acentuación dramática de las tendencias a la desterritorialización corporal y la ficcionalización de las realidades sociales y culturales, con la desintegración de los ámbitos conocidos de las sociabilidades grupales, (cines, estadios, teatros, clubes, fábricas, escuelas, universidades, templos, transportes. peñas, milongas, pero también de algunas instituciones tradicionales como la familiar y de pareja, etc), acelerándose su reemplazo por las conexiones virtuales y por las industrias interrelacionadas y metas que lo promueven (alimentaria, farmacológico-sanitaria, cyberpornográficas y mediáticas), quedando quizás los transportes terrestres colectivos reservados a la población “supernumeraria”. Como señalaron distintos teóricos de la cultura desde Max Weber hasta Yuri Lotman, Michel Foucault, Eric Hobsbawm y Arthur Danto, entre otros, es aventurado hacer predicciones sobre los cambios culturales desde una presente, sino que generalmente las explicaciones son reconstructivas como resultado de imputaciones causales del devenir desde eventos histórico-culturales ya acaecidos. Pero se trata de escenarios culturales verosímiles y fundados en experiencias teóricas previas que pueden ser tenidos en cuenta para ubicarnos, al menos parcialmente, frente a la nebulosa futurista del



presente que parece cancelar (una vez más) el influjo de la historia. El tango ya experimentó a lo largo de su historia, como hemos visto, períodos de crisis y reconfiguraciones, pasando desde sus actividades territoriales y corporizadas, (muchas de ellas en los potreros de los barrios y los tambós de los afrodescendientes, atravesando la epidemia de fiebre amarilla de 1871 con sus secuelas de control higiénico, y su expansión en las milongas, los piringundines y los patios de los conventillos), a su presencia (transfigurada) en el mundo simbólico de los salones y del espectáculo teatral, radial y cinematográfico. Transiciones varias desde el “mundo del cuchillo y del coraje” de malevos, compadritos y rufianes a su presencia y expresión mediática, donde los conflictos sociales, culturales y de género se modificaron aunque no desaparecieron. Pero también se desarrolló como una delegación en los ídolos radiales, cinematográficos y televisivos de las expectativas de cambio social y en la vida cotidiana. En la actualidad la subsunción de cuerpos y territorios, despojados por décadas de derechos materiales y simbólicos, demandan una reapropiación de los mismos en un contexto socio tecnológico novedoso pero cuyas promesas futuristas son tradicionales. Ya a fines de los años sesenta Daniel Bell había puesto de manifiesto en su libro “Las contradicciones culturales del capitalismo” (1969) las dificultades que se presentaban de articular la expansión de los deseos (dictados por los distintos mecanismos publicitarios) con la lógica disciplinaria que demandaba la producción. El desarrollo posfordista posterior con su exaltación de la demanda pareció resolver el dilema planteado mediante la exacerbación de los deseos a medida; la diversificación de las expectativas en función de las necesidades sistémicas y el desarrollo de canales apropiados para nombrarlas y conducir las. Sin embargo, quedaban excluidos/as del consumo y de los mercados laborales segmentos cada vez más importantes de la población. Es probable que los cierres y clausuras de milongas (junto con sus transformaciones) hayan formado parte de un proceso específico de acumulación que anticipa en el ámbito de la cultura, transformaciones fundamentales basadas en ciegas coerciones sociotecnológicas que aparecen “sin sujeto” o bien naturalizadas. Las formas y alcances que adopten estas transformaciones dependerán en cada campo cultural de los grados de organización colectivas y de sus respuestas particulares, como así también de la calidad de las propuestas (alternativas) que puedan plantearse. Tiempos, espacios y modalidades de los encuentros seguramente podrán modificarse. El conjunto de regulaciones espacio-temporales de las interacciones sociales que designa el significado de la cuarentena administrada, aparece como un modelo justificado y necesario en las actuales circunstancias, pero se constituye a la vez como una modalidad novedosa que asumen las contracciones espacio-temporales del capital (Harvey, 2004), cuyos contornos dependerán de específicas condiciones socioculturales. Una tendencia a la modularización de las existencias. En esta modalidad (quizás extrema) de contracción espacio temporal los cuerpos ocuparán conjuntamente un lugar sociocultural relativo distinto, inmersos en comunidades virtuales y en espacios privados que garantizan seguridad. Puede que los encuentros grupales se desarrollen en loci (lugares) previamente delimitados de las amenazas más acuciantes, lo que seguramente afectará el sentido de esas prácticas grupales, muchas de ellas de base corporal como el baile del tango. Las medidas sanitarias que demandan las circunstancias parecen reconfigurar también los imaginarios y conflictos políticos acerca del significado existencial de la vida frente a los requisitos del mercado.

En el ámbito del tango quizá permita recuperar tradiciones olvidadas como las de los afrodescendientes, que en los pliegues de la sociedad semicolonial bailaron y expresaron sus identidades nacionales: ¿Nuevos tambós? ¿Cómo se reconfigurarán los espacios? ¿Serán previsible sus concurrencias? ¿La imprevisibilidad limitará la libertad de los encuentros en el tango y su atractivo? ¿Cómo serán afectados sus códigos internos de interacción social y en el baile? ¿Cuáles serán los contenidos de sus expresiones danzantes? ¿Cuáles serán sus formatos



mediáticos de difusión y actuación más apropiados? Pero fundamentalmente ¿Recuperará sus bases sociales y populares como fundamento de sentido de sus prácticas y creaciones? Interrogantes todos y muchos más que no pueden ser respondidos en lo inmediato pero cuya formulación tiene asidero en el caotizado estado actual de las culturas urbanas y de los cuerpos sociales. Tampoco es posible predecir las gramáticas espaciales y culturales en que se inscribirán dichos cuerpos, pero es seguro que las mismas no podrán desplegarse sino como elaboraciones en el marco de una epopeya popular con proyección universal como horizonte de sentido, como un territorio centralmente sentimental y de géneros en disputa y elaboración entre sus diversas identidades constituyentes que resignificarán y modificarán sus contenidos melodramáticos fundantes. En la novela de Bioy Casares “El sueño de los héroes” (1954) -como en la fenomenología histórica del tango restaurado durante las últimas décadas-, el regreso del héroe al sitio original se consuma para terminar develando aquella trama onírica que lo tiene como protagonista involuntario. Emilio Gauna, el protagonista, muere finalmente en un duelo con el doctor, a quién el grupo heroico del que formaba parte seguía por temor y lealtad. Pero a pesar de su muerte, Gauna se enfrenta a la verdad en un último acto de arrojo. A pesar también de los intentos por salvarlo de Clara (la heroína) la travesía del héroe tanguero culmina trágicamente; fiel a su estirpe de compadrito, (como quizás hubiese aprobado Borges), pero siguiendo a Bioy: “infiel a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir” (Bioy Casares, 1954, p. 237). En “El sueño de los héroes” todas estas condiciones (el pasaje del territorio a su representación ficcional y desde las relaciones sociales de género) se presentan de manera consecutiva y simultánea, en el contexto de los carnavales porteños de 1927 y 1930. El relato sirve como alegoría crítica de la persecución a un sueño irracional, dictado por la lealtad a los vínculos de dominación personales y patriarcales. También como la expresión novelada de una epopeya irreflexiva cuya escena oculta es el mundo cultural (entonces socialmente vigente) del tango. Esta novela, -que no puede prescindir de la mirada que sobre la epopeya del tango tenían (y aún tienen) intelectuales y artistas de otros sectores sociales- es sin embargo una fiel reconstrucción literaria de los personajes del tango y sus problemáticas existenciales, de género y sociales entrelazadas. El tango protagonizado por malevos, compadres, guapos y compadritos experimenta un cambio sustancial en sus letras que pasan del relato épico individual al intimista, “de la secta del cuchillo y del coraje”, como sostuviera Borges, a un tango melancólico y esquemáticamente caracterizado de “tristón” que tendrá como protagonista a un personaje “soñador”. Con el inicio de la pandemia y lo que pareciera caracterizar el fin de un ciclo onírico del tango, en el que el tiempo parece detenido desde antes de su inicio, la epopeya del tango puede ser reconstruida mediante las miradas de sus propios actores, como una comunidad ampliada de pares que ya no se limitan a sus protagonistas ni temáticas originales. Hoy pareciera que el rey del tango se halla desnudo de sus imaginarios, (de “todos” los imaginarios, incluidas las últimas “invenciones culturales”), y debe gestionar su propia contemporaneidad o perecer, aunque esto último, como en la vida real del cual el tango es expresión auténtica, no dependa totalmente de nuestra voluntad.

Bibliografía

- Augé M. (1992); Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Baudrillard J. (1981); “De la seducción” (Elena Benarroch trad.), Ediciones Cátedra S.A, Madrid.
- Bell D. (1981); “Las contradicciones culturales del capitalismo”, Alianza Universidad, Madrid.
- Bioy Casares A. (1998); “El sueño de los héroes”, Editorial Emecé, Buenos Aires.
- Borges J. L. (1998), “Evaristo Carriego”, Alianza Editorial, Madrid.
- BuckMorss S. (2011); “Origen de la dialéctica negativa”, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.



- Callelo T. (2018); "Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío", Revista Teoría Sociourbana, 2018, 1, Instituto del Conurbano (ICO) y Colegio Mexiquense Xochimilco
<https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>
- Callelo T. (2017); "Tango siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina", Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Callelo T. (2014). "Historia y escenificación: El tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural". VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. EN: Actas. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Sociología. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4206/ev.4206.pdf
- Danto A. C. (2014); "Narración y conocimiento", Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Deleuze G. (1999); Post-scriptum sobre las sociedades de control en "Conversaciones (1972-1990)", Editorial Pre-Textos, Valencia.
- Foucault M. (2014); "Historia de la sexualidad" (1. La voluntad de saber), siglo veintiuno editores (Ulises Guiñazú trad.), Buenos Aires.
- Foucault M. (2011); "Genealogía del racismo", Editorial Altamira, Buenos Aires.
- Foucault M. (2008); "Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión", Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires.
- Harvey D. (2004), "La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural", 1ra Edición, Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- Hobsbawm E. y Ranger T. (1984); "Invention of tradition", Cambridge University Press,
- Huyssen A. (2006); "Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo", Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Kafka F. (2009); "La metamorfosis y otros cuentos" (Jorge Luis Borges trad.), Editorial Losada, Buenos Aires.
- Lotman Y. M. (1999); "Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social", Editorial Gedisa, Barcelona.
- Mastrolorenzo H. (2020); "El tango ha muerto en escena", Editorial Dunken, Buenos Aires.
- Pavese C. (2013); "La luna y las fogatas", Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Preciado B. (2014); "Testo Yonqui: Sexo, drogas y biopolítica", Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Preciado P. B. (2001); "Manifiesto contrasexual", Barcelona, Editorial Anagrama
- Pujol S. (2011), "Historia del baile. De la milonga a la disco", Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.
- Pujol S. (1994); "Valentino en Buenos Aires", Editorial Emecé, Buenos Aires.
- Savigliano M. E. (1994); "Tango and the political economy of passion", Wesview Press, San Francisco-Oxford.
- Schechner R. (2011); "Restauración de la conducta" en "Estudios Avanzados de Performance" (Taylor y Fuentes compiladoras), FCE, México D.F
- Varela G. (2005); "Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana", Paidós, Buenos Aires.



El canon literario y los márgenes: Una lectura de *Harry Potter...* a luz de los postulados de la Educación Sexual Integral

Caroana, María Lis

Universidad Nacional de Mar del Plata

maliscaroana@gmail.com

El presente trabajo pretende reflexionar sobre una controversia que se nos plantea a los estudiosos de la literatura y a los docentes de dicha área, quienes impartimos la enseñanza de esta disciplina hacia niños y jóvenes- no lectores o lectores de obras que, en general, se alejan de lo que se estudia en la universidad. Me refiero al problema de las narrativas populares destinadas al público joven conocidas como “sagas juveniles” y su polémica inserción dentro del canon literario y del canon escolar. Para la redacción del presente artículo se tomó como base una experiencia de clase de la materia denominada Taller de Otras Textualidades de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Entendemos a la literatura simultáneamente como un fenómeno estético-cultural complejo y como un conjunto de discursos. En este ámbito se plantean diversas discusiones y preguntas- desde la imposibilidad de su definición hasta su carácter de sistema complejo de interacciones- y se presentan gran cantidad de perspectivas y marcos conceptuales y metodológicos desde los que se la puede abordar. El intento de delimitar la enorme cantidad de discursividades existentes y de darles respuestas a interrogantes como, entre otros, qué es la literatura, qué debe poseer un texto para ser considerado literario, quién define los valores estéticos o qué es el campo literario ha sido tarea de diferentes marcos teóricos a lo largo de la historia. El Taller de Otras Textualidades es un espacio que retoma las problemáticas mencionadas y que pretende hacer un aporte a la discusión de investigaciones en torno a cuestiones teóricas y críticas referidas a las relaciones entre la “alta” cultura y las culturas “popular” y “masiva”, incluyendo Internet y las redes sociales. Esta cátedra también intenta conciliar con la *currícula* de la escuela y su abordaje de textualidades que tienen un gran impacto en la cultura juvenil.

En las últimas décadas se han dado una serie de circunstancias culturales y materiales en relación con la literatura denominada infanto-juvenil que la han incorporado como objeto de estudio dentro del ámbito académico, suscitando inquietudes como, por ejemplo, la pertenencia y pertinencia de algunas obras y autores populares dentro de la esfera literaria y la incidencia- positiva o negativa- de la industria editorial juvenil en los lectores y la enseñanza de la literatura en la escuela.

También es una discusión que tenemos los profesores de literatura: ¿Qué libros enseñar a los estudiantes? Al respecto Marcela Carranza, en su texto “Algunas ideas sobre la selección de textos literarios” afirma que, por un lado, se encuentran quienes, con el objetivo de atraer a los jóvenes a la lectura, prefieren trabajar con textos “sencillos”, “cercaños” y accesibles. Y, por otro lado, se hallan los docentes que sostienen que el goce estético va de la mano con el esfuerzo que otorga una lectura de textos más “complejos y desafiantes” en cuanto a sus procedimientos discursivos y sus temáticas. Dicha disyuntiva revela el problema ya mencionado entre los textos



que son considerados literarios y por ende, dignos de ser leídos y enseñados como literatura, y los que no lo son.

Entre las décadas de los ochenta y los noventa autores como Gustavo Bombini (1992) o Diana Moro (2017), calificaban de “subproductos culturales” o de “paraliteratura”, respectivamente, a dichas narrativas populares. En este sentido, cabe preguntarse con qué parámetros identificamos los límites entre aquellos subproductos culturales, paraliterarios y los que meritan para ser incluidos dentro de la esfera de lo estético y por qué no, del arte. De lo que sí somos conscientes es de que muchos son relegados por los críticos a la categoría de géneros de lo menor y que este hecho revela los prejuicios presentes en los espacios académicos frente a las textualidades alternas que no se muestran sofisticadas, que son consumidas masivamente y que se ubican dentro de la cultura popular.

La presencia de estas textualidades dentro de la planificación de los docentes se justifica muchas veces bajo un argumento recurrente: los libros “paraliterarios” son una importante “carnada” para atraer a los jóvenes a la lectura y una puerta de acceso para conducirlos hacia los libros canónicos.

Independientemente de lo que suceda en las instituciones formales que aprueban o desapruueban las obras literarias, podemos afirmar que la literatura infanto-juvenil posee su propia tradición selectiva de clásicos literarios, tanto obras tradicionales como contemporáneas, pertenecientes a una variedad de géneros. Ese corpus literario, debido a los conocidos mecanismos de exclusión, legitimación, deslegitimación, desautorización, descoleccionamiento y recoleccionamiento propios de la formación de los corpora, ingresa selectivamente en el canon escolar. En este trabajo, como advertí al comienzo, incorporo un breve análisis, que es parte de mi proyecto de investigación, en torno a ese proceso de exclusión relativo a una serie de libros destinados al público joven que, ya sea por su carácter comercial y/o por sus características internas, son relegados a la esfera de los géneros menores: las sagas juveniles. Pongo especial atención a la lectura crítica de los libros de la saga *Harry Potter* de la escritora J. K. Rowling y propongo un entrecruzamiento con los postulados de la actual Educación Sexual Integral ya que si pretendemos hacer puentes entre academia y escuela no podemos ignorar la existencia de la ley 26.150.

Para analizar las sagas podemos empezar por su definición y su etimología. La palabra *saga* es de origen noruego, proviene del verbo *segja*, que significa contar. Antiguamente el vocablo se refería a composiciones orales, de trama narrativa en las que se recitaban hechos memorables para la comunidad. Por otro lado, el concepto de saga es actualmente asociado a productos millonarios como *Harry Potter*, *El señor de los anillos* o *Crepúsculo*, destinados al consumo globalizado. Por último, nos podemos acercar al género a través de una definición que contempla no solo sus cualidades literarias sino también todo el fenómeno cultural que se genera alrededor de estos textos. Para ello tomamos como fuente un texto de Martos García (2009) titulado *Introducción al mundo de las sagas*.

“Lo que diferencia a la saga de la serie es esta construcción de mundos completos, autoconsistentes en su geografía, personajes, razas y cronología. La serie en cambio solo precisa un hilo conductor recurrente, por ejemplo, un personaje central que protagoniza diversos episodios más o menos inconexos entre sí.” (pp.23).

Esto significa que la saga presenta mundos con unidad, consistencia y coherencia en sí mismos y en eso se distancian de un episodio determinado de una narración novelesca o detectivesca que denomina el autor denomina *serie*. Expresa que, en efecto, las sagas son narraciones seriales pero que construyen mundos, imaginados, *heterocósmicos*, en otras palabras, mundos



alternativos que no son realistas pero que presentan los mismos parámetros que nuestro mundo: poseen su propia mitología, sus propios valores, sistemas de creencias, guerras, hazañas, espacios, etcétera.

Para definir de manera más completa el universo de las sagas y entender su inscripción dentro de lo que es el consumo popular, debemos considerar todo el fenómeno cultural que se genera por fuera de lo literario. Considero pertinente aclarar que, cuando hablamos de “fenómeno”, hacemos alusión a un concepto que incluye categorías antropológicas y sociológicas y no exclusivamente literarias. Algunos de los componentes relacionados con este fenómeno son internet, el mercado y el público. La mediación de la red de internet es un caldo de cultivo que revela nuevas prácticas de comunicación y es un factor primordial para la interacción del producto y sus consumidores. Además, existe un mercado editorial que presenta una dinámica de retroalimentación con el público lector de las sagas ya que el primero delinea a su destinatario y, a su vez, el segundo le demanda a este. Pensemos en el ejemplo de los lectores de la saga de *Juego de tronos* quienes le exigen a su escritor George R.R. Martin que termine el próximo libro.

Otro pilar fundamental en el mundo de las sagas juveniles es su público, en cuyas huestes hallamos esencialmente a los jóvenes. Una forma de referirse a ellos es a través del concepto de *fandom* que designa a un conjunto de aficionados, fanáticos, admiradores, entusiastas, seguidores y consumidores de dichos productos. Podemos caracterizarlos como un grupo fiel, activo y creativo que se expresa mediante elementos como la vestimenta; se reúne en convenciones y encuentros masivos y organizados; diseña continuamente videos, reseñas, blogs, páginas, portales, wikis; consume productos comerciales de toda índole (muñecos, utensilios, ropa, comida, servicios), se ilustra tatuajes, asiste a eventos y parques de diversiones temáticos.

Por todo lo dicho hasta el momento podemos afirmar que la definición de saga excede una cuestión de taxonomías o de clasificación genérica para convertirse en un complejo entramado de factores literarios y extraliterarios que las convierte en mucho más que simples narrativas populares.

Una de las posibles razones por las que también las sagas literarias son deslegitimadas, además de su masividad y popularidad, tiene que ver con lo que denominamos géneros o subgéneros literarios. Muchos de ellos corresponden a géneros relegados y deslegitimados en la historia de la literatura: la ciencia ficción, el terror y la fantasía. Considerados como lecturas de evasión, que nada tienen que ver con la realidad, que no reflejan, analizan, ni se comprometen con la realidad, sino que la evaden. En *Harry Potter*, uno de los textos trabajados en la cátedra mencionada, hay magia, unicornios, autos que vuelan, ¿qué podría haber de importante en un libro como este?, podría preguntarse algún lector erudito y prejuicioso.

Uno de los géneros más difundidos en este universo es el fantasy. Para comprenderlo podemos partir de la definición de Rose Mary Jackson (1986):

“Como término crítico, *fantasy* se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan «otros» territorios diferentes del humano. Una característica que se asocia al fantasy literario con la mayor frecuencia es su obstinado rechazo a las definiciones prevalecientes de los «real», lo «posible», un rechazo que por momentos se convierte en violenta oposición.” (p. 11).



El fantasy se inscribe dentro de una tradición de géneros marginales que históricamente no solían incorporarse al canon literario por su asociación al mundo infantil y/o a la superstición del pueblo, salvo excepciones como, por ejemplo, la literatura fantástica de Leopoldo Lugones o el gesto reivindicatorio llevado a cabo por los artistas del Romanticismo en relación a los relatos sobrenaturales y folclóricos del pueblo. La fantasía fue, salvo las pocas excepciones, atacada por no ser razonable, por no dejar ninguna enseñanza, por incitar al ocio y a la insensatez. Al respecto Graciela Montes (2000) sostiene que a lo largo del tiempo numerosas voces se alzaron en contra de la fantasía, razón por la cual ésta adquirió una “mala prensa”. La escritora da cuenta de oportunidades en las que en Argentina se condenó esta facultad y sus manifestaciones. Es el caso de la década de los años cincuenta, época en la que se pensaba que la lectura de cuentos truculentos y sanguinarios conducía a los niños a la criminalidad. También es el caso de los años setenta, plena Dictadura Militar, cuando, por ejemplo, se difundió un decreto que prohibía el relato *La torre de cubos*, de Laura Devetach, acompañado de un texto que censuraba el exceso de imaginación y fantasía. Es importante pensar en las limitaciones a esta que se ponen en juego cuando hablamos de los géneros menores antes mencionados.

Por su parte, la investigadora Gemma Lluch (2005) analiza los mecanismos de adicción que presentan este tipo de novelas populares que conducen a un consumo colectivo e intenso y las dota de cierta popularidad desdeñable. Estipula que existen dos mecanismos de adicción: por un lado los ligados al contexto de la obra, al sistema cultural, al autor, es decir, a factores externos al texto y, por otro lado, los factores internos y procedimientos discursivos.

En el primer caso podemos referirnos al nivel paratextual como las portadas y sus diseños atractivos, coloridos e ingeniosos. Se parte desde este pequeño detalle que culmina con la inversión en mercadotecnia de tal magnitud que la industria comercial se encarga de brindarle al público una experiencia completa y única. En este sentido, tanto la obra como el autor se transforman en marcas, pues todo es acompañado de una parafernalia que ofrece películas, dibujos animados, combos de comida y costoso merchandising. También se trabaja en la construcción de una biografía y de la imagen del autor quien en ocasiones es convertido en un ícono interesante y hasta, a veces, solemne y misterioso. Podemos pensar en la escritora J. K. Rowling en cuyo caso se hace especial énfasis en su conmovedora historia de vida como madre soltera que escribe en un café a pesar de la pobreza y las desventuras.

Con respecto a las estrategias discursivas y los elementos estilísticos, Lluch hace mención a la construcción de los personajes que, en muchos casos, podemos caracterizarlos de estereotipados, que desbordan transparencia y virtud. Los personajes están en contraste con los demás (el bueno/el malo), suelen ser individuales, estables en general, pero con crecimiento personal, valientes, buenos, desinteresados, generalmente preadolescentes y muy transparentes. Asimismo, se trata de textos con lenguaje claro, de sentidos unívocos, que presentan una recurrencia de espacios y situaciones para no confundir al lector. Otro recurso primordial es la abundancia de diálogos ya que estos favorecen a la representación e introducen claramente la cosmovisión del personaje. A su vez, las descripciones son mínimas, de poca extensión, intercaladas en diálogos para no causar extensas digresiones. El narrador es omnisciente o en primera persona de forma tal que lleva adelante un relato controlado y bien dosificado. A veces hace preguntas, llama la atención, hace confidencias, adelanta información, pero no da muchos rodeos. Se trata, en definitiva, de una narración predecible, “llevadera”, con lenguaje simple y confortable. La estructura del texto es lineal, y muchas veces, se asemeja a la estructura por etapas como las del viaje iniciático del héroe: hay desafíos, abandono del hogar, un mentor, pruebas que superar, etcétera.

Todo lo mencionado en el párrafo anterior son técnicas de identificación a las que podemos sumar la inclusión de cosmovisiones e ideales similares a los del lector, con personajes dignos



de admiración, que viven en mundos relacionados con la cultura del adolescente. Con respecto a la ideología, el narrador opina poco y los valores presentes son lugares comunes y aceptados, es decir, no se entra en demasiado conflicto ni presenta desafíos.

Con respecto a los gustos e inclinaciones de este público joven actual, no podemos negar que en las últimas décadas los intereses generales de ellos se engloban en grandes temas como son el medio ambiente, la sexualidad y la perspectiva de género. De tal suerte que las editoriales enfocadas en la literatura juvenil, así como también la industria cultural mass-media, orientan sus producciones hacia dichas temáticas. En este sentido, considero más que pertinente enunciar que podemos poner en cuestionamiento dos grandes mitos: por un lado, el de que los jóvenes no se interesan por nada y, por otro, el de que los jóvenes no leen. Tenemos que admitir que poseen su propio canon, formado por sagas de magos, vampiros, ángeles, demonios y, sobre todo, ficciones apocalípticas del mundo, alrededor de las cuales se forman incluso clubes de lecturas y canales de Youtube. Es cierto que detrás de todos esos libros hay gigantescas agencias editoriales que se encargan de que no sean simplemente libros, sino bienes de consumo sumamente atractivos. Pero, más allá de eso, se trata de libros que recogen nuevas sensibilidades y reelaboran pasiones universales tradicionalmente tratadas en la literatura.

Por esta razón, mi propuesta, tanto en las clases del Taller de otras textualidades, como en este trabajo, es orientar la mirada en este sentido tanto como docentes y como investigadores y pensar en la posibilidad de acercarnos desde nuestros roles al canon literario juvenil- con nuestras propias miradas críticas y expertas- y tengamos en cuenta sus necesidades sin “mirar hacia otro lado”. En algún momento, en un artículo publicado en Catalejos, bajo el título “La posibilidad de otra planificación. De la fragmentación por géneros literarios a la Educación Sexual Integral” exhorté a los docentes de Literatura a revisar las planificaciones de las materias a partir de estas cuestiones y, también a articularlas con la Educación Sexual Integral (ESI), teniendo en cuenta que hay una ley que así lo demanda y que los niños, niñas y adolescentes lo requieren.

Siempre que tengo la oportunidad aprovecho para hablar como educadora, como docente de escuela secundaria, a hacer mención a la ESI ya que esta ley brinda a niños, niñas y adolescentes el derecho a acceder a información validada científicamente, a expresarse, a prevenir y cuidarse y hacer valer sus derechos a través de cinco ejes: valorar la afectividad, cuidar el cuerpo y la salud, reconocer la perspectiva de género, respetar la diversidad y ejercer nuestros derechos.

De manera que la propuesta en las clases de la Universidad fue pensar en la posibilidad de incorporar las sagas en las escuelas con nuestras capacidades críticas para abordar dicho género y el fenómeno que genera teniendo, a su vez, la posibilidad de ser garantes de derechos incluyendo los postulados de la ley. Algunas consignas que se idearon, luego de la lectura de *Harry Potter y la piedra filosofal*, fueron de lo más creativas e incluyeron la redacción de textos confesionales como cartas que volaban, diarios íntimos mágicos, diálogos con el sombrero seleccionador, juegos de roles de personajes a partir de conflictos actuales, etcétera.

Para cerrar, me gustaría retomar algunas reflexiones que leí en un artículo titulado “Repensar el canon escolar: obras imprescindibles, lecturas obligatorias y otros textos sugeridos en la enseñanza literaria actual” del autor Facundo Nieto. Afirma que, lejos de realizar una reivindicación estética de los textos literarios abordados aquí, es posible considerar algún aporte positivo en relación a su función pedagógica. Este universo cercano a los lectores que permite la identificación muchas veces es positivo para “construirse uno mismo, para pensarse, para darle un sentido a la propia experiencia, un sentido a la propia vida, para darle voz a su sufrimiento, forma a los deseos, a los sueños propios” (144). También pueden ser un enlace a la cultura actual mediante referencias, convirtiéndose así en una oportunidad para la reflexión en torno al mundo real y experiencia de vida de los jóvenes. La paraliteratura juvenil es una



“ampliación del universo de lo decible de la escuela”, una forma de introducir temas que a veces están ausentes en el ámbito educativo como el abuso, la violencia, las enfermedades, la muerte, etcétera.

Con la presente exposición no pretendo que se tome una posición en particular ante la selección de textos en la escuela, ni legitimar y defender a capa y espada todo artefacto de consumo masivo, pero sí, por qué no, revisar los prejuicios y pánicos en torno a los productos de la cultura popular, pensar en los vínculos entre academia y escuela con otras claves que no nos obliguen a elegir entre posturas apocalípticas e integradas y que permitan que adoptemos posiciones más sugerentes y viables. Como dije, puede ser una oportunidad para conciliar nuestros saberes académicos con los intereses de los jóvenes y nuestro rol docente.

Bibliografía

- Caroana, M. L. (junio, 2020). La posibilidad de otra planificación. De la fragmentación por géneros literarios a la Educación Sexual Integral. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 10 (5), pp. 106 a 121. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/4055/4287>
- Carranza, M. (marzo, 2007). Algunas ideas sobre la selección de textos literarios. *Imaginaria*. (202) s.p. Recuperado de: <http://www.imaginaria.com.ar/20/2/seleccion-de-textos-literarios.htm>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- Lluch, G. (2005). Mecanismos de adicción en la literatura juvenil. *Anuario de investigación en Literatura infantil y juvenil*. Universidad de Vigo, Vigo.
- López, C. y Bombini, G. (1992). Literatura “juvenil” o el malentendido adolescente. *Versiones*. año 1 (1), pp. 28-31.
- Martos García, A. (2009). *Introducción al mundo de las sagas*. Badajoz: Universidad de Extremadura
- Montes, G. (2000). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moro, D. (2017). Palabras liminares. En: Moro, D. & Forte, N. (coord.). *Umbrales para un diálogo. Lengua y Literatura en la escuela secundaria*. Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, pp. 13-20
- Nieto, F. (junio, 2017). En torno a la paraliteratura juvenil: lo bueno de los libros malos del canon escolar. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2 (4) 120-151. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2085>



***¡Presente Ahora y Siempre!* Imágenes de memoria en las acciones performáticas feministas**

Carod, Natalia

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes (FdA),
Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Introducción

En los últimos años han surgido diferentes movilizaciones feministas, entendidas en este trabajo como escenarios de lucha, que han posibilitado el acontecimiento de las más amplias y diversas teatralidades liminales. Estas propuestas artísticas- políticas posibilitan en su repertorio visual otras formas de nombrar, de significar y de simbolizar las problemáticas de violencia de género; entre ellas el femicidio. En estos escenarios liminales se produce un vínculo entre arte y política en el cual el arte toma el contenido político de la acción ciudadana y lo visibiliza mediante una práctica estética. Ana Longoni define dicho vínculo como <<conflictivo, complejo, de fuertes tensiones (...) que se da en ciertos momentos históricos cruciales, comúnmente en momentos de gran conmoción social o procesos políticos de gran signo emancipador>> permitiendo reformular estos vínculos y re-situar tanto al arte como a la política (Longoni, 2010, p.1).

El femicidio en tanto problemática social es entendido, tomando como referencia el primer manifiesto del colectivo nacional Ni Una Menos, como la máxima expresión de violencia ejercida hacia las mujeres por el simple hecho de serlo. Esta palabra, es entonces comprendida como una categoría política, en tanto que "denuncia el modo en que la sociedad vuelve natural algo que no lo es: la violencia machista" (Colectivo Ni Una Menos, 2015).

En estos modos de denunciar y hacer visible la violencia naturalizada ejercida hacia las mujeres, surgen producciones artísticas que posibilitan otras formas de simbolizar al femicidio; al producir manifestaciones y experiencias estéticas que se imprimen en la memoria colectiva de la sociedad de lo que se comprende por femicidio.

Ahora bien, la memoria colectiva, es una memoria *plural* en tanto que es el resultado, siempre cambiante, de conflictos y compromisos entre voluntades de distintas memorias (Montesperelli, 2004). Es decir, no se puede definir una memoria homogénea y unificada, sino que el proceso de significación de la misma es siempre un proceso dialéctico y conflictivo, en el que las partes de una sociedad pujan por imponer la hegemonía del recuerdo de lo sucedido (Jelin, 2001). En tal sentido, además de las formas de recordar los femicidios en la sociedad, posibilitada por los movimientos feministas, también se imponen en la memoria colectiva significaciones que lejos de hacer foco crítico en esta problemática, re-victimizan a las víctimas de violencia; siendo esta operación una forma más de ejercer violencia.

Cabría preguntarse entonces ¿Cómo construir una memoria colectiva del femicidio? y si acaso ¿Pueden las producciones artísticas habilitar un repertorio visual sobre el femicidio que lejos de inmovilizar y revictimizar a las víctimas, problematice sobre esta problemática? Rodrigo Alonso en *La necesidad de la memoria* (2006), indaga en cómo la memoria es trabajada desde las prácticas artísticas contemporáneas, en particular cómo los artistas redistribuyen lo sensible de las formas de ver, de mirar, de simbolizar y significar, suscitando en sus producciones artísticas



efectos de poder. Más allá del contenido político de las mismas, se imprime en sus estrategias plásticas de construcción de la imagen efectos políticos que <<(…) reestructuran su relación con el poder-saber y, en definitiva, transforman su sentido de lo real>> (Alonso, 2006, s.p)

A partir de ello, este trabajo de investigación pretende indagar en los procedimientos estéticos empleados por las artistas performáticas para construir un repertorio visual sobre el femicidio, que se imprima en la memoria colectiva de la sociedad. Para ello, se toma como caso de estudio la acción performática llevada a cabo el 3 de junio de 2019 por el grupo Las Amandas en la manifestación Ni Una Menos de la ciudad de La Plata. Se considera que esta propuesta posibilitó interrogantes en torno a la corporización de la memoria al potenciar a través del uso del cuerpo un repertorio visual que contribuyó a la construcción de la memoria colectiva del femicidio en el territorio de la ciudad.

La construcción visual del femicidio en la memoria colectiva

Elizabeth Jelin en *Memorias en conflicto* (2020 [2001]) plantea que la memoria puede ser utilizada como mecanismo cultural al ser empleada para fortalecer el sentido de pertenencia y construir mayor confianza en aquellos grupos sociales históricamente oprimidos, silenciados y discriminados. Continuando con esta idea, puede entenderse entonces a la memoria como un *recurso*, en palabras de Pablo Montesperelli, al constituirse como un instrumento de interpretación de lo sucedido.

Pero a su vez, Jelin plantea que lo que se comprende del pasado nunca es compartido en su totalidad por todo un grupo social, es decir lo que se signifique de un hecho en cuestión es siempre un proceso dialéctico. Esta zona de conflicto que se evidencia a la hora de recordar/significar un hecho dentro de la memoria colectiva se produce porque esta última no es homogénea ni neutral, sino que es *plural*, es el fruto de mediaciones, puntos de cruce e integración de diversas memorias (Montesperelli, 2004).

La tensión no solo está en *qué* recordar de lo sucedido, sino también en *cómo* recordarlo. Acá es donde la producción artística juega un papel fundamental ya que los artistas a partir de la composición de las imágenes y los procedimientos estéticos que emplea recortan, superponen, sustituyen formas y componentes que suscitan dentro de la experiencia sensible, efectos de poder (Alonso, 2006). Cómo recordar se vuelve entonces una cuestión política entendiendo a lo político no como una práctica de los partidos políticos y la institucionalidad formal, sino como posicionamientos y formas de enfrentar las relaciones de poder.

A la hora de hablar de problemáticas de violencia de género, en particular sobre el femicidio, las formas de simbolizar y significarlo no son para nada homogéneas, y hasta incluso son dialécticas en tanto que los efectos que suscita cada una entran en tensión. Por un lado, se pueden visualizar formas que a través de titulares cínicos, y contenidos vacíos se presentan como entretenimiento para una sociedad del espectáculo - imágenes visualizadas en los medios de comunicación hegemónicos con falta de perspectiva de género-. Por el otro lado, también se producen imágenes que cuestionan esta problemática social y que lejos de continuar re-victimizando, agencia en sus discursos efectos de resistencia. Esto entra en relación con lo analizado por la investigadora Tejeda Puentes en torno al femicidio como problema social y salud pública:

“El feminicidio, es un concepto polisémico y en construcción cuyo uso ha sido de gran utilidad política, contribuyendo a desarticular imaginarios, creencias, prácticas sociales y representaciones que ubican las violencias contra las mujeres como naturales y tolerables, construidas sobre relaciones de opresión y subordinación entre varones y mujeres” (Sánchez en Tejeda Puentes, 2016, p.35).



Al desarticular la supuesta -y violenta- naturalización de la problemática de femicidio, se está posibilitando una lucha activa contra esta. Esto se hace posible por el efecto político que las producciones suscitan. Andrea Giunta en *Políticas y poderes de la imagen en el arte de América Latina* (2010), analiza las políticas de la imagen en tanto decisiones poéticas que no inscriben su politicidad en el tema, sino en las estrategias plásticas de construcción de la imagen. La autora hace referencia a ciertas obras de arte latinoamericano en donde el lenguaje se replanteó considerando su referencia a determinados contextos y su intervención en el mismo (Giunta, 2010). Giunta deja a un lado la voluntad de politización de las artistas para analizar una determinada política de la imagen donde se articulan las formas y los dispositivos para propiciar otros sentidos a los espectadores. Las prácticas performáticas llevadas a cabo por Las Amandas dan cuenta del uso de procedimientos estéticos que articulados de cierta manera poseen una *conflictiva recepción*, en términos de Giunta, evidenciando así el poder de la imagen artística. Estas propuestas posibilitaron un repertorio visual del femicidio que se imprimió en la memoria colectiva del territorio de la ciudad. A continuación, se hará una breve conceptualización de lo que se entiende por escenario en este trabajo, a la vez que se analizará la propuesta tomada como caso de estudio.

Escenarios y Teatralidades Liminales Feministas

Ileana Diéguez en su libro *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades y políticas* (2014), identifica a los escenarios con aquellos espacios urbanos y artísticos de América Latina (una plaza, la calle, una vereda, un edificio público) donde la población se manifiesta políticamente y artísticamente para denunciar y visibilizar una problemática social. Por otra parte, Verónica Capasso en su tesis de maestría *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (2015) define al espacio social como una construcción histórica social que posee carácter político al estar atravesado por relaciones de poder. Capasso afirma que el mismo es un componente medular en prácticas sociales de diversa índole, entre ellas las artísticas; por ende, considera a éste no solo un simple emplazamiento o telón de fondo donde transcurren los hechos, sino que se encuentra en permanente cambio, y es por ello que se pueden identificar multiplicidad de sujetos, tiempos y dinámicas, permitiendo identidades y relaciones nuevas (Capasso, 2015).

Los escenarios que esta investigación refiere se emplazan sobre el espacio público, siguiendo a Diéguez, surgen en el seno de una movilización social. A su vez estos no están aislados del contexto donde surgen, ya que al montarse en el espacio social, las relaciones de poder que allí se ejercen influyen en los posicionamientos de las personas presentes en él (Capasso, 2015). En relación a esto, este trabajo define como escenarios de lucha feminista a los espacios de movilización social que surgen para cuestionar las relaciones de poder que sostienen y legitiman las relaciones patriarcales; en los cuales, por medio de acciones políticas y diversas prácticas estético-políticas se generan nuevas identidades y se configuran nuevas subjetividades entorno al género(s), a lo femenino, y lo masculino. Los escenarios donde se emplazan las teatralidades liminales analizadas en esta investigación son las movilizaciones Ni Una Menos.

Ni Una Menos es un grito colectivo contra la violencia femicida que surge el 3 de Junio de 2015 para exigir “ni una muerte más por violencia patriarcal”. Esta exigencia, que comenzó siendo un pedido de ayuda, hoy se ha convertido en un posicionamiento crítico y político sobre lo que se quiere: ni un femicidio más. La colectiva Ni Una Menos entiende al escenario de la movilización como un lugar de hospitalidad hacia aquellas mujeres que quieren decir *¡Basta!*:

“Basta de inequidad. Basta de disciplinarnos por medio de la violencia. Basta de convertir nuestros cuerpos en cosas. Basta de ser consideradas propiedades de otros. Basta de callarnos. Basta de convertirnos en criminales por querer decidir sobre nuestros cuerpos,



por querer elegir cuándo tener hijos, cuántos y con quién” (Colectivo Ni Una Menos, 2015).

En dichos escenarios de lucha, los movimientos feministas trabajan en estrecha relación con artistas que se asumen como feministas con el fin de proponer discursos poético-políticos que visibilicen las diversas problemáticas que allí se ponen en cuestionamiento: la violencia física y los femicidios; el control indebido del estado sobre el cuerpo femenino, la brecha salarial entre mujeres y varones; la explotación y desaparición de mujeres, etc. Como afirma Castro Sánchez en *El lugar del arte en las acciones políticas feministas* (2018):

“Los feminismos como movimientos políticos han tenido una amplia repercusión tanto sobre el arte activista como sobre el que se posiciona como feminista, inicialmente hecho por mujeres y que hoy en día se extiende a diversos sujetos que también se reivindican como artistas feministas; creando un tipo de arte subversivo que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y a quienes cuestionan el género abordando críticamente el problema de la autorepresentación”. (Castro Sánchez, 2018, p. 24)

Continuando a Castro Sánchez, el arte feminista confronta no solo al arte como institución universal, sino también a la sociedad patriarcal, cuestionando los presupuestos de la cultura dominante. Al estar comprometidas con la transformación social, las prácticas artísticas feministas se vuelven un medio importante para la acción política (Castro Sánchez, 2018). Entre las producciones artístico-políticas llevadas a cabo por artistas que se asumen como feministas hay algunas que toman experiencias cercanas al teatro y vuelven difuso el límite entre la realidad y la ficción; las mismas son consideradas en el siguiente trabajo como *teatralidades liminales* (Diéguez, 2014). Artistas y activistas vinculan arte y política para posicionarse frente a la problemática de violencia de género. En la mayoría de los casos son llevadas a cabo por colectivas de artistas emergentes compuestas de manera heterogénea (artistas visuales, actrices, performers, músicas, bailarinas, etc). A su vez, dichas teatralidades liminales se componen de un complejo hibridismo artístico, articulando la acción corporal, la danza, el teatro, la música, la poesía, el vestuario, la escenografía, el arte impreso, etc; es a través de este hibridismo que dichas artistas y/o activistas, generan discursos poéticos propios (Diéguez, 2014). Entre las intervenciones artísticas que se realizan suelen encontrarse algunas que utilizan al cuerpo como elemento simbólico.

“Tanto el movimiento como las artistas feministas desde sus inicios comprendieron que el cuerpo, al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, puede ser al mismo tiempo fuente de subversiones. En este sentido, si comprendemos el cuerpo como campo político, que puede ser tanto disciplinado como subvertido, implica que el cuerpo de las mujeres puede convertirse en un cuerpo sujeto” (Castro Sánchez, 2018, p. 26).

A través de ello, las artistas generan discursos poéticos disruptivos que cuestionan las convenciones canónicas y patriarcales que definen al cuerpo femenino, reconfiguran el imaginario femenino, y visibilizan la violencia ejercida hacia las mujeres. En la ciudad de La Plata se pueden identificar como teatralidades liminales a las acciones performáticas realizadas durante las manifestaciones Ni Una Menos por Las Amandas. Este grupo de artistas intervienen el espacio público con acciones corporales en vivo con el objetivo de visibilizar y denunciar la problemática de violencia de género. Entre las acciones performáticas que realizan, se encuentran aquellas que buscan reclamar justicia por los casos de femicidios ocurridos en el



territorio de la ciudad, además de denunciar la falta de respuesta estatal frente a esta problemática social.

En la intervención realizada el 3 de junio de 2019, las artistas denunciaron el femicidio de Johana Ramallo. Esta propuesta, a partir de los procedimientos estéticos empleados posibilitó interrogantes en torno a la corporización de la memoria al potenciar a través del uso del cuerpo un repertorio visual que contribuyó a la construcción de la memoria colectiva del femicidio en el territorio de la ciudad. [Figura 1]



Figura 1. Las Amandas (2019)

La producción escénica consistió en interpelar al público que se encontraba desentendido con la movilización. Las Amandas suelen trabajar con objetos que, en su dimensión simbólica, refuerzan el sentido de la propuesta. Para esta ocasión, utilizaron espejos cuadrados de 30 x 30 cm que al dorso llevaba el rostro de Johana. El primer movimiento corporal elegido por las artistas para realizar en conjunto fue un círculo con cara al público donde se invitaba a las mujeres a participar de la lucha colectiva que se estaba llevando a cabo por medio de la frase *¡Mujer escucha, únete a la lucha!* Luego, de manera individual, interpelaban a los transeúntes y al resto del público presente en la movilización diciendo *Mi nombre es (...)* y *puedo decirlo porque anoche volví a mi casa*; seguido a ello colocaban el espejo frente a su rostro para que se los espectadores se vieran reflejados en él, y continuaban repitiendo la frase *No seamos indiferentes, matan y desaparecen a mujeres, niñas, lesbianas, trans, travestís, no binaries, en la cara de la gente: Vivas, libres y deseantes nos queremos*. La intervención performática finalizó frente a tribunales, al igual que la movilización, exigiendo justicia por Johana, exclamado *¡Johana Ramallo presente, ahora, y siempre!*

Al hablar de procedimientos estéticos se hace referencia al conjunto de dispositivos que las artistas utilizan para generar *poiesis* (Dubatti, 2011). El filósofo e investigador teatral, Jorge Dubatti, entiende a la práctica teatral como acontecimiento escénico, a la vez que afirma que éste se divide en tres sub-acontecimientos: *convivio*, *expectación* y *poiesis*. El convivio es la



reunión de cuerpos presentes en un mismo espacio escénico; allí se produce y transcurre la poiesis, a la vez que se genera la expectación, es decir, la conciencia de atestiguar dicha poiesis (Dubatti, 2011). La noción de procedimientos se refiere al conjunto de dispositivos estéticos mediante los cuales las artistas generan *poiesis*. Dubatti sostiene que la misma propicia el acontecimiento convivial, a la vez que la define como:

“El origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal in vivo. No hay poiesis teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. No hay acontecimiento poético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente; incluso cuando ese cuerpo se ofrece inmóvil y silencioso a la mirada del espectador, está accionando y produciendo poiesis” (Dubatti, 2011, p.63).

Es decir que la poiesis se genera en dependencia de un cuerpo presente, el cual puede, o no, generar acciones físicas y físico-verbales, interactuando a la vez con luces, sonidos, objetos, etcétera (Dubatti, 2011). Retomando las acciones performáticas llevadas a cabo por Las Amandas, se podría visualizar cómo las artistas utilizan diversos procedimientos estéticos para generar poiesis considerando su función social y su efecto en los espectadores. Dubatti plantea:

“El carácter de otredad y desterritorialidad de la poiesis permite considerarla “mundo paralelo al mundo”, con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal y, en consecuencia, también de materia), el ente poético funda un nuevo nivel del ser, produce un salto ontológico. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse “en paralelo” le otorga al ente poético una naturaleza metafórica: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana”. (Dubatti, 2011, p.64)

En la propuesta de las amadas la poiesis es generada a partir de los movimientos corporales que realizan las artistas: caminar todas juntas con el rostro de Joahana al frente, hacer un círculo cara al público para enfrentar a los espectadores de la movilización, y a aquellos que no lo son; enfrentar a cada uno y dar vuelta las imágenes para que su rostro se refleje en los espejos. Incluso, el uso del objeto como ente simbólico. Eduardo Grüner en *El conflicto de las identidades y el debate de la representación* (2004), menciona la dialéctica entre ausencia y presencia, lo visible y lo invisible, en la relación entre objeto representante y lo representado, al ser este primero quien hace presente al otro por medio de su justa ausencia (Gruner, 2004). El objeto empleado por las artistas pone en crisis la ausencia e indiferencia de la respuesta del estado frente a la problemática de violencia de género, al sustituir la institución Estado, por el rostro de quienes espectan. Esto entra en relación con lo que Jaque Ranciere plantea en su texto *La Imagen intolerable* (2010); donde las imágenes, en específico las imágenes del arte político, a través de ciertas estrategias plásticas de composición, evocan un acto de representación donde se pone en juego también lo visible y lo invisible (Ranciere, 2010). Ranciere analiza la relación entre lo verbal y lo visual tanto en las imágenes artísticas como en las imágenes que los medios de comunicación hegemónicos nos presentan como la realidad, y entiende que la palabra suele ser privilegio de estos medios de comunicación hegemónicos donde a través del discurso verbal imponen qué ver y qué pensar (Ranciere, 2010). Pero, a su vez el autor pone de manifiesto cómo en ciertas imágenes de arte político la palabra deviene en imagen plástica, y la relación opuesta entre ellas se difumina otorgándole a la imagen << un poder que perturba el régimen ordinario de esa conexión que pone en obra el sistema oficial de comunicación >> (Ranciere, 2010, p.97). Las frases verbales que componen las autoras no son palabras aisladas que informan una situación particular sino que forman parte de la imagen artística que Las Amandas muestran, pasando a ser parte de la composición, volviéndose componente plástico, como lo visual. El uso de objetos y la repetición de la frase *No seamos indiferentes, matan y desaparecen a mujeres*,



niñas, lesbianas, trans, travestís, no binaries, en la cara de la gente, vivas libres y deseantes nos queremos una forma de mostrar metonímicamente los femicidios al hacer presente hechos sociales, violentos y patriarcales, que acontecen en esa *otra realidad* invisibilizados y naturalizados por el estado, y el poder patriarcal. A través de los espejos el rostro de la institución estado se sustituye por el de los espectadores que vivencian la experiencia escénica. Esta producción artística redistribuye lo sensible en las formas de ver, de mirar, de simbolizar y de significar al femicidio, al producir un repertorio visual que no pretende revictimizar a la víctima, sino señalar y criticar la complicidad estatal.

Consideraciones finales

El recorrido que se ha realizado a lo largo del trabajo permite dar cuenta que el concepto de memoria no es pensado en relación con su pasado, aunque sí se ha hecho el análisis desde marcos teóricos que hacen esta relación -como por ejemplo Jelin-. En particular, lo que interesa acá es dar cuenta que la memoria tiene resonancias con el presente, y sobre todo problematizar su proyección a futuro, ya que ¿Cómo se pueden pensar las prácticas feministas, en este caso artísticas, sin su repercusión en el hoy y en el mañana? Qué entendemos, en este caso por femicidio, es lo que directamente va a primar en nuestro imaginario colectivo, en consecuencia, es la memoria individual la que conforma la memoria colectiva, y lo que comprendemos de un hecho en cuestión quedará sujeto a lo que todo un grupo social comprende del mismo, y viceversa. Pero el proceso de significación, como se ha visualizado a lo largo del análisis, no es para nada sencillo y lineal, y no sucede una siempre se establece una misma y única comprensión; es decir, es inevitable el conflicto. El espacio público se transforma en la arena política para la lucha de significaciones, y los discursos que allí se presentan -y representan- van a disputar su permanencia a futuro. Es por ello que se ha considerado necesario pensar cómo el femicidio, es representado pero sobre todo cómo es recordado y significado, porque en su propio recuerdo se entabla la lucha por desnaturalizar, visibilizar y erradicar la problemática de género.

Referencias bibliográficas

- Alonso, R (2006). *La necesidad de la memoria*. Publicado en Ejercicios de Memoria (catálogo). Buenos Aires: MUNTREF.
- Capasso, V. (2015). Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo (Tesis de maestría). Recuperado de <https://scholar.google.com.ar/citations?user=Cq90nXEAAA&hl=es>
- Castro Sánchez, A. (2018). El Lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configuraciones*, 22 (1), 13 - 26. Recuperado de <https://journals.openedition.org/configuracoes/6268>
- Colectiva Ni Una Menos, (2017). *Manifiesto feminista #1: acceso abierto, hoy* [manifiestos]. Recuperado de <http://niunamenos.org.ar/category/manifiestos/page/2/>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Dubatti, J. (2011). La Poética teatral: dinámica de la poiesis en el acontecimiento teatral. En *Introducción a los estudios teatrales* (pp.139-146). México: Editorial Mano de Papel
- Espada, K. (2019). Las Amandas 3 de junio [Fotografía]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BzpK6-YJN6E/>
- Giunta, A. (2010). Políticas y poderes de la imagen en el arte de América Latina. *Cuadernos hispanoamericanos*, 31-41. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807675>



- Grüner, E. (2010). El conflicto de las identidades y el debate de la representación. La Puerta, FBA, La Plata, 1º edición. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994>
- Jelin, E. (2020). El conflicto como productor de legitimidades, memorias, silencios y olvidos. En *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1 (1). Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf
- Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Argentina, Buenos Aires: Nueva Visión
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado* (pp. 85-104). Bs As Argentina: Ediciones Manantial
- Tejeda Puentes, D. (2016). Femicidio: Un problema social y de salud pública. La manzana de la discordia, 9 (2). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/317963710_Femicidio_Un_problema_social_y_de_salud_publica



Sonosfera: La experimentación narrativa sonoro-visual en la escritura de investigación.

Carrera, Ivo Santiago

Facultad de Arte, UNICEN

Introducción: Una esfera de sonidos

*La sensación otra vez, el enganche, el sonar de los hierros,
el sacudón que entrechoca un vagón, y otro, y otro.
Qué crujido. Unas tablas se parten. Algo se desfonda (...)*
Sara Gallardo, *La larga noche de los trenes.*

Tanto el universo ferroviario como el de las artes, están inundados de sonidos. ¿Quién que haya oído alguna vez no rescata de su memoria sonora el traqueteo del vagón sobre los rieles? ¿Quién no recuerda cómo suenan los acordes del *leitmotiv* de su película favorita? Las sonoridades, la percepción sonora establece subjetividades con lazos fortalecidos a través de la memoria. En este sentido, el Barrio de la Estación de Tandil⁸⁵ y más precisamente la Incubadora de Arte⁸⁶ —otro Galpón de Encomiendas— se presentan como un marco interesante de indagación dentro de las posibilidades que la investigación en producción sonora ofrece. Ruidos mecánicos, cintas, paquetes, valijas, música, voces humanas; todos los sonidos se conjugan para recrear una genealogía sonora del espacio.

A partir de ciertas búsquedas e inquietudes surgidas de la investigación, el término de *sonosfera*⁸⁷ surge de las derivaciones que los interrogantes planteados en torno a la investigación en artes (Borgdorff, 2006) presentan. En este sentido, estas mismas búsquedas e indagaciones devinieron de la necesidad de encontrar marcos conceptuales en la investigación en los que pueda inscribirse el estudio y la investigación del comportamiento sonoro del Barrio de la Estación y del Galpón de Encomiendas/Incubadora de Arte como territorio. Así, es imperioso interpretar este concepto como una sonosfera que se asemeja a una semiesfera imaginaria. Esta inscripción formal denota una atmósfera con fuerte ahínco en la percepción sonora: una genealogía de los sonidos que se imprimen en la memoria auditiva de los espacios

⁸⁵ El sector urbano que se denomina como “Barrio de la Estación” comenzó a formarse con las construcciones que se situaron en las inmediaciones de la Estación ferroviaria a partir de la llegada de un ramal de la línea Ferrocarril Sud en 1883. Entrado ya el siglo XX, se crearían instituciones ligadas al quehacer y a la vida de la comunidad ferroviaria como el Club Ferrocarril Sud, el Salón de la Confraternidad Ferroviaria y posteriormente el Policlínico Ferroviario.

⁸⁶ La Incubadora de Arte como tal, nace a partir de la Feria Comunitaria y Turística impulsada por la asociación civil Foro Social Tandil XXI en 2001. Luego, en 2006 se sumó un grupo de artistas que convivió un tiempo con los últimos feriantes que quedaban, hasta aproximadamente 2012. A partir de este año se consolidaría como Incubadora de Arte, cuya principal actividad es la gestión, producción y exhibición de proyectos artísticos de distintas índoles.

⁸⁷ Terminología asociada al proyecto Sonosphere, del artista alemán Götz Naleppa. Disponible en: Collection – sonosphere



y los lugares; así como también de los cuerpos (humanos, físicos) que los habitan. Podemos pensar también en la formación de esta semiesfera como un domo sonoro que demarca los límites de lo audible dentro de un espacio; selecciona los sonidos, los ritmos, las cadencias, las frecuencias que constituyen un espacio y lo dotan de una identidad sonora que a su vez lo define como tal.

En este sentido, a través de la idea de la genealogía como una dialéctica entre procedencia y emergencia *Herkunft/Entstehung* (Foucault, 1971) y en medio de esta tensión que se genera entre ambos conceptos, este trabajo se propone la indagación sobre los sonidos que componen hoy —y de aquellos que han formado parte de— un mismo espacio en momentos particulares de su devenir histórico; y su abordaje para la posterior creación de una sonosfera que recupere el origen y procedencia de los sonidos, su implicación y su herencia en un paisaje sonoro actual. La *Herkunft* es entendida como el origen, la fuente, la procedencia; *que permite encontrar bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto la proliferación de sucesos a través de los cuales se han formado*. La *Entstehung* es la emergencia, *el punto de surgimiento. El principio y la ley singular de una aparición*.

Es interesante pensar entonces al momento presente, a la actualidad como un punto de origen, y hacer una revisión genealógica hacia atrás, recuperando aquellas sonoridades que existen actualmente y aquellas que no, distinguiendo la procedencia y el emergente de las fuentes sonoras que componen hoy el *paisaje sonoro* (M. Schafer, 1993) del Barrio de la Estación y particularmente la Incubadora de Arte. El objetivo, a su vez, es poder plasmar estas búsquedas en la escritura de un guión no-narrativo, de carácter seriado, que pueda convertirse potencialmente en un audiovisual con un fuerte ahínco en la construcción de sonoridades. Es decir, recrear esta esfera de sonidos en el guión de un audiovisual seriado es el objeto del trabajo que enmarca esta ponencia.

Nuestra cultura está, en general, organizada a partir de la visión. La vinculación que los seres humanos tenemos frente al espacio que nos aborda y nos envuelve está fuertemente signada por este orden visual. Orden que, en el momento en que se produce la evolución de los espacios a través del tiempo, marca siempre un punto de imbricación entre lo que estuvo y ya no está. El sonido, en cambio, está en todas partes, se transforma pero permanece, en el mundo sonoro, la procedencia hereda más de lo que emerge. Esto resulta de que *el sonido mantiene, por sí mismo, una relación íntima con el movimiento* (Fortuna, 2009). Podemos entender este movimiento no sólo por los entes que se mueven y suenan (personas, vehículos, animales, maquinarias), sino también por su principio mecánico: el sonido es movimiento de partículas.

Es en esta marginalidad de la audición frente a la percepción visual es que se inscribe el concepto de paisaje sonoro (*soundscape*, en inglés) que se separa de los estudios precedentes a partir del aporte de la diferenciación *campo sonoro-paisaje sonoro* (Fortuna, 2009). Esta diferencia, parte de la base propuesta por los estudios del músico canadiense R. Murray Schafer, tomado por Carlos Fortuna, que establece que el *campo sonoro* se refiere al espacio acústico generador por una o más fuentes de emisión sonora, que irradia su sonoridad a un área definida. Esta fuente de emisión, principalmente humana o mecánica, va perdiendo su origen a medida que se propaga por el espacio. Por otra parte, el *paisaje sonoro*, refiere a la manera particular en la que estos diferentes campos se combinan y articulan según sus propios principios, dentro de un espacio geográficamente delimitado por la ciudad (en este caso, la Estación del Ferrocarril).

Ahora bien, en el abordaje de cómo estos campos sonoros se construyen y articulan para dar vida a los paisajes sonoros, se desglosan tres campos principales (Krause, 2013): la Geofonía, la Biofonía y la Antrofonía. El primero refiere a todas aquellas fuentes emisoras no biológicas que pueden encontrarse en un paisaje sonoro; como el viento entre los árboles, el sonido de un arroyo, las olas del mar en la playa, entre otros. Por otro lado, la Biofonía está compuesta por



las fuentes sonoras provenientes de “organismos vivos” que se encuentran en un mismo hábitat, en un mismo tiempo y lugar; como las aves, por ejemplo, en un paisaje urbano. Y por último, la Antrofonía está dada por todos aquellos sonidos producidos por seres humanos o por la actividad humana en un espacio determinado. En este caso algunos de estos sonidos pueden ser controlados —como la música, por ejemplo— aunque en su mayoría se trata de fuentes sonoras *caóticas o incoherentes a las que determinamos como “ruido”* (Krause, 2013). En este sentido, Bernie Krause acuerda con C. Fortuna ya que reflexiona sobre el poder de análisis de los paisajes sonoros frente al abordaje visual:

“En cuestión de segundos, un paisaje sonoro revela mucha más información desde muchas perspectivas, desde datos cuantificables hasta inspiración cultural. La captura visual implícitamente enmarca una perspectiva frontal limitada a un contexto espacial determinado, mientras que los paisajes sonoros amplían ese alcance a 360°, envolviendonos completamente.”⁸⁸

En sintonía con lo planteado, y entendiendo que la demarcación de estudio del Barrio de la Estación y particularmente de la hoy Incubadora de Arte —que funciona en el predio de la Estación ferroviaria— forman parte de un tejido urbano, es importante tomar de los conceptos trabajados por ambos autores (Fortuna y Krause) aquellos aspectos que aplican en la recuperación de todas las sonoridades que ya no están, aquellas que permanecen y se han transformado (identificando su procedencia) y aquellas nuevas, que emergen fundamentalmente fruto de la apropiación humana de los espacios.

Hacia una sonosfera ferroviaria: la Estación y la Incubadora de Arte

*Ahora no haré otra cosa sino escuchar...
Escucho todos los sonidos, que corren juntos, se combinan,
se funden, se suceden unos a otros:
los sonidos de la ciudad y los ajenos a ella, los sonidos
del día y de la noche...
Walt Whitman, Canción de mí mismo.*

El hoy denominado Barrio de La Estación de Tandil comenzó a formarse a partir de la llegada a la ciudad de un ramal de la línea Ferrocarril Sud en 1883. A partir de la instalación del tren y del crecimiento económico que generó, el tejido urbano a sus alrededores se fue desarrollando, construyéndose edificios destinados a la provisión de materiales para el ferrocarril, como también viviendas para los trabajadores (Funaro, 2019).

El esplendor del sistema ferroviario argentino, sucedió en buena parte durante la primera mitad del siglo XX, encontrando su encumbre en la nacionalización de sus líneas principales durante la presidencia de Juan D. Perón en la década del 40'. Luego de esto, con la competencia del automóvil y la construcción de rutas, comenzaría una lenta debacle que se profundizó con medidas como el plan Larkin —plan de modernización de transportes terrestres y fluviales que terminó por poner en jaque muchos de los ramales ferroviarios— durante el gobierno de Arturo Frondizi en la década del 60'; y más aún la durante la reorganización capitalista del territorio, ejecutada por la dictadura militar (1976-1983). Luego, con el neoliberalismo de los años 90', es

⁸⁸ Krause, Bernie. “La voz del mundo natural” Charla TED. Disponible en: Bernie Krause: The voice of the natural world – YouTube.



cuando ocurre su desmantelamiento casi total. En la estación local de Tandil, muchos de los edificios pertenecientes al sistema ferroviario caídos en desuso y en deterioro por falta de mantenimiento fueron cedidos a organizaciones artísticas, entre ellos el Galpón de Encomiendas donde hoy funciona la Incubadora de Arte.

Estos espacios, desmantelados, en desuso y luego resignificados por las organizaciones tienen su propia genealogía sonora. Es decir, que la manera en cómo se han ido transformando y marcando las fisonomías de época en el universo sonoro, articula a su vez ciertas sonoridades procedentes, (otras terminan, otras emergen), puede darse de manera distinta en cada uno de ellos. Así se compone el paisaje sonoro de manera genealógica, como una revisión desde las sonoridades actuales hasta aquellas que puedan reconocerse en otras fuentes y posteriormente, recrearse para montar un paisaje sonoro de época.

En concreto, este trabajo propone recuperar cinco momentos históricos de lo que hoy es la Incubadora de Arte y a través de una estructura seriada indagar en cómo y de qué sonoridades estaban compuestos los paisajes sonoros de la época.

La estructura de esta indagación en paisajes sonoros está ordenada de la siguiente manera y podrá (o no) estar acompañada por material visual:

Primer capítulo.

Recuperaciones sonoras de los huecos. El galpón y las encomiendas. Paqueterías, cintas, voces de trabajadores, pasajeros, sonidos mecánicos de locomotoras y movimiento. Imágenes de archivo del ferrocarril. Imágenes y sonidos del galpón de encomiendas.

Segundo capítulo.

Desguace del ferrocarril. Fragmentos del cuento “La larga noche de los trenes” de Sara Gallardo en voz en off. ¿Cómo suenan las ruinas? ¿Qué se deja de escuchar? Chirridos, sonidos metálicos ¿Qué sonoridades emergen en la ruina?

Tercer capítulo.

Ronicevi. La fábrica, los fierros, el metal. La sonoridad del mundo del trabajo en crisis. Trabajadores, voces humanas, organización comunitaria, ¿qué se recupera de ese universo sonoro?

Cuarto capítulo.

Incubadora de Arte. ¿Cómo suena cuando el arte copa la parada? Primeros pasos, muestras, talleres, prensa de grabado, música: recitales, muestras.

Quinto capítulo.

Contexto de Pandemia mundial, COVID-19. ¿Qué sonoridades emergen cuando los espacios se cierran? ¿Cuáles desaparecen? Ensayos de candombe, juegos, autos.

A partir de la dinámica de trabajo y de los mismos interrogantes surgidos del plan de trabajo de la beca EVC CIN, se encuentra en la indagación de una estructura seriada, episódica, un buen encuadre formal para poder indagar en las composiciones sonoras que los distintos momentos históricos seleccionados ofrecen en materia de paisajes sonoros. Este reencuadre histórico, toma de los significantes sonoros aquellas relevancias o momentos donde estos mismos paisajes, por la misma dinámica de la vida de la comunidad, se han transformado y resignificado en mayor medida; y relevando aquellas sonoridades y campos sonoros que puedan ser



interesantes a la hora de reconstruir, a través de la práctica artística, la procedencia y el emergente de los sonidos que habitaron el espacio.

En un trabajo posterior, se podrá generar a partir de ello, material interactivo que pueda ser utilizado para combinar sonoridades de diferentes épocas y construir así, un paisaje sonoro simulado. Se acompaña esta ponencia con un registro del paisaje sonoro del predio de la Estación Ferroviaria tomado en noviembre de 2020.

Bibliografía

- Borgdorff, Henk (2006) *El debate sobre la investigación en artes*. En: Amsterdam School of Arts.
- Fortuna, Carlos (2009) *La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos*. Cuadernos de Antropología Social Nº 30, pp. 39–58.
- Foucault, Michel (1971) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Hommage à Jean Hyppolite. Presses Universitaires de France.
- Funaro, Fernando (2019) *Las fotografías de una identidad barrial*. X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política. FACULTAD DE ARTE UNICEN Tandil – 27-29 de junio 2019
- Krause, Bernie (2013) *El sonido del mundo natural*. Charla TED.
- McCallum, Stephanie (2016). *Los fierros tienen memoria»: materialidad y memoria en el sistema ferroviario*. En: Memorias en lucha. Recuerdos y silencios en el contexto de subordinación y alteridad. UNRN Ediciones.
- Murray Schafer, R. (1993) *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Arkana books.
- Silva, Ana (2019) Actores y tramas en la recuperación de espacios del ferrocarril para proyectos culturales. El galpón de encomiendas y equipajes de la Estación Tandil. En: Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales. Tandil, FA UNICEN.



Sobre teatro para «niños» y heterosexualidad: estrategias metodológicas para el estudio de infancias espectadoras generizadas

Casella, Germán

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Facultad de Artes (FA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

casellahav@gmail.com

Esta exposición propone un panorama metodológico de investigación posible sobre los procesos de heterosexualización de la realidad simbólica infantil a través de políticas culturales locales⁸⁹. Durante la última década en la Argentina se han planteado diversas legislaciones y decretos⁹⁰ que avalan y a la vez son parte de un proceso deconstructivo sobre las perspectivas de género y disidencias sexuales en materia socio-cultural. Así, se asiste a un clima social en donde se cuestionan los orígenes histórico-políticos de la heterosexualidad binaria como pretendida realidad biologicista determinante. Una porción de estos determinismos naturalistas promueve relaciones hegemónicas frente a la constitución de la infancia como categoría social. Es decir que el ser de la infancia será siempre un efecto de una serie de instituciones adultas intervinientes (Diker, 2009) entre las que se encuentra la heterosexualidad binaria como norma obligatoria (Butler, 2017, 2018; Wittig, 2006). Se partirá del supuesto de que los discursos teatrales para la infancia, como configuraciones sociales significativas, sientan un hito en el devenir espectacular y son también actos performativos del género (Butler, 2017, 2018). Esto quiere decir que promueven una serie de repeticiones estilizadas de actos que terminan por sostener la apariencia de sustancia del género. Así, se ha propuesto al teatro infantil como una

⁸⁹ Se enmarca dentro del plan de tesis doctoral «Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para *niños*», Director: Dr. Gustavo Radice. Se centra en la puesta en tensión de los procesos de heterosexualización que se conforman durante la selección y presentación de obras de teatro destinadas a públicos infantiles platenses durante temporadas de Vacaciones de Invierno en el CC Pasaje Dardo Rocha (2010-2020). Estas últimas están a cargo del Área de Programación de Teatro y Danza del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata. La selección de corpus permitirá tensionar las políticas culturales que son asunto municipal y, por tanto, un espacio de divulgación hegemónico de sentidos sobre lo teatral infantil. No debe obviarse que sus condiciones de producción y presentación no tienen precedente ni equivalente en la Ciudad puesto que es la única experiencia que anualmente centraliza diversidad de obras teatrales para *chicos*. Cuenta con más de diez propuestas teatrales por temporada en presentación simultánea y es de fácil acceso en términos económicos, lo que incita a una fuerte circulación de espectadorxs que probablemente sea la mayor del año.

⁹⁰ El corte cronológico de la investigación está marcado por algunos hitos que son consecuencia y promoción de la desnaturalización de las relaciones de género, a saber: el decreto-ley de Matrimonio Igualitario (2010), la ley de Identidad de género (2012), los movimientos del Ni una menos (2015), la media sanción en la Cámara de Diputados de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2018), la Ley Micaela (2019), entre otras culminando finalmente con la aprobación de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020). Se considerará entonces cómo los cambios en materia socio-política podrían o no condicionar los procesos de selección e interpretación de público infantil local.



estrategia de crianza tendiente a promover ciertas condiciones de existencia, que multidimensionalmente están atravesada por la heterosexualidad como régimen obligatorio (Casella, 2020). A partir de ello, tal aseveración deberá buscar un origen y causa, si se entiende a la heterosexualidad como interpretación totalizadora que ordena las relaciones humanas (Wittig, 2006). En estas líneas se propone entonces que existe una instancia previa a la creación de discursividades teatrales, relacionada con las políticas culturales. Estas responden, en parte, a procesos de interpretación de público que tienden a incidir a la vez en diversos procesos de significación y sus respectivas cristalizaciones (Ferreño, 2014; Grimson, 2014). Así, aquellos discursos heterosexualizantes de y para la infancia como categoría social se ven imposibilitados mediante políticas culturales. En estos términos, las mismas tenderían a priorizar poéticas teatrales que perpetúan una experiencia genérico-sexual por sobre otras. Cabe preguntarse entonces por el funcionamiento y los procesos de algunas políticas culturales para las infancias locales, pensando en el teatro infantil como una más de las instituciones que las componen como categoría social (Casella, 2020). Así, serán las políticas culturales para la infancia lo que determina previamente la heterosexualización del teatro infantil y su consecuente (re)producción de discursos performativos de género y sexo. Es decir que habrá una lectura esencialmente heterobinaria del público infantil ya desde los procesos de interpretación que habilitan o no ciertas presentaciones teatrales sexo-disidentes. Los procesos de selección de obras serán entonces la consecuencia de manipulaciones simbólicas que generan un sentido común (Nun, 2014) promotor y productor de realidades infantiles heterosexualizadas.

Todo lo anterior permitirá sostener la hipótesis de que la heterosexualización de la realidad simbólica infantil, a través de discursos teatrales específicos, está determinada previamente por las instancias de selección y presentación de obras. Estas últimas son parte de las políticas culturales, pensadas como lo que incide en la toma de decisión y significación de un grupo espectadorial. Siendo así, es en estos procesos en donde las interpretaciones y (pre) conceptualizaciones culturales sostienen la promoción de discursos heterosexuales teatrales para la infancia. Por otro lado, las lecturas esencialmente heterobinarias sobre la infancia espectadora son parte de las generalizaciones constitutivas propias de una política cultural específica. Así, son estas las que habilitan y promueven obras de teatro para la infancia que tienden a la exclusión de ciertos discursos y, a la vez, a la valoración de lo heterosexual como sentido hegemónico. Finalmente, para conformar tal panorama de abordaje, se proponen algunas miradas y conceptualizaciones sobre los campos propuestos en la búsqueda de antecedentes y entrecruzamientos posibles.

El teatro, las infancias y una cultura infantil

Este proyecto de investigación se plantea como una profundización de la tesis de maestría «*Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada*» (Casella, 2020). En la misma se problematizó alrededor de las representaciones discursivas de género y sexo en el teatro para *niños* de la Ciudad de La Plata y su condición performativa sobre las infancias espectadoras. Para ello se planteó que los tres campos convocantes -teatro, infancias, género y sexo- son categorías (per)formativas del sujeto sobre el que operan. Por tanto, se propuso al teatro para *niños*, platense al menos, como una estrategia de crianza sostenedora de regularidades estructurantes, que pone en valor ciertas condiciones de existencia. Éstas terminan por heterosexualizar la realidad simbólica infantil mediante discursividades teatrales marcadas por normativas específicas. Lo anterior supuso, por un lado, abordar a la crianza como un esfuerzo de intervención política y medio de coacción (Aguirre Dávila, 2000). El teatro para niños será entonces una más de las instituciones que componen a la infancia entendida como territorio de intervención (Carli, 2002; Diker, 2009). Por



otro lado, se debió asumir al sistema de sexo-género como repeticiones estilizadas de actos generadores de apariencia de sustancia (Butler, 2017, 2018). Así, los discursos teatrales serán también actos performativos del género que terminan por inscribir al público infantil en una rejilla de inteligibilidad heterosexual. Finalmente, se instituyó la categoría de *espectador proto adulto heteronormado* (Casella, 2020) para dar cuenta de los discursos locales que sostienen un sesgo generacional y de género por y a través del teatro estudiado. Es decir, que sostienen una (re)producción social basada en regularidades que terminan por heterosexualizar la realidad simbólica infantil.

Siendo así, la investigación se sustenta en principio en la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2007, 2012), una perspectiva de estudios que retoma la dimensión ontológica y la pregunta por el ser del teatro. El mismo es pensado como un acontecimiento que marca «un hito en el devenir» (2012, p.25) de la vida espectral a través de cierta organización político-poética de la mirada. Así, se centraliza en la construcción de sentido y el aspecto formativo del teatro, pues es lo que habilita la propia elocuencia espectral. Por tanto, este ángulo de abordaje supone la superación de la semiótica en tanto permite centralizar en el aspecto modelizador del mismo, constituyéndose como un instaurador de subjetividades. Esto último supone al teatro como una zona de experiencia que favorece la construcción de espacios de subjetividad y así sienta formas de estar en el mundo. En este sentido, tal aseveración permite contraponer diversas posturas alrededor de ciertas comprensiones del llamado teatro *para niños*, como un fenómeno cultural hecho exclusivamente por adultos (Casella, 2020). Pueden destacarse primero los aportes de Nora Lía Sormani (2004), quien entiende la entidad del acontecimiento como tal en la recepción infantil. Es decir que *el niño* será el significante de la poética teatral a convenir, habilitando a sortear las tensiones conceptuales que esto supone. Coincide con los aportes de Ruth Mehl (2011) quien propone al teatro *para niños* como uno destinado y por tanto pensado específicamente para una platea de menores. Mehl sostiene que existe una distancia insuperable entre adultos productores e infancias espectadoras que es suplida mediante recuerdos y suposiciones. Por tanto, los señalamientos de ambas autoras coinciden en que *el niño* será lo que tome centralidad durante la creación y presentación escénica. Siendo así, se deben torcer diversas conceptualizaciones sobre la infancia -espectadora- para densificar la categoría y leerla en términos políticos, históricos y de género.

En función de ello se propone un abordaje transdisciplinar de las infancias que contemple los diversos esfuerzos por definir las y tensionarlas. Se parte del supuesto de que es una categoría procedimental que se sostiene en un constructo social propuesto por colectivos adultos. Entonces se pensará a la infancia como un «objeto discursivo» (Diker, 2009, p. 26), es decir, una superficie de inscripción de operaciones lo cual permite densificar el objeto. Se separan así los meros datos naturales -nacer, ser cachorro- de los hechos políticos y culturales -estar en situación de infancia- como un modo de retomar las problemáticas propias de una categoría social formativa (Morales y Magistris, 2018). Dentro de esta se deberá contemplar el conjunto de instituciones intervinientes que producen el efecto de lo que cada grupo social llama *niño* (Diker, 2009). Para ello se trabaja desde la Sociología de la Infancia, una perspectiva de estudios que comprende a la infancia como categoría social permanente (Bustelo, 2012). Esto supone pensar a lxs niñxs como actores sociales activos que habitan dicha conceptualización de manera diversa y plural en distintos momentos histórico-políticos. Un abordaje tradicional de la infancia sostendrá a la misma como destino biológico entendido como un devenir adulto, es decir un «todavía-no» (Morales y Magistris, 2018, p.27). Frente a esto, la perspectiva propuesta es superadora de los universalismos, esencialismos y funcionalismos que esconden y promueven aquellas lecturas. Se asume entonces que los niños «se encuentran afectados por las mismas fuerzas políticas y económicas que los adultos y están sujetos, igual que estos, a los avatares del



cambio social» (Gaitán, 2006, p.10). Por tanto, se podrán tensionar las lecturas y conceptualizaciones sobre los públicos infantiles que, como ya se señaló, son el significante del acontecimiento. Parte de aquella densificación que está centrada en decodificar los discursos hegemónicos sobre la infancia, buscando en ellos a los sujetos de derecho que han sido naturalizados y despolitizados en su trato histórico. En esta línea se rescatan los aportes de Sandra Carli (2002) quien entiende al discurso como una configuración social significativa y por tanto un lugar de constitución de la infancia. Siendo una dimensión temporal, la constitución del *niño* varía en la trama de una sociedad que otorga sentidos concretos a la edad mediante dichas discursividades. Habrá una invariable en este proceso que es la dependencia respecto del mundo adulto como dotador de las significaciones históricas. En este sentido, la infancia como construcción social supone una operatoria de vínculo asimétrico y contingente pues «el tiempo de la infancia es un tiempo construido por adultos» (Carli, 2002, p.18). Así la captura simbólica se vacía de sentido político si no se asume la posición social del sujeto como tal. Los discursos sobre la infancia funcionan como modelos de identificación que se sostienen en una superposición temporal: la noción de *niño* impacta en el hablante a través de la pérdida (Minnicelli, 2009). Es decir que es el sentido adulto el que influye discursivamente como una captura simbólica que contempla su propio pasado, el presente de la infancia y el futuro que se espera para la misma. Siendo así, todo acercamiento a la infancia siempre es discursivo, lo que devela la existencia de condiciones de enunciación (Diker, 2009) que disputan criterios de abordaje tendientes a la contingencia. Habrá finalmente una ligazón constitutiva entre la institución de los adultos y la experiencia de *los niños* que es siempre asimétrica y determinante (Carli, 2002). La linealidad que se incluye en el destino infantil -llegar a ser adulto- puede arriesgarse como uno de los parámetros definidores de un público compuesto por niños. Se debe insistir entonces en tensionar los discursos sobre las infancias para desbiologizarlas junto con sus modos de ser leídas, que en el caso es un concepto central para el abordaje del acontecimiento escénico infantil. La infancia espectadora será así el resultado de un cuadro interpretativo que determina una relación dialéctica entre ser significante y ser significado (Casella, 2020). A saber: si *el niño* es lo que determina la construcción estética del espectáculo no debe obviarse que el mismo ya ha sido -y está siendo- significado por colectivo adulto productor. Así, repensar la instancia permanente de la infancia como categoría social permite develar las repeticiones generacionales (Bustelo, 2012) determinantes de relaciones de poder en la construcción de sentido poético. Cabe preguntarse por cómo el teatro, a pesar de su acceso desigual, podrá entenderse como una más de las instituciones que componen a la infancia como constructo social. Será así que el teatro *para niños* se volverá efecto de intervención pues es (re)productor de concepciones de *lo infantil* a partir de discursos teatrales con carácter formativo. Descentrarse de miradas adultas es parte del reconocimiento de una definición de teatro en el advenimiento histórico de las poéticas. Es decir, la entidad que toma la presencia de la infancia en el acontecimiento deberá incluirla como significante a la vez significado, pues son esas representatividades las que (re)producen las comprensiones hegemónicas. La organización político-poética de la mirada sentará un hito formativo en la infancia espectadora que necesitará ser analizada mediante sus propias constelaciones significantes.

En esta línea y retomando las ideas iniciales, cabe suponer que aquella lectura sobre qué es *ser niño espectador* se sostiene en y través de la comprensión de la existencia de una *cultura infantil*. Esto quiere decir en una interpretación que resulta exitosa y se generaliza para acabar siendo constitutiva de la realidad en la que se vive (Nun, 2014). En el caso de las infancias -espectadoras-, pensar en una cultura propia -y singular- es preguntarse por el «complejo conjunto de interpretaciones que organizan en forma selectiva nuestro modo de darle sentido al mundo» (p.16). Esta conceptualización resulta crucial para (re)pensar los modos de instituir lo infantil en



el teatro pues permite posicionarse, por un lado, sobre las exclusiones discursivas de sexo-género que serán luego «prohibiciones fundadoras» (Butler, 2018, p.94). A saber, aquellas series de criterios de inteligibilidad que, como se verá más adelante, resultan performativos del sujeto sobre el que operan a través de restricciones constitutivas. Pero, por otro lado, esto implica primero abordar las pretendidas éticas objetivas propias de una organización selectiva que se sustenta en un sentido común (Nun, 2014). Esto responde a sedimentaciones históricas que son aprehendidas durante la vida social mediante una sintaxis que puede desconocerse por la naturalización propia de dichos procesos. Es decir, habrá normas y usos establecidos por instituciones que son reconocidas en su transgresión pero que no necesariamente deben saber enunciarse. En el caso del teatro para *niños* importará saber y reconocer las ideas fundacionales vigentes acerca de lo (im)posible sexo-genérico en la pretendida cultura infantil que es constitutiva de sí misma. El sentido común sobre lo infantil, suponiendo la existencia de hegemonías singulares, funcionará como una sedimentación heterogénea de interpretaciones de la realidad cuyos efectos pueden ser contradictorios y ambiguos. Siendo así, se sustentarán en discursos ideológicos que pretenden dar una explicación racional a aquellas comprensiones mediante un programa de acción que se basa en sí mismo. Habrá entonces un caudal de conocimientos sobre la infancia que determinará intervenciones culturales por «tipificaciones constitutivas de la realidad de sentido común en la que estamos inmersos» (Nun, 2014, p.22). Finalmente, lo que se comprende como *cultura infantil* será el resultado de una organización selectiva de la realidad de sentido común mediante significaciones sedimentadas.

Para problematizar dicha construcción discursiva acerca de lo que es *ser un espectador infantil*, en términos culturales y sexogénicos, se pensará en los dispositivos de relaciones de fuerza social que están vigentes en un terreno de ejercicio de la cultura (Fernández, 2018). Estos se pueden nuclear a través de las políticas culturales, entendidas como lo que pretende incidir en la configuración de los mencionados procesos de significación. Las mismas comprenden un espacio de lucha por las mediaciones entre lo político y lo cultural, siendo esto último lo constitutivo de la ciudadanía (Grimson, 2014). Así, no habrá políticas culturales que no ejerzan incidencia en los procesos de significación que contemplan lo simbólico, lo deseable y lo imaginable como «un límite cultural para la acción pública» (p. 9). Esto supone asentamientos, naturalizaciones e ideas subyacentes a la política (Logiódice, 2012) que conforman el ya mencionado sentido común y la (re)producción de un orden hegemónico. De este modo, se pensará a las políticas culturales como un ámbito más amplio que el acotado a la administración gubernamental, buscando en ellas las prácticas de los agentes y sus diversos significados. A través de las políticas culturales es que podrán tensionar las acciones realizadas en materia teatral infantil para preguntarse por *quiénes* detentan el poder de precisar los significados (Ferreño, 2014). Las políticas culturales entonces serán lo que delimita los sentidos que se instituyen en las prácticas vigentes en un contexto determinando, que en el caso responde a un espacio de centralización de propuestas teatrales. Se pensará que las prácticas culturales se vuelven políticas por su intervención dinámica en las construcciones de sentido sobre un grupo (Escobar, Álvarez, Dagnino, 1998). Así, habrá efectos sedimentados y naturalizaciones que se podrán encontrar en las formas de concebir y reproducir los relatos sobre la ya supuesta cultura infantil. Si las prácticas culturales no pueden aislarse de los significados entonces se deberán reconocer las que se han sostenido en un corte espacio temporal determinado. En la misma línea, las determinaciones que se problematizan deberán contemplar la ya mencionada relación asimétrica con la infancia (Carli, 2002) y las visiones adultocéntricas del mundo cultural infantil. A la vez, se podrán repensar los cruces conceptuales con lo que respecta al teatro como campo de afectación y modelizador de comportamientos (Dubatti, 2012). El vínculo constitutivo entre política y cultura, mediante relaciones de poder, será así una instancia de análisis de la



producción de sentidos que luego se instituyen como comunes. Los procesos de significación de públicos se volverán políticos en tanto organizan selectivamente los sentidos que sedimentan. No debe obviarse que las políticas culturales intervienen también en las subjetividades que sedimentan a través de significaciones que terminan por cristalizarse en las luchas por el poder interpretativo. La cultura retoma su condición política entonces cuando los significados son constitutivos también de los procesos que redefinen el poder social. Se podrá buscar así en las políticas culturales locales los sentidos de la cultura infantil pensando en los lugares asignados y lo que se enmascara en las exclusiones (Ferreño, 2014). Será muy probable entonces que los procesos de selección de obras de teatro para la infancia demuestren la construcción de un sentido heterosexual que se comprenderá naturalizado y sedimentado.

Cultura teatral infantil y heterosexualidad binaria cis (obligatoria)

Respecto de lo anterior es que se podrán tensionar las significaciones constitutivas que circularán en materia política y sexogenérica. Para ello se profundizará en el sistema de sexo-género a través de las diversas interpelaciones que ocultan la génesis del mismo (Butler, [1990] 2017, [1993] 2018). Se sostendrá al género como una identidad débilmente construida por repetición estilizada de actos que producen una apariencia de sustancia. Habrá así una serie de prácticas reguladoras de la coherencia de género que Judith Butler entiende mediante una matriz heterosexual (2018, p. 24) cuya función es normativa. Es a través de y por ella que los cuerpos, género-sexos y deseos se vuelven inteligibles y a la vez naturalizables. Butler sostendrá así una concepción performativa del género, entendida como la práctica reiterativa y referencial a partir de la cual los discursos producen -derivativamente- los efectos que nombran (2017). Es decir que la sustancia de género es real únicamente cuando es actuada, ya que es la lógica de repetición de acción constante lo que genera la ilusión del efecto sustantivo. Siempre será un acto del presente pues «el género siempre es un hacer [por lo que] no existe una identidad de género por fuera de las expresiones de género» (pp. 84-85). Así, se podrá pensar en aquellas interpelaciones que constituyen la ilusión del yo generizado, siendo que la exigencia de repetición continua es lo que oculta o disimula las convenciones. Habrá que buscar en la teatralidad entonces lo que esconde la historicidad y naturaliza el reconocimiento binario mediante la integración a un horizonte discursivo heterosexual. El mismo se abordará, en principio, a través de las conceptualizaciones de Monique Wittig ([1992] 2006). Para la autora existe en la relación heterosexual una lectura naturalista que parece resistir al análisis interpretativo basado en el binarismo como dato anterior a la ciencia. Este posicionamiento teórico-político comprende a la heterosexualidad como obligatoria, pues es una interpretación totalizadora que concibe sentidos cuya manifestación es la opresión y ejercicio de poder. De esta manera ser heterosexual no será una orientación sino un régimen político que se basa en la sumisión. La naturalización obligada sostiene al sexo como lo prediscursivo que antecede a la sociedad y ordena la producción de conceptos y formas de conciencia (p.49). En la misma línea pueden recuperarse los aportes de Paul B. Preciado, para quien la heterosexualidad es «un lenguaje: un amasijo de signos, sistemas de comunicación, técnicas coercitivas, ortopedias sociales y estilos corporales» (2009, p.140). Siendo así, se habilitan una serie de deconstrucciones políticas sobre hegemonías sexuales que se presentan como naturalizadas. Frente a esto deberá pensarse cómo ciertas formas de ver a las infancias espectadoras son sostenidas y atravesadas por políticas culturales locales. Develar los sentidos en materia sexogenérica permitirá tensionar lo (im)posible en términos de configuraciones sociales para la infancia espectadora. A través del carácter procedimental y conceptual de lo heterosexual se podrá entonces «llevar a cabo un análisis detallado sobre las técnicas de domesticación, castigo y recompensa que hacen posible la regularidad estricta y calculada del deseo heterosexual»



(Preciado, 2009, p. 161). Por tanto, este será un pensamiento rector en cuanto las construcciones de sentido de la infancia como espectadora y las relaciones de contingencia ya señaladas. La heterosexualización de la realidad simbólica infantil a través del teatro (Casella, 2020) podrá encontrarse así como prefigurada en los límites culturales pensados desde la acción pública.

De todo lo antedicho se retoman los aportes de Judith Butler para repensar, por un lado, la constitución política del sujeto (2017) que será un *niño espectador*. La misma es lo que determina su conceptualización y como ya se dijo, podrá buscarse en las intervenciones dinámicas sobre las construcciones de sentido del colectivo infancia espectadora. Las expresiones de género sobre el mismo, como apariencia de sustancia, contribuirán a la organización selectiva de la realidad de sentido común mediante significaciones sedimentadas. Pero, por otro lado, se podrán tensionar aquellas interpretaciones constitutivas a través de «reconcebir la restricción como la condición misma de la performatividad» (Butler, 2018, p. 147). Lejos de ser un límite a la misma, la restricción es lo que impulsa y sostiene la práctica referencial y reiterativa que habilita y constituye la dimensión temporal del sujeto. Para abordar tal perspectiva se deberá coincidir con Butler en pensar el sexo como ideal regulatorio que genera una materialización forzosa y diferenciada de los cuerpos. En ese proceso iterativo se producirá «lo que resta, lo exterior» (p.47) como lo que se sustenta en el supuesto de que todo movimiento formativo instituye sus exclusiones. Así, Butler se aleja de la hipótesis represiva foucaultiana y busca las formas en que la represión y la forclusión -como figuras psicoanalíticas- operan como modalidades del poder productivo. Esto incluye abordar al poder no sólo en su dimensión de producción obligatoria sino también en su funcionamiento a «mediante la forclusión de efectos, la producción de un “exterior”, un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles» (Butler, 2018, p. 49). La pregunta de la autora, y en consecuencia de esta investigación también, será sobre cómo ciertas normas reguladoras forman un sujeto sexuado como efecto constituyente de la reiteración. Esto quiere decir tensionar acerca de cómo aquello que se excluye del universo simbólico teatral infantil es también constitutivo de los sentidos acerca de los sujetos que expectan. Las manipulaciones de sentido sobre la cultura de la infancia, si la hubiera, son parte de un programa productivo que finalmente vuelve inteligible lo que se restringe. Siendo así, este enfoque sobre la performatividad en el sistema sexo-género considerará a la restricción como lo que la impulsa y sostiene, tensionando la esfera de lo (in)inteligible. Según Butler «aquello que *tiene que ser* excluido» (p. 66) permite la reflexión sobre las prohibiciones fundadoras y las implicancias en la demanda de una posición simbólica sexuada y el modo en que se establecen dichas limitaciones. De este modo una identificación, pensada como «un esfuerzo fantasmático sujeto a la lógica de iterabilidad» (p. 160), siempre está relacionada con la ley y la prohibición. Será pertinente entonces preguntarse por el ámbito de restricciones constitutivas que (re)invocan y (re)invisten la ley simbólica de lo posible en el terreno de las políticas culturales para la infancia espectadora. Si la regulación es una restricción que se vuelve productiva y a la vez generativa, entonces se podrá preguntar acerca de cómo se implica la identidad en lo que se excluye. Finalmente, las restricciones de las normas reguladoras de la hegemonía heterosexual y la reglamentación binaria del género serán las generadoras de las ya mencionadas manipulaciones simbólicas. Si las políticas culturales delimitan los sentidos que se instituyen en el conjunto de prácticas de selección y presentación de obras, entonces se podrán identificar y operativizar las prácticas de intervención dinámica sobre un grupo espectral específico. Las políticas culturales para la infancia platense determinarán así lo que *es ser niño* a través de la promoción y creación de normativas heterosexuales sedimentadas.



Un cierre y una apertura

Se propuso un panorama metodológico de abordaje acerca de la heterosexualización de la realidad simbólica teatral infantil y los procesos de selección y presentación de obras de teatro para «niños» en la Ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Si bien tal retórica obligatoria se constituye por discursos teatrales específicos, hay que buscar las posibles determinaciones previas por procesos de interpretación de públicos. Estos generan cristalizaciones pues son parte de los dispositivos propios de las políticas culturales, entendidas como lo que termina por incidir en la toma de decisión y significación. Por tanto, en esas actualizaciones sobre lo infantil en donde los (pre)supuesto e interpretaciones culturales entran en juego para heterosexualizar las poéticas teatrales para *los niños*. Esta perspectiva de estudios, se arriesga, permitirá finalmente tensionar el funcionamiento de algunas políticas culturales para las infancias espectadoras locales, a la vez que sus exclusiones y (re)producciones performativas sobre sexo-género. Como acción pública que oculta la génesis del sexo-género, el estudio transdisciplinar de procesos de selección y presentación de obras situadas problematizará los modos de institución de la infancia.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Dávila, E. (2000). Socialización y prácticas de crianza. En E. Aguirre Dávila & E. Durán (Comps.), *Socialización: prácticas de crianza y cuidado de la salud: un estudio con familias y niños que inician su escolarización en Santa Fé de Bogotá* (pp. 19-92). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia CES.
- Bustelo Graffigna, E. (2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*, 8 (3), 287-298.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Casella, G. (2020). *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada*. (Tesis de maestría). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494>.
- Carli, S. (2002). Introducción. En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955* (pp. 17-38). Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila.
- Diker, G. (2009). El discurso de la novedad. En *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?*. (pp. 11-31). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Escobar, A., Álvarez, S. & Dagnino, E. (1998). *Cultures of politics / Politics of cultures: Re-visioning Latin American Movements*. Boulder, Colorado: Westview Press
- Fernández, C. (2018). Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión. *Papers. Revista de Sociología*, 103 (3), 447-477. Doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2430>
- Ferreño, L. (2014). "En nombre de los otros." Ciudadanía y políticas culturales. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp.109-115). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur



- Gaitán, L. (2006). La nueva sociología de la infancia. Aportaciones de una mirada distinta. *Política y Sociedad*, 43 (1), pp. 9-26.
- Grimson, A. (2014). Introducción. Políticas para la justicia cultural. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 9-14). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur
- Logiódice, M. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de política. *DAAPGE*, 12 (18), 59-87
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Minnicelli, M. (2009). Infancia, signficante en falta de significación. *Educação em Revista*, 25 (1), 179-202
- Morales, S. y Magistris, G. (2018). Hacia un paradigma otro: niñxs como sujetxs políticxs co-protagonistas de la transformación social. En S. Morales & G. Magistris (Comps.), *Niñez en movimiento: del adultocentrismo a la emancipación* (pp. 23-49). Buenos Aires, Argentina: El Colectivo, Chirimbote, Ternura Revelde.
- Nun, J. (2014). El sentido común y la construcción discursiva de lo social. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 15-23). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur
- Preciado, P. (2009). Terror anal. En G. Hocquenhem *El deseo homosexual* (pp. 135-174). Madrid, España: Editorial Melusina
- Sormaní, N. (2004). *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones.
- Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Madrid, España: Egales.



Tejiendo la memoria en clave decolonial

Castosa, Giselle; Escofet, Reina y Saredo, Melina

Universidad Nacional de las Artes

M.A.V.⁹¹ nace desde la urgencia de hacer de nuestro saber, en el campo de las Artes Visuales, una acción colectiva que emancipe nuestras propias poéticas. También como parte activa del grupo de investigación, nos hizo poder buscar la forma de interpelar a los alumnos y/o a la sociedad donde se presente el equipo.

A partir del 2018 hasta la actualidad hemos realizado diferentes proyectos asociados al campo de las Artes Visuales y la práctica de investigación académica, a modo de articular y colectivizar nuestra mirada estética de identidad latinoamericana.

El deseo de generar estos dispositivos visuales-colectivos, es poder darle cuerpo a nuestro pensamiento crítico, contemporáneo; para esto nos proponemos abordar los siguientes ejes: Artes visuales, Fanzine, Mancha, es una manera de ensuciarnos las manos, en definitiva aquello que más nos gusta mancharnos, donde las palabras/imágenes que designan, versus, las palabras/imágenes que encubren. Son acciones que anclan. A nuestro modo de ver estas cuestiones arraigadas son las que ponemos en discusión desde nuestro propio lenguaje del hacer visual. Una de ellas es el uso de las palabras y la otra es el uso de las imágenes. Ambas en pos de estigmatizar, cosificar e invisibilizar a los originarios.

Buscamos a la vez relevar aquellas imágenes que se posicionan hoy como una resistencia a los relatos de los sectores de poder y que pretenden denunciar la continuidad de cierta ideología que se delineó con el proyecto nacional, que apelaba a una particular construcción de la identidad, llevando como correlato la criminalización de las comunidades indígenas que demandan por sus derechos ancestrales, territoriales y circunstanciales.

A partir de lo cual instamos a reflexionar y a cuestionar lo que nos han enseñado, denunciando todos aquellos eufemismos con los que se quiso y se quiere tapar la diversidad cultural. Sobre esta lectura hemos estudiado la manera en que un conjunto de imágenes o tópicos del siglo XIX se revitalizan y transitan por los medios masivos de comunicación, como parte de la maquinaria de creación de sentido común y naturalización de las ideas.

Estos se van entramando en un sentido conceptual sobre lo que designan cada una de las palabras/imágenes. Qué es lo que nombran a modo de ejes conceptuales y por otro, el sentido que les otorgamos a ellas como trabajadoras de las artes visuales y licenciadas.

Comenzaremos planteando algunas de las posibles problemáticas que atraviesan los ejes y sobre las cuales nos interesaría exponer. La autora Silvia Rivera Cusicanqui dice que sobre nuestra

⁹¹ Maloneras Acción Visual es un grupo nacido dentro del grupo Maloneres, proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de las Artes, aprobado en la convocatoria 2018-19 con el número 34/0536. "Imagen e imaginario sobre el sector indígena en el discurso político argentino. Desde el siglo XIX a la coyuntura actual". Directora: Ana Gutiérrez Costa, Codirectora: Carina Circosta, Investigadorxs: Carla Paola Bettino / Melina Saredo / Mariana Paredes / Giselle Castosa / Reina Escofet.



sociedad hay elementos y características propias a partir de un enfrentamiento cultural y civilizatorio, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532⁹².

Para ella “*las palabras no designan, encubren*”⁹³ y nos trae a memoria aquellas por las cuales estamos luchando en un sentido poético, para que no sean solo una herramienta más de uso ficcional o utilizando eufemismos en detrimento a lo que debería nombrar.

No nos resignamos a este sistema de silencios, abrazamos las ideas de la autora que nos interpela en nuestro ejercicio cotidiano del habla, de la escucha. No solo como artistas visuales, también como mujeres trabajadoras de las artes y parte activa de la sociedad que se está des-patriarcando lentamente.

En lo particular pensamos que nos interpela, por ejemplo, cuando nombramos bajo los preceptos académicos extranjeros, aquellas acciones concretas que tienen su nombre propio en nuestro lenguaje cotidiano y académico también. Parece irónico, pero en los ámbitos de las ARTES es notable cómo ciertas palabras/imágenes han conquistado nuestra cultura-lengua, y la replicamos sin pensarlas. Tanto el arte con su parafernalia de mercado, como también en aquellos espacios que pretendemos para-culturales, y sin embargo la hegemonía del pensamiento colonial encarnado en el lenguaje sigue su camino sin detenernos a pensar-nos y por ende la réplica de las mismas.

Nos preguntamos entonces, ¿Cómo hacemos desde nuestra propia expresión artística para evidenciarlo? ¿Podemos pretender que en los espacios académicos y/o artísticos se profundice en la activación de una acción propia dentro del lenguaje de las artes visuales que NOMBRE lo que debe NOMBRAR sin hegemonizar el discurso desde una clave colonizadora?

En este sentido, Adolfo Colombres es quien dice que en la Argentina automáticamente se le dio la espalda a toda la tradición artística indígena y colonial, mirándolas con desprecio respecto a la producción de la cultura occidental europea, sin realizar ningún proceso de ajuste ni apropiación. Paulatinamente las tradiciones, rituales, relatos y los territorios ancestrales de los pueblos originarios quedaron invisibilizados y ocultos por medio de los discursos y políticas raciales y eurocéntricas. *La raíz de la urdimbre colonialista* es clara y se trasluce con todo su brillo a los discursos hegemónicos en nuestro país, como podemos observar en los medios y en las redes sociales cuando divulgan información acerca de las comunidades originarias o cuando tienen que dar cuenta de nuestras raíces, pero en contraposición podemos advertir en la actualidad que ciertas imágenes, colectivos artísticos, etc. circulan al mismo tiempo generando resistencia a estas representaciones dominantes.

Desde la colectiva MAV sabemos que una de las formas que encontramos para contrarrestar y pensarnos en prácticas decoloniales que involucren las artes visuales desde una perspectiva autónoma e iconoclasta⁹⁴ y citando a Rolnik es primero descolonizar el inconsciente. Bajo esta lectura la autora propone, desde la micropolítica, acciones y pensamientos basados en la imaginación creadora, el saber del cuerpo, el deseo y el inconsciente, recuperando pulsiones vitales oprimidas.

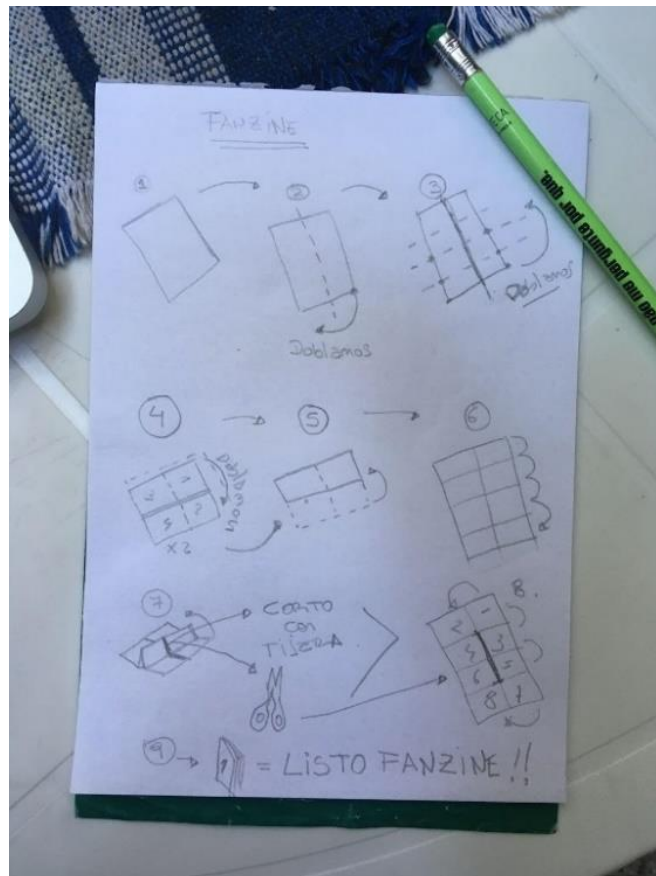
⁹² Hecho histórico por el cual tomamos dos acontecimientos fundamentales la captura y muerte de Atawallpa y la ejecución de Tupaq Amaru I.

⁹³ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 1a ed., 2010.

⁹⁴ Se reconoce como iconoclasta a aquel individuo que rechaza las normas y las tradiciones, que va a contracorriente de las convenciones sociales y de los modelos estatuidos. En este sentido, el iconoclasta es una persona que reacciona críticamente a su realidad, de actitud controversial y revolucionaria. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, por ejemplo, fueron movimientos iconoclastas en el sentido de que enfrentaron críticamente el canon artístico que los precedía y procuraron una profunda transformación, a nivel de formas y procedimientos, en las prácticas del arte.



Concretamente con la idea de situarnos en un ejercicio plástico anti-capitalista, plural, democrático y por supuesto con el copyright liberado apostamos por realizar un Fanzine⁹⁵, en el cual la libertad creadora citando a Ticio Escobar⁹⁶ es en nuestro caso un estandarte donde poder resistir con la concreción de acciones colectivas para desparramar (manchar) y convidar a la comunidad a nuestro sentir- pensar.



Logramos realizar varios fanzines desde la desfragmentación de poemas realizados por una de las integrantes de la colectiva con imágenes propias y otras prestadas de diversos colectivos que apuestan a la libre circulación del arte.

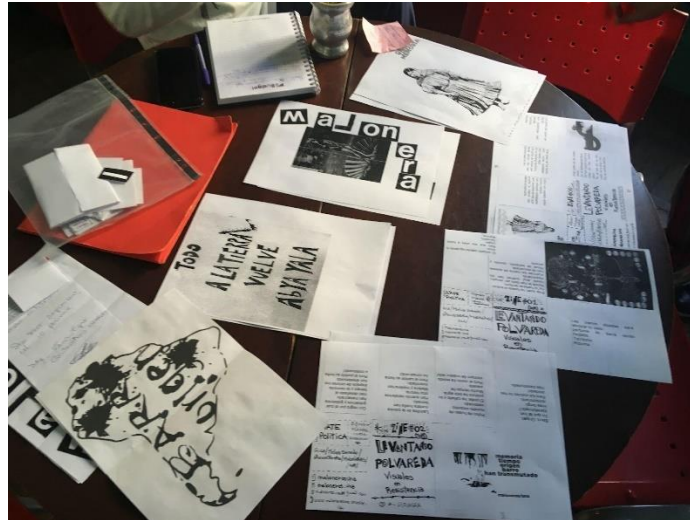
La idea fue siempre que estos fanzines sigan camino (libre circulación, acción-reacción), crezca y se replique en quienes quieran: agregar contenido, quitando contenido, fotocopiando, copiando y volviendo a liberar, siempre la apuesta es la acción colectiva, señalando aquellas cuestiones que nos movilizan, compartiendo.

Es una forma de darle autonomía al fanzine, a nuestras propuestas y modos de activar el arte popular, recuperando aquellos valores estéticos y políticos (no partidarios) que hagan renacer los poderes que por muchos años se han dispersado en una propuesta impuesta donde lo que ha importado es la institucionalidad⁹⁷ y no la ancestralidad de la imagen-palabra.

⁹⁵ Usamos la palabra fanzine porque adherimos la idea de comunicar desde un lugar no hegemónico. Representa un medio alternativo para comunicar cuestiones que los medios encubren.

⁹⁶ ESCOBAR, Ticio. "Aura disidente" en: *Aura Latente*. Bs. As: Tinta Limón, 2021, p.73, 74.

⁹⁷ ESCOBAR, Ticio. "Aura disidente" en: *Aura Latente*. Bs. As: Tinta Limón, 2021, p.75.



Al comienzo de este escrito hablamos sobre las palabras/imágenes que designan, o sea que representan algo con esa/s palabra/s/imagen/es. Entendiendo que los ejes que hemos seleccionado para exponer y no de forma arbitraria, no sólo nombran, sino y por sobre todo SEÑALAN, como un vivo dito⁹⁸.

Somos artistas por lo tanto el lenguaje que compartimos es el de las artes visuales en sus dimensiones plásticas, poéticas, comunicacionales y políticas.

La palabra Artes (visuales) habla o señala, entre otras cuestiones, sobre una idea que tenemos preconcebida donde las Bellas Artes, como una especie de superpoder Kantiano⁹⁹ se nos fué otorgado y que por el paso de la academia, con ese saber preconcebido analizamos las características que deben tener, o no, las bellas artes, que no son más que preceptos exportados, nuevamente colonizados sobre aquello que no entraría en los parámetros de bellas y hegemónicas artes.

Y existen variedades de formas de análisis para este tipo de señalamientos por ejemplo desde la perspectiva conceptual y la perspectiva académica. En este caso, hablando sobre la realización del Fanzine, podemos decir que, entre otras cualidades conceptuales y materiales, el mismo se materializa dentro de una hoja de determinado tamaño, doblado de determinada forma y con determinado contenido en su interior que puede ser político, social y artístico. A su vez, es distribuido, elaborado dentro y con determinados parámetros que indican su circulación en un espacio social donde sabemos que ellos designan/señalan aquellas cuestiones que estéticamente, poéticamente y plásticamente nosotras le fuimos otorgando, o sea, la significación específica de ser. Esto quiere decir que el Fanzine cobra valor estético porque conceptualmente somos artistas y así lo señalamos.

Al analizar desde una perspectiva académica, cuál fue el ejercicio que hicimos para decir que un fanzine contiene todas las potencias creadoras juntas. Fue volver a la matriz de nuestro modo

⁹⁸ El vivo-dito consiste en que un artista señala cosas (“dito” = “dedo”) y las declara arte: arte vivo. En general, sucede cuando un artista expresa su visión particular del mundo (cosmovisión), utilizando un lenguaje particular, en este caso Fanzine.

⁹⁹ Kant define que la belleza es subjetiva propia del observador pero esa belleza es desinteresada y produce alegría, afectando de algún modo las facultades humanas como las intelectuales, sensitivas y morales.



de ver, sentir y transmitir las artes, que sean bellas en el sentido Kantiano o no lo sean no lo discutimos, el valor estético lo potenciamos en la concreción de acciones decoloniales, anti-patriarcales. Sí discutimos aquello que nos conmueve. Lo que nos movilizaba era volver a ensuciarnos las manos.

Mancharnos.

Mancharnos con aquello que deja huella.

Y señala que somos hijas de la tierra.

Que jugamos con barro.

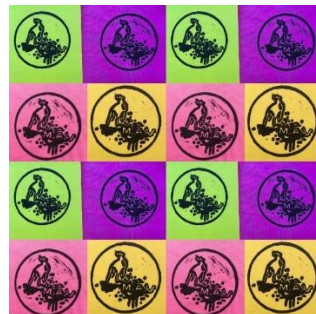
Somos esa mancha que señala que somos las hijas de la tierra que manchando contamos esa parte de la historia que no se cuenta.

Está manchada nuestra historia latinoamericana esa mancha que no sale y que duele, nosotras las hijas de la tierra manchamos con memoria visual y colectiva los caminos que andamos¹⁰⁰.

Dentro de nuestras búsquedas personales y grupales nos identificamos con el concepto del *Buen vivir*¹⁰¹ transmitido por varias culturas indígenas que procura un ideal de bienestar individual y colectivo. Esta forma de vida se traduce en lo que hacemos, en nuestro trabajo intentamos florecer con la palabra y las imágenes. Ticio Escobar explica que el concepto guaraní *palabra* se identifica con el hecho de *brotar*, se relaciona con la idea de abrirse en flor, en palabras del autor “ponerse en posición de ser”¹⁰².

Desde este lugar encontramos la manera de manifestarnos, practicando el abrirnos colectivamente, metáfora que tiene analogía con el concepto de Mancha adoptado por M. A. V. la huella es la que afirma nuestra propia identidad. Apelamos a la rememoración desde una poética singular, la retórica de la mancha trata de sensibilizar desde la subjetividad, activando la participación individual y colectiva.

Con el deseo se crean manifestaciones poéticas que tratan de involucrar la mirada y la acción. De esta manera comenzamos a realizar un juego de miradas con las imágenes que nos interpelan de la historia argentina. Surgió la necesidad de resignificar la obra de Blanes, *Ocupación Militar*¹⁰³, tomando un elemento que nos parece desafiante y que pasa a ser desapercibida en la composición; se trata de la perra (la nombramos “Manchita”) que aparece en escena enfrentando a los militares. Para nosotras es un símbolo de desobediencia y de resistencia cultural.



¹⁰⁰ Poema M. A. V. en proceso, 2021.

¹⁰¹ En quechua se llama *sumak kawsay*; en aimara, *sumak qamaña* y en guaraní, *tekoporã*.

¹⁰² ESCOBAR, Ticio. “Aura diferente: La eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas” en: *Aura latente*. Bs. As: Tinta Limón, 2021, p. 206.

¹⁰³ Pintura histórica “Ocupación militar de Río Negro”. Autor: Juan Manuel Blanes, 1896. (Medida: 7100 x 3550 mm.). Imagen reproducida en los billetes de \$100 argentinos.



La MANCHA es tierra latiendo, es pulsión de identidad sagrada, es pachamama. La fuerza y la persistencia de la mancha la hace popular porque en ella vemos nuestros paisajes, nuestros animales, nuestros territorios y nuestros cuerpos. Su belleza está relacionada con su función social, es una mancha que aspira a ser crítica. Realiza el proceso inverso del blanqueamiento¹⁰⁴ civilizatorio colonialista, por eso manchamos, para ensuciarnos y dejar de ser parte de la lógica occidental eurocentrista.

Mediante una apropiación visual y conceptual evocamos la suciedad y el hedor latinoamericano que nos describe Rodolfo Kusch y el significado de la palabra ch'ixi¹⁰⁵ (cheje), que designa en Aymará a un tipo de tonalidad gris, en efecto se logra por manchas blancas y negras entreveradas.

De esta manera se anuncian otros mundos posibles contrastando las formas colonialistas establecidas. Así mismo se observan en el presente manifestaciones de movimientos sociales, culturales y artísticos, por ejemplo, prácticas activistas feministas, ecológicas, antirracistas, indigenistas, entre otras, que dislocan el paradigma cultural dominante. Bajo este panorama de denuncia se proclaman saberes populares y ancestrales que traen a la memoria la construcción contingente de identidad colectiva.

TIC2021

manchando con puz



8 | 100

<https://libros.google.com/imagenes/bs/manchando-con-puz/>

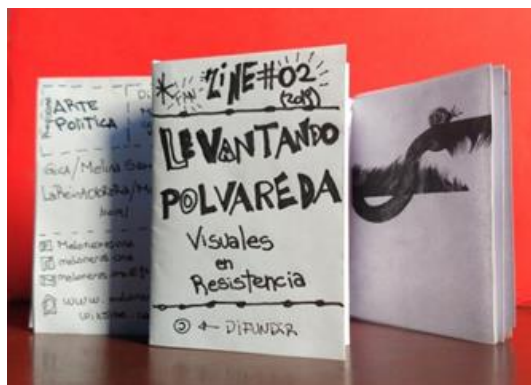
11

¹⁰⁴ FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

¹⁰⁵ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Bs. As.: Tinta Limón, 2018, p. 79.



Nosotras somos hijas de la tierra, la nuestra es tierra manchada de sangre, como trabajadoras del arte nos manifestamos en acciones rituales en comunidad, el fanzine es una acción ritual. Como alternativa a estos procesos que cuestionan mecanismos de poder, trabajamos con dispositivos extra artísticos, tratando de incidir en algunos medios públicos de comunicación, mediante la imagen y la palabra gráfica-poética, el fanzine, la intervención callejera y en sitio específico.



Desde las artes y los medios de comunicación encontramos algunos referentes que recuperan saberes dentro de la cultura popular creando una estética propia y un mecanismo de resistencia ante el orden establecido.

Traemos al presente el periódico popular Cabichui¹⁰⁶, editado desde las trincheras paraguayas, destacándose por sus particulares ilustraciones, no solo por la identificación visual y poética nos interesa, sino también por la referencia al insecto.

¹⁰⁶ Refiere a una variedad de avispa negra. Periódico de combate sale por primera vez en otoño de 1867 desde las trincheras del Cuartel General de Paso Pucú.



Más allá de los intereses políticos y editoriales de la época, podemos observar gestos visualmente irreverentes en la gráfica. Cómo se separa de la tradición ilustrada para definir rasgos estilísticos propios elaborando tácticas productoras de sentido y cambiar lo que le es impuesto¹⁰⁷.

Otro ejemplo de reinención, de apropiación de los medios y recursos, nos lleva a la escena local argentina con la actual investigación puesta en obra *Genocidio Silencioso* del artista Fah Crudo, que toma forma física de Diario-Afiche-Archivo. De manera similar, utiliza el lenguaje gráfico como herramienta de acción visual pero en este caso para denunciar la invisibilización de los medios sobre los maltratos a las comunidades originarias en nuestro país.

Usa a la inversa los mismos medios de comunicación populares (web, afiches callejeros, diarios) visibilizando hechos violentos que son solapados por la complicidad y ocultamiento de los medios hegemónicos. El artista se ampara en todo su registro de datos identitarios para cuestionar discursos que intentan naturalizar desde épocas pasadas hasta el presente y poder construir una imagen gráfica, cruda de la realidad. A la vez invita a la colaboración de una memoria colectiva que toma cuerpo de archivo.

¹⁰⁷ AMIGO, Roberto. *Guerra, anarquía y goce. Tres episodios de la relación entre la cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*. Asunción: Centro de Artes Visuales, 2002, p. 21.

¹⁰⁷ Indaga diarios argentinos de finales de 1800 de los cuales toma su apariencia formal para generar un dispositivo de contrainformación. Opone la estética gráfica de la época con la imagen impresa actual y lo que anuncia el texto quebrando la lógica dominante. Ver ejemplos: <https://fahcrudo.wixsite.com/arte/genocidio-silencioso>.



Todos los días desde 1810. Abya Yala Año 525 n° 3

EL GENOCIDIO SILENCIOSO

Continuidad y profundización del genocidio indígena en la última década.

Javier Chocobar
Diaguita, Comunidad Chuschagasta, Tucumán. Asesinado el 12 de octubre de 2009.

Atahualpa Martínez Vinaya
Mapuche de 16 años. Asesinado el 15 de Junio de 2008 en Río Negro.

Esperanza Nieva
Diaguita de 81 años de Amaicha del Valle, Tucumán. Asesinada el 7 de Junio de 2010.

Alvino Claudio
Joven qom asesinado en 2010 por un grupo de personas en Villa Bermejo, Chaco.

Cristian Ferreyra
16 años. Fue apuñalado en Mayo de 2011 en Villa Bermejito, Chaco.

Yonatan Medrano
16 años. Fue apuñalado en Mayo de 2011 en Villa Bermejito, Chaco.

Alberto Galvan
Qom, asesinado a los 32 años. Perteneciente a la comunidad Paraje El Cochón, Chaco.

HOY CACERÍA DE INDIOS.

Norma Artaza
Fue encontrada sin vida el 12 de diciembre de 2014 al costado de la ruta 86, frente al campo en disputa con la familia criolla Celia en la Comunidad Qom Potae Napocná Navogoh.

Esteban Rolando Medina
Fue encontrado muerto e 3 de enero de 2015 a la vera de la ruta 86 en la Comunidad Qom Potae Napocná Navogoh, Formosa.

Pascual Aurelio Rodríguez
14 años. Fue asesinado el jueves 11 de febrero de 2016 en la plazoleta del Sauzalito, localidad de El Impenetrable chaqueño. «Pascual recibió golpes y lesiones mortales en la cabeza y en el rostro».

Miguel Galvan
Asesinado el 10 de Octubre de 2012, en el paraje El Simbol, Santiago del Estero.

Imer flores
Asesinado a golpes por una patota el 4 de Enero de 2013 durante una fiesta en Villa Rio Bermejito, Chaco.

Victor Segundo
Wichí, 16 años, fue asesinado a golpes por criollos en la localidad de Ingeniero Suarez, Chaco, el 22 de junio de 2013.

Juan Aguirre
Qom de Formosa. Es asesinado a golpes en la Ruta 3 cercana al paraje 10 de Mayo.

Para más información sobre la edición "Hoy cacería de indios", escaneá el código QR desde tu celular:

Para saber más sobre el proyecto, buscanos en: **ElGenocidioSilencioso**

En efecto, deja en evidencia de que en el presente se continúan ciertas estigmatizaciones sobre los pueblos originarios ya cosificados en el imaginario social. Podemos observar cómo se van activando desde los medios gráficos dominantes rasgos discriminatorios basados en una iconografía degradante, racista y excluyente, que responden a la visión colonialista de la otredad. Este ideario se mantiene hasta el día de hoy en nuestro país. En consecuencia, la eficacia con la que se instalan esos discursos depende de la fuerte promoción y dimensión que le otorgan los medios masivos de comunicación hegemónicos.

Pero considerando que la imagen gráfica permite transitar copiosamente distintos lugares: redes sociales, espacio público, entre otros, tanto aquellos discursos dominantes como aquellos alternativos, comparten algunos medios y recursos que, como vemos en el trabajo de investigación del artista Fah Crudo, nos sirven para generar estrategias de gran impacto visual y comunicacional. Estos medios son los mismos que utilizamos las trabajadoras del arte de forma expandida y con los mismos recursos pero fuera del circuito establecido. Siendo consciente de este fenómeno, el arte se sirve de esta herramienta para operar desde las nuevas tecnologías, adoptando las mismas estrategias de comunicación (uso de los espacios públicos como las redes sociales, reproducción masiva e imagen gráfica) pero con el objetivo de problematizar críticamente los discursos que se tratan de imponer e influir en la audiencia.



En el mismo sentido, nosotras nos proponemos, a partir de la producción gráfica, intervenir en y sobre esos mismos espacios, donde las redes sociales, o la intervención en la calle apoyan la iniciativa de visibilizar la continuidad de ciertos discursos colonialistas.

Nos hemos cuestionado el uso de las palabras, así como también el de algunas imágenes en las artes y hemos tomado como referencia entre otras al concepto u opinión del teórico Antonio Lara¹⁰⁸.

Estamos de acuerdo con el autor, además de analizar y señalar lo que las palabras dicen. Y en este sentido entendemos que Fanzine viene de dos palabras en inglés que significa revista y aficionado, que al unirse comparten la idea de ser una revista autodidacta, autoeditada realizada por aficionados a un tema determinado.

También es una herramienta que se consolida como emblema contracultural y que, con el tiempo, los mismos movimientos artísticos y/o musicales han jugado un papel importante para lograr evidenciar aquellas cuestiones relacionadas a la comunicación y visibilización de espacios, e intervenciones que los medios convencionales no registraban.

¡Y cómo no abrazarnos a la idea de generar con las herramientas plásticas y conceptuales un fanzine colectivo! Y en caso de re-nombrar ¿Cuál sería la forma adecuada? podríamos deshilar y nombrarlo señalamiento, presión (¿?). Esta pregunta es una invitación a re-pensarnos en acciones colectivas en un futuro cercano, hecho que acompaña el deseo de nombrarnos.



Desde esta perspectiva, la producción artística que vamos generando los diversos grupos, tiene un sentido de resistencia, y de abrazo colectivo, donde sentimos que la potencia se inscribe con tinta, buril y fotocopia. Y donde los discursos gráficos anticapitalistas, antipatriarcales, van contraponiendo al relato de los medios hegemónicos de comunicación.

¹⁰⁸ LARA, Antonio. *El mundo de los "fanzines"*. Diario EL PAÍS: 23 de julio 1976. Fuente: https://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html (Consultado el 5 de septiembre de 2019)



Sobre todo en la elaboración colectiva, se ejercen acciones que presionan y revelan saberes compartidos, buscando contrarrestar la intencionalidad y el ocultamiento de información. Queremos apropiarnos de aquellos saberes y sentires, traer al cuerpo la memoria para darle el lugar, donde se da sentido extranjero un saber-del-cuerpo¹⁰⁹ traducido en obra colectiva. Existen nuevos medios¹¹⁰, que han surgido de la necesidad colectiva y popular. Particularmente, los mismos operan dentro de las redes sociales, que son escenarios excelentes donde se gestan otros espacios comunicacionales y se imponen distintos mecanismos de resemantización, reflexión, acción social y colectiva.

En relación a esto, podemos decir que la producción artística también conforma este campo de tensión discursiva, arremetiendo contra los espacios de control y disciplinamiento colectivo. En este sentido hemos realizado algunas acciones de re-apropiaciones de imágenes que pretendemos des-colonizar y otorgarle en una nueva lectura a aquella que indudablemente porta como ícono de tiempo y espacio en la construcción de un estado nación.



Billete - Afiche presentación del Grupo de Investigación Maloneras en la U.N.A. Sede Huergo. 2018.

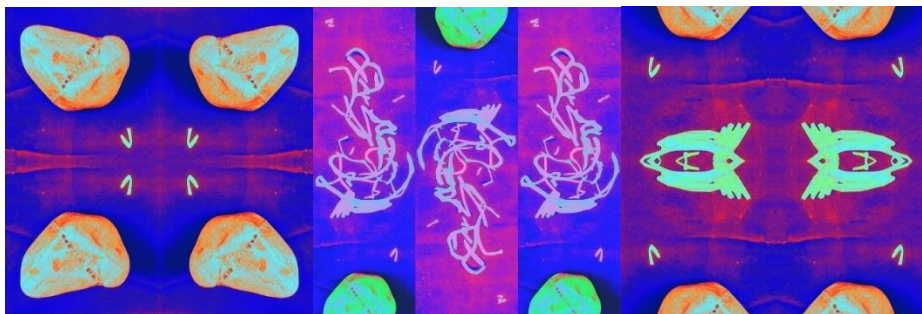
¹⁰⁹ ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Bs. As.: Tinta Limón, 2019, p.12.

¹¹⁰ Por dar algunos ejemplos: <https://periodicogatonegro.wordpress.com/>, <https://www.instagram.com/mujeresindigenas/?hl=es-la>, <https://viedelmonte.com.ar/>, <https://www.instagram.com/identidadmarron/?hl=es-la>



Manchita, sello xilográfico. 2019.

Actualmente nos encontramos realizando la gráfica del Calendario Malonere con incidencia en las redes sociales, desde gifs, videos y diversos recursos estéticos y educativos. Tratamos de divulgar otras miradas que apelan a la memoria comunitaria porque sabemos que las acciones artísticas necesitan una noción de lo colectivo, desde el reconocimiento del ayer para traerlo hoy a la memoria en una clara posición moral¹¹¹.



Collage digital para gif de Calendario Malonere, 19 de abril de 2021: “Día del Indio Americano”



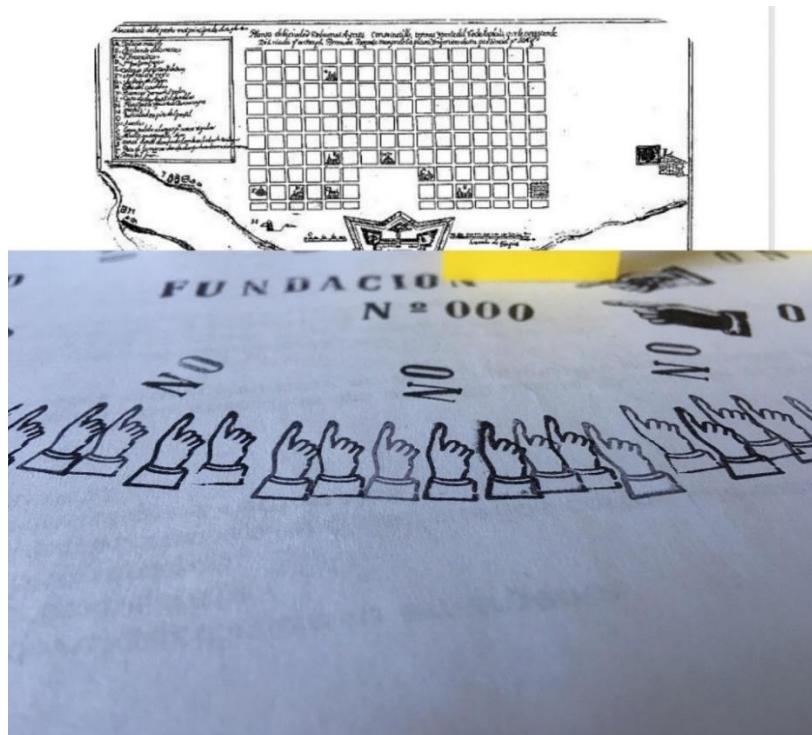
Dibujo sobre calco para gif de Calendario Malonere, 19 de abril de 2021: “Día del Indio Americano”¹¹².

¹¹¹ ESCOBAR, Ticio. “Aura disidente: Arte y Política” en: *Aura latente*: Bs. As: Tinta Limón, 2021, p. 132.

¹¹² <https://maloneras.wixsite.com/investigacion/19-de-abril>



Dibujo sobre calco, sellos de madera, para gif de Calendario Malonere, 19 de abril de 2021: "Día del Indio Americano".



Collage técnica mixta para gif 2021. Calendario Malonere: 11 de junio de 1580 "Fundación de Buenos Aires".



Collage técnica mixta para gif 2021. Calendario Malonere: 11 de junio de 1580 “Fundación de Buenos Aires”.



Técnica mixta para gif 2021. Calendario Malonere: 11 de junio de 1580 “Fundación de Buenos Aires”.

Una de estas posiciones que existen hoy indiscutiblemente, son las redes sociales. Configuran el escenario donde se cuecen las ideas e imaginarios de gran parte de las personas actualmente o, al menos, podemos decir que la vida diaria, teniendo en cuenta el contexto mundial, se ve atravesada por las redes sociales de alguna u otra manera.

Las imágenes, anónimas en la gran mayoría, viralizadas a partir de *hashtags* masivos convocan a cuestionar el orden de las cosas y llaman a reflexionar los discursos de los sectores hegemónicos. Por suerte, la gente es más reticente a este tipo de discursos y ha comenzado a criticar y desnaturalizar la manera en que hemos aprendido “la historia”. Las manifestaciones



sociales actuales no se callan, copan espacios públicos en las ciudades, en las redes sociales, esa masividad empodera a las masas y abren caminos haciéndole frente a los más poderosos.

Se convierten en nuevos espacios virtuales de contra conquista, nosotras nos proponemos re pensarlos como instrumentos de resistencia cultural, con los cuales poder presionar y vencer a los discursos hegemónicos.

De esta manera se anuncia el resquebrajamiento/desprendimiento de la matriz de colonialidad¹¹³ por parte de un sector de la sociedad argentina. Desobedeciendo la dominación colonial, que sigue vigente diseñando el plano político, económico, epistemológico y estético.

Dicho brevemente, un arte pensado desde lo colectivo, desde las manifestaciones populares, que resulta de las experiencias compartidas y saberes ancestrales, además de constituirse al mismo tiempo en una práctica reflexiva que activa la memoria.

Lo cierto es, que ninguno de esos eufemismos logra tapar uno de los mayores genocidios y etnocidios de la historia universal.

Como plantea Rivera Cusicanqui son las palabras que no se dicen las que más daño hacen, ya que las mismas encubren y se transforman en velos de la realidad, y una vez “mal aprendidas” perduran en el sentido común colonizando nuestras propias palabras. La autora nos habla de desnaturalizar, de producir en comunidad para resistir¹¹⁴, y nos genera interrogantes: ¿Cómo transformar nuestra propia historia en un telar de resistencia colectiva?

¿Será que para tejerla debemos encender la mecha ancestral de nuestro pasado, y poder despertar lentamente en un mundo donde hacer en comunidad es el mejor proceso de resistencia? Nos abrazamos a lo que plantea la autora y celebramos la idea de CORAZONAR¹¹⁵, sabemos y accionamos en un estar colectivo y un pensarnos en común, en comunidad.

Y nos respondemos en acciones concretas.



¹¹³ El colonialismo fue una de las experiencias históricas constitutivas de la colonialidad, pero la colonialidad no se agota en el colonialismo, sino que incluye muchas otras experiencias y articulaciones que operan incluso en nuestro presente. Como sabemos la colonialidad afecta el ámbito del trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares, los seres humanos los modos de producción y distribución de la riqueza del planeta, jerarquizando y gobernando a los grupos a partir de su racialización.

Afortunadamente, hace ya varias décadas, existen diversos procesos que tienden a la de-construcción de esos conceptos. Nos parece importante discutir la noción de identidad/es desde el pensamiento decolonial.

¹¹⁴ Presentación en Facultad de Agronomía, audio. 7 de septiembre 2018. “Hacer del malestar un proceso creativo para tejer la resistencia”

¹¹⁵ Traducción basada en la acción Maya de *ch’ulel*, que es equivalente al *chuyma* aymara, lugar desde donde se piensa con el corazón y la memoria.



II Jornada Malonera 2019 "Presente Indígena" 4 de noviembre. Instalación e intervención Artística "Atrapando Memorias" en sede UNA Huergo 1433 pasillo aula 2.3 piso 2.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO, Roberto. *Guerra, anarquía y goce. Tres episodios de la relación entre la cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*. Asunción: Centro de Artes Visuales, 2002.
- COLOMBRES, Alfredo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual*. Bs. As. Ediciones del sol. 2008.
- ESCOBAR, Ticio. "Aura disidente: Arte y Política" en: *Aura latente*: Bs. As: Tinta Limón, 2021.
- ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Bs. As: Ariel, 2014.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- LARA, Antonio. *El mundo de los "fanzines"*. Diario EL PAÍS: 23 de julio 1976.
Fuente: https://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html
(Consultado el 5 de septiembre de 2019)
- QUIJANO, Anibal. *Textos de Fundación*. Bs. As.: Del signo, 2014.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 1a ed., 2010.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Bs. As.: Tinta Limón, 2018.
- ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Bs. As.: Tinta Limón, 2019, p.12.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- <https://periodicogatonegro.wordpress.com/>
- <https://www.instagram.com/mmujeresindigenas/?hl=es-la>
- <https://vienedelmonte.com.ar/>
- <https://www.instagram.com/identidadmarron/?hl=es-la>



Las pioneras: la participación de las mujeres en los salones de bellas artes de Rosario entre 1917 y 1930

Cebollada, Julieta

Facultad de Humanidades y Artes-Universidad Nacional de Rosario

Introducción

La participación de las mujeres en el arte a principios del siglo XX tuvo que sortear obstáculos, no solo la discriminación por género, sino también la hostilidad del medio en general. El campo artístico de Rosario era precario e incipiente, por lo cual los salones de bellas artes constituían espacios privilegiados de visibilidad para las y los artistas.

Cabe destacar que el campo artístico rosarino se encontraba aún en vías de formación, con lo cual la posibilidad de profesionalización de las y los artistas era muy escasa. Se trataba de un campo que empezaba a institucionalizarse paulatinamente a través de iniciativas como la creación de la Biblioteca Municipal en 1910, en torno al cual surgió “El Círculo de la Biblioteca”. Esta asociación cultural, que luego sería conocida simplemente como “El Círculo”, sirvió como basamento para la construcción institucional del campo plástico, lo que luego promovió la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917. Lo que aún faltaba eran museos, coleccionistas y la situación de los lugares de formación artística era muy precaria. Recién a partir de la realización de este salón, se originó la Comisión Municipal de Bellas Artes y poco tiempo después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes. Tal como se reconoce en Leonardo Simonetta y Horacio Zapata (2010), en la Rosario de principios del siglo XX no existió un mecenazgo oficial hasta la consolidación del campo artístico.

Sumado a esto, Rosario era una ciudad de mentalidad comercial debido a su pujante actividad económica, lo cual supuso un desafío el promover el interés por las artes visuales en la población. Para Sandra Fernández (1999) Rosario, ciudad sin fundación ni trayectoria colonial, asistió a fines de la década del '70 del siglo XIX a la consolidación de un grupo de comerciantes rosarinos tras el desarrollo de la ciudad como epicentro de las actividades exportadoras cerealeras y la construcción de una línea de ferrocarril con el objetivo de unir Rosario con Córdoba.

En lo referido específicamente al ámbito que nos compete, puede decirse que un decidido grupo de prestigiosos miembros de la sociedad rosarina se propuso impulsar y organizar eventos artísticos con el fin de posicionar a la ciudad dentro de la trama cultural del país; sus mayores esfuerzos se centraron particularmente entre los años 1910 y 1920. Dicho objetivo no estaba exento de intereses por fuera del arte en sí; por un lado, se buscaba alejar a Rosario de la imagen de urbe centrada exclusivamente en el comercio, al mismo tiempo que pretendían trasladar su poder social al ámbito cultural.

Para acompañar este proceso, la adquisición de obras pictóricas que dio origen a la actividad coleccionista, mostró el uso de esta actividad como modo de diferenciarse de las demás clases sociales (Simonetta y Zapata, 2010).

Si la situación ya era de por sí difícil en términos generales, a las mujeres se les sumaba un problema adicional: su género designado socialmente, y lo que ello conllevaba en cuanto a roles y expectativas. Como señala Joan Scott (1986), el género como categoría constituye las



relaciones sociales que se basan en la diferencia percibida entre los sexos y generan de esta manera relaciones de poder.

Coincidente con esto y en su análisis de las trayectorias femeninas en los salones nacionales de Buenos Aires, Georgina Gluzman (2018) destaca que “A menudo, las mujeres eran presentadas en las reseñas como una categoría separada y tratadas como ejemplo de un estilo femenino, aunque este nunca fuera explicitado” (p.64). Asimismo Sabina Florio y Cynthia Blaconá (2020) señalan que la cuestión de lo femenino funcionaba como una noción naturalizada para el abordaje de obras realizadas por mujeres, dentro de determinados estereotipos. Estos estaban ligados a las ideas de sensibilidad, romanticismo, docilidad, delicadeza, catarsis, emotividad y fineza.

La mujer, una vez designada como tal, pasa a ocupar determinados espacios y roles en una sociedad predominantemente masculina. Dora Barrancos (2004/2005) afirma que la historia de las mujeres resulta fundamental para comprender e interpelar los acontecimientos del pasado a la luz de esta realidad. Es así como desde el presente trabajo se busca desentrañar la inserción de las mujeres en un espacio institucionalizado del arte fundamental como los salones en las primeras tres décadas del siglo XX.

Hacia la institucionalización del campo artístico rosarino

La institucionalización del campo plástico local se lograría mediante la creación de un museo y un salón de Bellas Artes. El primer paso hacia esa dirección fue la fundación de la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, el 28 de septiembre de 1912, instaurada por el Dr. Rubén Vila Ortiz. Sus miembros organizaron conciertos, obras teatrales, conferencias, muestras, y adquirieron obras de arte para donar a distintas instituciones culturales de Rosario. Buscaban con esas actividades obtener el aval y los recursos del gobierno de la ciudad con el fin de legitimar su iniciativa.

Parte de las obras adquiridas por esta sociedad y posteriormente por la Municipalidad en los salones de Bellas Artes, pasarían a formar parte del acervo del Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad, cuyas puertas se abrieron el 15 de enero de 1920. Durante los meses previos a su inauguración, la prensa se encargó de escribir diversos artículos reseñando la tarea realizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes hasta entonces, y se mantuvieron pendientes del estado de la incipiente colección de pinturas y esculturas destinadas a ser albergadas en sus salas. El proyecto de ubicarlo en un edificio propio y dotarlo de una biblioteca específica permaneció en suspenso hasta la concreción en 1937 del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, cuyas instalaciones fueron donadas por la familia tras el fallecimiento del coleccionista.

Volviendo unos años atrás, se sabe que el primer Salón Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Rosario fue denominado Salón de Otoño, presumiblemente debido a que la fecha de inauguración de la exposición coincidía con dicha estación. La inauguración fue realizada el 24 de mayo de 1917, día anterior a las fiestas por el aniversario de la Revolución de 1810. Esta exhibición tuvo carácter de iniciativa privada, ya que tanto su organización como su auspicio estuvieron a cargo de la Asociación Cultural “El Círculo”.

La profesionalización de una artista: Emilia Bertolé

La prensa destaca en un artículo del diario *La Capital* a Emilia Bertolé, dentro de la escasísima presencia de artistas rosarinos en el salón, como la única pintora de la ciudad, como promesa y representante del “feminismo intelectual”. (*La Capital*, 1917:5). Bertolé fue la única mujer nacida en El Trébol y residente en Rosario que se dedicó a la pintura de forma constante cuando la profesionalización en la esfera artística era aún precaria y cuando la plástica y la música eran meros pasatiempos agradables y deseables para las jóvenes de las clases más acomodadas.



Bertolé participó con tres retratos, género al que se dedicó y por el cual le hicieron numerosos encargos: dos óleos y un pastel titulados *Ana María*, *Mi hermano* y *Mis primos* respectivamente. El retrato de su hermano, cuya fotografía se encuentra fuera de catálogo, le valió un Premio Estímulo. La obra por la que Bertolé recibió el premio estímulo figura como *Miguel Ángel* en el libro *Emilia Bertolé, obra poética y pictórica*, sin fecha y como perteneciente a la colección del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”: este quizás sea, entonces, aquel retrato premiado en el Primer Salón de Otoño.

Tanto por su positiva recepción por parte de la prensa como por el reconocimiento de sus pares, Bertolé será por mucho tiempo la única mujer de la ciudad tomada en cuenta seriamente en este medio. Más allá de su meritoria labor pictórica, ella tuvo una formación precoz ya que de niña comenzó a estudiar en el Instituto de Bellas Artes “Doménico Morelli”, del artista italiano Mateo Casella. Allí conoció a sus pares Alfredo Guido, César Caggiano y Augusto Schiavoni, lo que significó su primera experiencia de socialización con colegas. Una posterior estadía en Buenos Aires le posibilitó generar un vínculo con la alta burguesía porteña y a través de esta a políticos de la Unión Cívica Radical; al mismo tiempo integró agrupaciones de intelectuales como el grupo “Anaconda”. De esta manera, su inserción en espacios de sociabilidad contribuyó a su legitimación social como artista.

Las mujeres y su lugar en el arte decorativo

En el cuarto salón de otoño, una novedad importante respecto de los salones precedentes es el hecho de que se agregó una nueva sección: además de pintura y escultura se dio espacio al arte decorativo, lo cual generó una gran convocatoria de artistas antes excluidos de la exposición ya que su valor estético era entonces ignorado. Ese arte se encontró, como era de esperar, representado exclusivamente por artistas mujeres: María Teresa Bordabere, Amelia B. de Catelli, Lelia P. Echezarreta (quien participará en ediciones sucesivas del Salón participando de esta sección), Esther Le Bellot, Esilda Olivé y María Elena Páez. Por primera vez se abrían espacios de inclusión artística para estas mujeres en el marco de los organismos oficiales. En palabras de Adriana Armando:

“La persistente división de esferas hacía que las mujeres artistas fueran una minoría dentro de esa minoría, a menudo celebradas cuando la obra y la personalidad transparentaban su naturaleza femenina e ignoradas o descalificadas cuando por alguna vía resistían los modelos instaurados”. (Armando, 2008/2009: 65)

Se plantea entonces una división entre artes decorativas y las Bellas Artes, como una especie de separación entre la mujer, considerada como menos, no como colega, y el hombre, vinculado a la figura de “genio artístico”, lo que evidencia un menosprecio por el arte creado por mujeres. Esta situación no era más que el reflejo de la posición que tenían las mujeres en la sociedad civil, de capacidad jurídica limitada y sin acceso a una ciudadanía plena. De hecho, para citar un ejemplo, no fue hasta el año 1951 que se hizo efectivo el voto femenino. En este contexto, el arte hecho por mujeres tuvo poca difusión y se practicaba mayormente puertas adentro, como un pasatiempo de élite. Yolanda Paz Prueba (2010) y Gardenia Vidal (2013) coinciden en que las mujeres burguesas participaron en el espacio público sólo a través del ejercicio de la beneficencia, con lo cual extendían el ejercicio de la maternidad hacia la sociedad. Lucía Bracamonte (2017) hace énfasis en la división sexual naturalizada socialmente respecto de los roles y esferas de actuación considerados legítimos para el accionar femenino. Por otra parte, Beatriz I. Moreyra y Nicolás D. Moretti (2015) analizan cómo estas “distinguidas damas” llevaban a cabo parte del proyecto político de civilizar a las clases subalternas. Además de la educación y



moralización de los sectores más desfavorecidos, fomentaron políticas sanitarias con el objetivo de prevenir enfermedades (Ortiz Bergia, 2015).

Este planteo que sitúa a las mujeres y a los hombres en dos mundos sociales y artísticos separados, marca una divisoria determinada por una cuestión de género. Para Marcela Nari (2004), el concepto de género es una construcción sociocultural que busca la normativización y control de los cuerpos y las conductas de las mujeres. Y como señala Georgina Gluzman (2016), las artistas fueron ubicadas en el campo plástico, ya sea por la crítica o por los historiadores del arte, bajo determinados paradigmas: las excepcionales, las aficionadas y las profesionales.

Si seguimos este modelo se podría mencionar como excepción y profesional el caso anteriormente mencionado de Emilia Bertolé, inusual para la época, ya que sus pinturas eran juzgadas de igual a igual junto a la de sus colegas varones y gozaban de gran aceptación por parte de la prensa y el público. Por su parte Lelia Pilar Echezarreta fue otra figura destacada entre estas artistas, una de las pocas que no fue condenada a la invisibilidad logrando cierto reconocimiento en algunos diarios y revistas como *Apolo*, aunque en forma limitada y ocasional. Para este Salón presentó un biombo con motivos tomados de la naturaleza a los que estilizó a través de formas sencillas y planas. Estos motivos naturales eran sus preferidos, principalmente ramas, hojas y flores como las pasionarias que entrelazaba en ritmos curvilíneos. Su estilo vinculado al movimiento *Arts and Crafts* y al *Art Nouveau* francés, su formación con Alfredo Guido sumado a su presencia en otros salones dejó al descubierto su talento e ímpetu participativo, lo que permitió que no pasara desapercibida. El multidisciplinario artista estuvo vinculado a las artes decorativas, especialmente en la década del '20 con su labor de ilustrador para las portadas de la revista "El Círculo". Allí trabajó la problemática de la identidad americana en boga en ese entonces, a través de técnicas de reproducción gráfica como el grabado.

Las mujeres como sujeto y objeto del arte

Respecto de las obras presentadas en el Quinto Salón de Otoño, se pueden observar reminiscencias del simbolismo en las obras de Emilia Bertolé, especialmente en *El libro de versos*, autorretrato en el cual se muestra a sí misma como una intelectual que acuna delicadamente al libro que seguramente contiene a sus poemas, como si fuera su hijo. La vida de la pintora y poetisa fue considerada singular por la sociedad de aquel entonces, que percibía con mucha curiosidad su estilo de vida. Sostén de una familia de origen humilde, nunca se casó. Y se vio interpelada de tal manera por esto que tuvo que hacer declaraciones al respecto, no exentas de cierta ironía. Florencia Abbate (2019) analiza la vida de Bertolé en este sentido, y describe el hartazgo que le provocaba ser una mujer independiente y considerada deseable.

Además presentó el pastel *Yolanda* y el dibujo de una cabeza hecho en sepia, que probablemente se trate de otro autorretrato, en el cual se la puede ver con un lenguaje más espontáneo y directo de lo acostumbrado. Es un trabajo hecho a base de trazos a veces entramados y en otros sectores direccionando las formas, siendo más suaves y sutiles cuando enmarcan el rostro y más fuertemente marcadas en el fondo.

En la sección arte decorativo se observa la presencia de tres artistas, contando por primera vez la presencia de dos hombres: Salvador Melero y Alceste Mantovani, junto con María Susana Arias.

Una novedad en materia temática del Sexto Salón es que por primera vez en los salones de otoño se presentan desnudos –cuatro, de hecho–, en forma de estudios sobre el cuerpo humano ya que, aparentemente esta modalidad, o en su defecto, su justificación mitológica o alegórica, era la única forma aceptable de mostrar a una mujer o a un hombre desprovistos de sus ropas sin que tenga por ello connotación erótica. Era evidente que se trataba de un hecho conflictivo, que amenazaba con quebrar las reglas morales imperantes en aquel entonces. No obstante, el



hecho de que estas pinturas pasaran el filtro del jurado denota un acuerdo tácito con el género del desnudo. Pero esto no quita que la sociedad rosarina no estaba preparada para asimilar la imagen reproducida de una mujer desnuda de carne y hueso, (una mujer real que podría ser una vecina o miembro familiar), sin que medie alguna especie de velo que cubra su desnudez. Sólo puede marcarse una excepción, lindante con los límites de lo aceptable: *Éxtasis*, de Gastón Jarry, de tema prostibulario y que ya desde el nombre resulta un tanto provocativo; la pose de la modelo es portadora de una sensualidad casi ausente en los otros desnudos que se encuentran en el catálogo. Por el contrario, el *Desnudo* de Miguel Petrone se enseña de modo casi vergonzoso, a juzgar por la pose de la modelo que se encuentra de espaldas y algo encorvada; más relajada luce la muchacha pintada por Alejandro Christophersen con su óleo *Mi Modelo*, quien sentada en una silla levanta sus brazos como si se tratara de una situación perfectamente natural. Entretanto el *Estudio* de Alfredo Guido es un dibujo al carbón en el cual destaca el volumen de las carnes de la modelo, marcando claramente las luces y sombras que le dan forma, sirviendo como ejercicio plástico. Pero este ejercicio plástico no impide que el dibujo constituya un espacio de deleite sexual para la mirada masculina (Gluzman, 2016). Es más, el claroscuro otorga tal materialidad a la obra que termina reforzando el estereotipo de la mujer sexualmente disponible.

Bertolé dio a conocer dos cabezas hechas en tiza pastel y otro autorretrato, *Crisantemos*. Esta obra denota la sofisticación de su autora, quien prácticamente realiza un despliegue escénico donde todo está en un lugar preciso: el jarrón y las flores encima de la mesita de madera, ella reclinada en la silla con su fino vestido de gasa sobre su silla cubierta por una seda estampada. Todos elementos que le otorgan a la autora una imagen de delicada señorita burguesa que se toma un momento para descansar.

En 1926, el estado municipal no financia el Salón de Otoño, con lo cual surge el Primer Salón Nexus. Allí se destacaron dos mujeres: Ana Caviglia y Lelia Pilar Echezarreta. La segunda artista mencionada dio a los dibujos de tinta y gouache una nueva significación al hacer a uno de ellos merecedor de un premio “Estímulo” por su proyecto para escenografías teatrales de la ópera *Peleas y Melisandras*. Allí puede observarse un fragmento de arquitectura, peñascos y grandes nubes que se ciernen sobre el mar, todo compuesto por delicados y exquisitos planos de valor acompañados de líneas, y sectores decorativos de influencia *Art Nouveau*. Ana Caviglia, presentó su *Naturaleza muerta* de un jarrón con flores, de una delicadeza enfatizada por el uso de colores planos quebrados y contrastes de valor sumamente sutiles.

La cuestión referente a la recepción del Primer Salón Nexus de 1926 presenta dos componentes: una crítica positiva y otra negativa; por un lado se elogia al grupo de artistas plásticos por su iniciativa y sus talentos individuales, al mismo tiempo que se desprecia en cierto modo el contenido de las obras presentadas y la adhesión a las estéticas de vanguardia de algunos de sus miembros. La confianza en esta agrupación y la misión que se les otorga de asentar los cimientos del campo artístico rosarino y ayudar a la constitución de una tradición en el arte local, son indudables.

Resulta infaltable el reconocimiento a los llamados “maestros”, en referencia a pintores como Alfredo Guido, Emilia Bertolé y Manuel Musto, ya consagrados en el ambiente artístico desde hacía muchos años, y la importancia de su formación:

“Discípulos y maestros, que son discípulos a la vez (...) forman una tradición. Y esa tradición, entroncada en aquella media docena de muchachos que hace quince años amontonaba (...) Casella en su taller, como semillar (...) es la mejor tradición, por no decir la única del Rosario espiritual” (Ibídem: 4)



La metáfora del semillar alude al crecimiento y desarrollo del ámbito de las Bellas Artes en la ciudad, particularmente la pintura, lo cual suscita un sentimiento de júbilo que el escritor no puede ni tampoco desea ocultar:

“Sencillamente dicho, en el terreno de la civilidad, la pintura es la única gloria rosarina (...) tanto que es lo único que puede disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires y que puede brindarle glorias al interior del país” (Ibídem: 4)

Nótese la contundencia en el planteo del posicionamiento de la ciudad en el país y también ante Buenos Aires, con la utilización de conceptos como civilidad y gloria, que conferían al arte y por ende a los artistas una misión de carácter casi sagrado, capaz de cambiar el rumbo y el destino de la humanidad. “Entonces habrá llegado el momento en que el artista de verdad será considerado como un sacerdote (...) Y la clásica Chicago quedará así transformada, como por ensalmo, en esplendente Atenas” (La Capital, 1926:11)

Resulta un tanto exacerbada la equiparación con las grandes civilizaciones (entendidas desde una perspectiva eurocéntrica, blanca y patriarcal), lo cual no hace más que dar una muestra de las grandes expectativas que se gestaban alrededor de las Bellas Artes.

El octavo salón Rosario dio lugar a Emilia Bertolé como miembro del jurado, en un salón donde la Comisión fue integrada mayormente por artistas, a diferencia de ediciones precedentes. En la platea femenina Lelia Pilar Echezarreta presentó su *Proyecto para papel pintado y Proyecto decorativo*.

En la novena edición Alfredo Guido fue premiado por su *Retrato de Emilia Bertolé* es una proyección de su colega y amiga: ofrece a sí mismo y al espectador una imagen de la joven pintora, asociada a la femineidad, la delicadeza y el misterio que le inviste el estar su cabeza cubierta por un velo de gasa. Este a su vez evoca la figura de una virgen, pero al mismo tiempo connota sensualidad a juzgar por su mirada, su boca delineada y su mano adornada con un anillo, lo que le brinda de un estilo etéreo al conjunto.

Paradójicamente a lo dicho anteriormente, una pequeña Emilia de porcelana hace su aparición en *Los amigos*, inusual producción de esta retratista en la cual un perro y una muñeca comparten el espacio de una cama. En esta obra puede verse una notable similitud entre el rostro de aquel juguete para niñas y el de la pintora, haya estado pensado o no de manera intencional. Ya dentro de lo que los espectadores e integrantes del campo artístico rosarino estaban acostumbrados a ver está *Claridad*, finísimo autorretrato constituido íntegramente por tonos pasteles de rosas, celestes, verdes y blancos de color.

Sus autorretratos, consideradas por ella como sus verdaderas creaciones en contraste con sus trabajos por encargo de la alta burguesía (para exhibirlos con el fin de distinguirse socialmente) evidencian cómo se representa ella misma, y sobre todo cómo quería que la vieran desde la esfera pública. Esto incluyó una autoconstrucción de una imagen sumamente femenina que servía como objeto de deseo y agrado en los hombres, y que por lo tanto no contradecía el modelo de mujer imperante en ese entonces. Quizás tal decisión puede haberse tratado de una estrategia para lograr aceptación en el campo del arte y hacerse un lugar, corriendo un poco el límite sin generar una ruptura respecto de los roles femeninos.

Otra obra altamente descriptiva y arquitectónica es *Vista del primer sanatorio anti tuberculoso (barrio Sáenz Peña)*, aguafuerte de Lelia Pilar Echezarreta que reseña tal hospital, en contraposición con sus otros tres trabajos que ilustraban temas de las ciencias naturales, ya sea con fines decorativos como *Lirios y Ceibos* o didácticos como sus gouaches realizados para las tapas de los libros del naturalista J. H. Fabre.

En la décima edición del salón, participó Raquel Forner con su obra *Figura*, que puede relacionarse con Karl Hubbuch, eximio dibujante del grupo de Hannover dentro de la Nueva Objetividad alemana, especialmente con *Doble retrato de Hilde II*. Esto se infiere tanto por la



posición de la delgada mujer que se encuentra sentada de piernas cruzadas y un poco encorvada como por el gran contraste de luces y sombras casi exentas de pasajes de valor.

Por su parte Paulina Blinder pintó un motivo poco explorado por sus colegas (a excepción de Musto y Bertolé en ocasiones aisladas) que es el de recrear juguetes. Podría tratarse de una pareja de bailarines de danza tradicional rusa, cuya pose está planteada de una manera muy humana, ya que se están abrazando el uno al otro. Al año siguiente volvió a participar con *El collar de Ámbar*. Aquí se vale de una técnica realista para relatar la escena, la cual dominaba a la perfección. Esta pintora ejerció la docencia en establecimientos de enseñanza secundaria, pero no gozó del alto reconocimiento de su par femenino Emilia Bertolé, ni siquiera de la tibia recepción que tuvo Echezarreta, quien presentó en dicha ocasión su *Proyecto de franja para papel pintado*.

La siguiente edición tuvo seis invitados especiales, lo cual significaba un gran honor pero acorde con el reglamento del Salón los dejaba fuera de concurso, ya que no podían concurrir al premio. Se trataba de los artistas Alfredo Guttero, Enrique Prins, Lía Correa Morales, Lino Enea Spilimbergo, Emilio Caraffa y Héctor Rocha.

Lía Correa Morales presentó *Margarita*, óleo que ubica a una niña burguesa de perfil. Se advierte un doble sentido en el título de la obra, que puede hacer referencia tanto al nombre de la pequeña como a las flores que sostiene, y su modalidad pictórica es clasicista pero en clave moderna.

Llama la atención *Estudio* de Ana Caviglia; es una naturaleza muerta donde en cierto modo prima la estructura geométrica; cuenta con pocos elementos dispuestos de tal manera que forman un triángulo escaleno, mientras que la diagonal que marca el límite de la mesa se une con la vertical de lo que parece ser una cortina.

La revisión de estos salones da cuenta de que la participación de artistas plásticas estuvo presente, pero fue escasa si se lo compara en proporción a los hombres. Si se hace un promedio general de los salones entre 1917 y 1930, del total de expositores, sólo el 10% eran mujeres, tendencia que se mantuvo estable durante esos años. En cuanto a temática, técnica e influencias artísticas, no presentaron propuestas disidentes respecto del status quo. Pero su presencia marcó una forma de expresión femenina en el espacio público, y allanó el camino para futuras artistas.

Consideraciones finales

Distintos factores pueden adjudicarse a la emergencia de los salones de Bellas Artes de la ciudad de Rosario a principios del siglo XX: políticos, económicos, ideológicos y culturales.

En el sentido económico, el incremento del poder adquisitivo por parte de la población alentó el desarrollo de sus intereses vinculados al coleccionismo, los cuales se presentaron como relativamente novedosos en un contexto de bienestar económico. Hubo un importante crecimiento en este sentido, posibilitado por el tejido del ferrocarril y la reestructuración del puerto, con la consecuente mejoría en su funcionamiento, y la posición privilegiada de la ciudad dentro del modelo agroexportador que primaba en ese entonces. Una vez resueltas estas cuestiones a nivel personal, quedaba espacio y tiempo para el disfrute de aquello que no era utilitario, como las artes visuales.

En cuanto a lo ideológico, hubo un desesperado intento por conservar el estado de cosas anterior a los procesos modernizadores, recurriendo a estrategias en las cuales lo cultural tenía un papel preponderante en la difusión de determinadas ideologías conservadoras.

La intención de oficializar un espacio dedicado a la difusión de las Bellas Artes en Rosario se correspondió en parte con esos objetivos, pero el propósito principal era otro: otorgarle mayor importancia y prestigio a la ciudad mediante el desarrollo de disciplinas como la música, la



literatura y las artes plásticas. Se trataba de posicionar a la ciudad dentro del campo artístico del país, como un espacio que alentaba y posibilitaba sus manifestaciones, para demostrar así que era más que una ciudad de comerciantes que corrían tras beneficios de índole puramente financiera. También surgía la necesidad de crearlo por fuera y en forma independiente de Buenos Aires, situación en la cual subyacía cierto afán de competencia con la metrópolis.

Estos hechos se encuentran relacionados con lo político, al igual que la necesidad de los sectores dominantes de formalizar el campo artístico desde sus inicios. Esto por supuesto incluía posicionamientos de privilegio dentro del mismo y también exclusiones, que en principio dependían de las decisiones de estos hombres de clase acomodada, con lo que se producía una transferencia de su poder en la sociedad civil hacia el ámbito cultural.

Asimismo la composición del Comité Seleccionador también sufrió variaciones, pasando de un jurado compuesto exclusivamente por profesionales de la clase alta rosarina, quienes ocupaban tales cargos al tratarse de personas de renombre pertenecientes a la clase acomodada, a incluir algunos artistas como parte de este. Se trataba de pintores y escultores que eran verdaderas autoridades en materia artística, y tenían un manejo de distintos criterios al momento de elegir qué trabajos formarían parte del Salón. Por su parte los integrantes de la comisión de Bellas Artes se mantuvieron, haciendo circular entre ellos sus funciones específicas.

Esta “primera generación” de aventuradas y aventurados rosarinos tuvo que dar los primeros pasos para posicionarse como artistas cuando todo estaba en su etapa inicial. Dentro de las dificultades y la falta de valoración a las que se tuvieron que enfrentar los productores de arte, hubo un grupo minoritario al que le costó aún más hacerse un lugar en el campo artístico en ciernes: las mujeres. Este no es un dato menor, ya que se reconoce muy poca presencia de ellas en los certámenes; esto fue así porque no era común su profesionalización en la pintura, sino que para la mayoría de las señoritas era sólo una parte de sus pasatiempos. Y el (escaso) reconocimiento de las mujeres dentro del campo artístico fue en parte determinado por producciones que, si bien poseían un nivel de factura elevado, no se presentaban como disruptivas. Sus producciones se encontraban acordes a los lineamientos estéticos esperables para una señora o señorita, y si su formación inicial había sido dada por un profesor varón la prensa escrita no dudaba en mencionarlo y hasta destacarlo, al otorgarle parte del crédito de las mismas.

Singular es el caso de Emilia Bertolé, en el que confluyeron varios factores para su profesionalización como artista: vocación, talento, constancia, convicción, necesidad e inserción en los ámbitos de sociabilidad afines para conseguir contactos de clientes e inserción en el campo intelectual.

Respecto del desnudo como género en los salones, se puede también percibir el rol femenino en los primeros desnudos presentados en las primeras ediciones, con una posición pasiva y vergonzosa, y como fuente de deleite visual para otros hombres.

Asimismo las mujeres artistas lograron ocupar un lugar en la sección arte decorativo, cuya figura más destacada fue Lelia Pilar Echezarreta. Ella ya participaba del campo plástico debido a sus vínculos profesionales con Alfredo Guido, y tuvo la oportunidad de participar de estos certámenes y también de ilustrar revistas con sus grabados, que no siempre llevaban escrito su autoría en el epígrafe, por cierto.

El presente trabajo busca ser un aporte que continúe con la labor ya iniciada por distintas investigadoras, en este caso centrado en Rosario, para revalorizar y sacar de la invisibilidad la labor de las artistas pioneras de principios del siglo XX.



Bibliografía

- ABBATE, Florencia (2019). "Emilia Bertolé: un recuerdo de mujer". *Revista de literaturas modernas*, vol. 49, N° 1, pp. 11-31.
- AVARO, Nora y otros (2006). "Emilia Bertolé, obra poética y pictórica", Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- ARMANDO, Adriana (2008/2009). "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario". *Avances*, año 10, N° 14, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 63-76.
- BARRANCOS, Dora (2004-05). "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". *La Alijaba*, vol.8, N°1, pp. 49-72.
- BLACONÁ, Cynthia y FLORIO, Sabina (2020). *María Laura Schiavoni. A través de sus papeles privados. Su vida y su obra más allá de los estereotipos*. Rosario: AGLER.
- BRACAMONTE, Lucía (2017). "La organización normativa de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas: género y sociabilidad. Argentina, 1900-1926". *História: Questões & Debates, Curitiba*, vol. 65, N°.1, pp. 145-173.
- FERNÁNDEZ, Sandra (1999). "Burgueses, familia y empresa. Rosario en el cambio de siglo (1880-1910)" *Travesía*, año 1, N° 2, pp. 27-50. Disponible en http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/travesia2_2.pdf
- FERNÁNDEZ, Sandra y VIDELA, Oscar (Comp.) (2008). *Cuidad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*. Rosario: La Quinta Pata y Camino Ediciones.
- GLUZMAN, Georgina (2016). "La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s.p. DOI : 10.4000/nuevomundo.68441.
- _____. (2016). "Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)". CABA: Biblos.
- _____. (2018). "Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, N° 71, pp. 51-79. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71>.
- MOREYRA, Beatriz I. y Moretti, Nicolás D. (2015). "Cuestión social, prácticas culturales y modelo asistencial en la modernidad liberal. Córdoba, Argentina, 1900-1930". *Secuencia*, año 11, N° 93, pp. 106-136.
- NARI, Marcela (2004) "Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940". CABA: Biblos.
- ORTIZ BERGIA, María José (2015). "La temprana descentralización de los servicios de salud en la Argentina: la construcción del sistema sanitario en Córdoba, 1930-1955". *História, Ciências, Saúde*, vol.22, N°2, pp.559-575. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702015005000005>.
- PAZ PRUEBA, Yolanda (2010) "Mujeres y esfera pública. La campaña bonaerense entre 1880 y 1910". Rosario: Prohistoria Ediciones.
- SCOTT, Joan (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis,". *American Historical Review*, vol. 91, N°5, pp. 1053-75.
- SIMONETTA, Leonardo C. y ZAPATA, Horacio M.H. (2010). "Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX". *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires. Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/simonetta_zapata_mesa_18.pdf.
- VIDAL, Gardenia (2013). "Asociacionismo, catolicismo y género. Córdoba, finales del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX". *Prohistoria*, año 4, N° 20, Prohistoria Ediciones, pp.45-66.



Fuentes

- Catálogo del I Salón de Otoño, Rosario, Comisión de Bellas Artes, 1917.
- Catálogo del VI Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1923.
- Catálogo del I Salón de Artistas Rosarinos, Rosario, 1926.
- Catálogo del II Salón de Artistas Rosarinos, Rosario, 1927.
- Catálogo del IX Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1927.
- Catálogo del XI Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929.
- Catálogo del XII Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1930.
- Diario La Capital. Mayo 24 de 1917. El salón de otoño. Su inauguración. Rosario, p.5.
- Diario La Capital. Julio 1° de 1926. Hoy será inaugurado el Primer Salón de artistas rosarinos. Rosario.
- Diario La Capital. Julio 2 de 1926. Primer salón de artistas rosarinos. Rosario, p. 11.
- Diario La Capital. Julio 16 de 1926. Salón Nexus. Exotización y estilización. Rosario, p. 5



Hacer la palabra: signos, poesía metafísica y política en *Les Signes* (2005) y *Como Fernando Pessoa Salvou Portugal* (2018)

Chinski, Carla

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

carla.chinski@gmail.com

La poesía de Fernando Pessoa y el cine como arte metafísico

En el presente trabajo se desarrollarán las relaciones entre la política de la poesía metafísica de Fernando Pessoa, especialmente en *Mensagem* (2017) y *Poemas esotéricos* (2014), y el uso de los signos en Eugène Green, tal como se desarrolla en *Les Signes* (2005) y *Como Fernando Pessoa Salvou Portugal* (2018). Las relaciones entre Pessoa y la religión han sido estudiadas previamente en el texto clásico de Judith Balso *Pessoa, Le passeur métaphysique* (2006), Bothe (2014) Dias (2016). Sin embargo, no han sido estudiadas las concepciones de ambos autores sobre los *signos*, es decir, a partir de un análisis de semiótico, de los signos, según la definición del teórico Robert Stam (1992) en su *New Vocabularies in Film Semiotics*. a nivel micro (manifestado como repeticiones dentro de un sistema) y macro (variaciones y repeticiones en el volumen textual que hacen al avance del discurso fílmico y pueden crear una “saturación” del sistema narrativo), retomando así el sistema planteado por Raymond Bellour (1992: 54-58). Así, Las afinidades metodológicas que trataremos desde la poesía hacia el lenguaje cinematográfico, entre otras, son la declamación, la mirada a cámara, el trabajo con el encuadre y el fuera de campo y, finalmente, en cuanto al estilo, el tratamiento de lo que pasaremos a llamar el “realismo esotérico” o el “primer plano impersonal”, o la imagen “neutra”. Dicho de otra forma, nos preguntamos más bien qué procedimientos está utilizando Green que son propios de la poesía de Pessoa. Para este análisis cinematográfico—sucinto, por lo demás—trataremos de retomar también la teoría post-Saussureana de “literalismo” (1992: 65), término acuñado por Paul Willemen, que refiere a cómo el discurso verbal estructura a las imágenes, provocando una infiltración de lo icónico en lo simbólico (1992: 65). En nuestra interpretación de esta sistematización, se trata de una forma específica del signo, que es la metáfora. No nos meteremos con análisis filosóficos sobre diferencias entre metafísica, religión, esoterismo, sino la forma en la que estas metáforas funcionan textualmente dentro y fuera de los films. Como explica Stam,

Paul Willemen, retomando a Eikhenbaum, habla de LITERALISMOS, p. ej. Instancias fílmicas en las que el impacto visual de una toma deriva de la fidelidad estricta a una metáfora lingüística, por ejemplo, la forma en que un ángulo de cámara podría hacer literales locuciones específicas como “mirar” o “sobrellevar” o “mirar desde arriba” (1992: 65, traducción nuestra)

También retomaremos, por otro lado, la metodología de los estudios intermediales señalados por Irina O. Rajewski (2011), apuntando siempre a la producción de sentido (en términos de Christian Metz, a partir de un “sistema de lenguaje” y no tanto de un corpus fílmico [1974: 70]). Recurrir a los estudios intermediales nos da una doble ventaja: por un lado, nos permite acceder



a ambos textos, el fílmico y literario, como si fuesen contemporáneos, desde un punto de vista sincrónico más que histórico-diacrónico, tomado como categoría crítica más que como categoría para nuestros objetos y objetivos de estudio. Por otro lado, nos permite hablar de *manifestaciones*, término clave en nuestro emprendimiento teórico por la oposición manifiesto/oculto, que sean singulares y particulares. Entonces, la categoría propuesta por Rajewski (2011: 52) de “referencias intermediales” no encaja del todo con nuestro objetivo, por más que aquí “la intermedialidad designe un concepto comunicativo-semiótico” (2011: 53). Más bien, sería a nuestro modo de ver una condición constitutiva de la imagen en el sentido abstracto del término—que luego puede concretarse en Green, para Green—y esto es relevante en tanto Pessoa y Green cuentan con este sentido de la imagen y de la palabra para sus propias producciones (lo que quiere decir: este concepto así dicho es aplicable a esta constitución y solamente a ella). El análisis, por tanto, deberá necesariamente exceder la afinidad temática y extenderse a una afinidad metodológica, epistemológica y filosófica, para lo cual es necesario recurrir a la producción extraliteraria (o extrafílmica, según el caso): los escritos políticos de Pessoa, sus escritos masónicos y sobre ocultismo; los ensayos de Green sobre la poética del cinematógrafo.

En *Poétique du cinématographe*, Eugene Green Marca: “el cine es la palabra hecha imagen” (2009: 15), y tomaremos esto como punto de partida. ¿Cómo se puede decir a través de la figuración? ¿Cuáles son las consecuencias geopolíticas de una realización trascendental al mismo tiempo enraizada en un tiempo y espacio muy concretos? En fin, es la pregunta por la teoría de la praxis y la praxis de la teoría. Nos encontraremos con un punto en común entre la poesía metafísica de Pessoa, su esoterismo y su hermetismo, incluso sus afinidades proto-religiosas, y la concepción sobre el cinematógrafo de Eugene Green en sus escritos ensayísticos. Más que hablar de una mera *influencia*, hablamos de *afinidades metodológicas y estilísticas*. Tanto en Green como en Pessoa—desde nuestra hipótesis—se trata de hacer visible una potencia invisibilizada, sea un pueblo, una palabra, en síntesis, un signo que apunta a la interpretación por parte del espectador mediante el trabajo con el *horschamp* (fuera de campo). Ya plantear la poesía de Pessoa como posible salvación de *lo humano* nos da la pista de que, para Green, el fragmento alojado en el verso es una forma de *captación* de una realidad intermedia entre espacio y materia. Un “ni esto ni lo otro” que, como remarca Alain Badiou (2009) no es platónico ni anti platónico, metafísico ni racionalista. Este “ni, ni” en vez de una mera conjunción o disyunción parte de una negativa por afirmar, es decir, encontramos tanto en Pessoa como en Green una ambigüedad interpretativa, como ya dimos a entender. “La poesía es la aparición del verbo que se esconde entre las palabras” (2009: 41). Ese “ni uno ni lo otro” aparece en Green como la negativa de afiliarse a lo católico o a lo místico, y eso aplica para la modernidad como para la contemporaneidad.

Como bien dice, “el cinematógrafo no puede definirse como jesuita ni como freudiano” (2009: 50). Así es que Green rechaza además el concepto de lo bello; no sirve como Idea, en el sentido platónico, en el cine más que por un procedimiento de mostración (no necesariamente de representación, pues este término implicaría un desdoblamiento de la presencia, en lenguaje de Green). Es la revelación del misterio en medio de la ceguera, y esto es tan simple como la aplicación de ciertos procedimientos que sacan, metafóricamente hablando, pueblos y personas a la luz. Pero dicha revelación, además de concreta, no puede ser confesional—ni freudiano ni jesuita—ni fundada en una idea verticalista de aportar conocimiento *desde o mediante* la imagen cinematográfica. Más bien, como en Pessoa, se trata de no dejar librado a la imagen un sentido predeterminado, sino hacer que el lector/espectador se relacione con sus propias interpretaciones.



La discusión entre interpretación y predeterminación está en el corazón de las discusiones modernas y hasta posmodernas entre el historicismo, el racionalismo y el posterior abandono de lo esotérico. Las tradiciones que retoma el filósofo Leo Strauss (2006: 279) apuntan a que “la teoría clásica del esoterismo—como el historicismo en sí mismo—está en última instancia enraizado en una comprensión de la relación entre razón e historia, racionalismo y política o (...) el filósofo y la ciudad”. La tendencia de la búsqueda de la evidencia experiencial, racional e histórica “puras” obliga a los investigadores a una tendencia de la que no nos hemos desprendido: la de “¡siempre historizar!” según la conocida fórmula de Frederic Jameson. Lo central es cómo ir en contra del historicismo, pero no para olvidarlo sino para combatir sus supuestos, de eso se trataba para Strauss; no meramente de encontrar un punto idílico proto-filosófico sino de encontrar una alternativa a la expresión de la experiencia humana. Parte de esta alternativa está en traer de vuelta la importancia de la poesía, y especialmente la poesía en relación con *lo* religioso.

Si bien el autor del artículo no especifica qué significa la relación entre “el filósofo y la ciudad”, podemos especular que se trata de la separación platónica de la república respecto de los poetas, de la debilidad gnoseológica de la poesía respecto de otras artes y respecto de una producción del conocimiento. Pero, frente a las exigencias del imperio filosófico del platonismo, el poeta resiste, y su forma de resistencia es volver a entrar en la ciudad (Lisboa) como su salvador, al menos parcial, a partir del método socrático de la *epokhé*. Así, con el método socrático, la revelación vuelve a entrar en la praxis; contra el universalismo, la doctrina y el “Quinto Imperio” ideológico-cultural. No saca a la filosofía tanto de la praxis como de la inmanencia histórica; es el fin de un *cierto modo de hacer historia, cierto modo de hacer poesía*. ¿Estamos a la altura interpretativa de Pessoa? Es la pregunta que se hace Badiou respecto de la filosofía en este autor; lo más probable es que Pessoa sea el eterno contemporáneo, por eso Green puede tomarse la libertad de *adaptarlo*, no en el sentido de una trasposición superficial de palabra a imagen sino, como dice esa primera cita de Green, *hacer* la imagen, forjarla. La contemporaneidad entre Green y Pessoa, establecida desde estas afinidades, nos permite pensar de qué manera se representan los pueblos, las colectividades, en tanto signos, no sólo de sí mismas sino de la sublevación política, de su potencial revolucionario. En Pessoa, nos encontramos con un amor por la ciudad de Lisboa; es una forma coloquial de decirlo, pero nos remite a una búsqueda de singularidades geográficas, de trazar un mapa a partir de la literatura. En el prólogo a los *Poemas esotéricos* (2014) está citado de la siguiente manera: “Que Portugal tome conciencia de sí mismo. Que rechace los elementos extraños. Que haga a un lado a Roma y su religión (...) Todas esas cosas, necesariamente dadas con el misterio, representan la verdad íntima del alma, la conversación con los símbolos” (2014: 15). Cuando decimos que Pessoa es nuestro contemporáneo, o incluso el futuro (contemporáneo también) de nuestro pensamiento, eso reside en cómo planteaba el presente del esoterismo en medio de corrientes fascistas en su entorno, la tendencia a lo que él llamaba el Quinto Imperio—dentro del cual se encontraba el imperialismo de la cultura, que para Pessoa era el último estadio de dominación (2014: 142,3) de absorción psíquica y dominación del pasado en el presente. No se trataba solamente de resaltar una singularidad geográfica sino, a la vez, de una independización lograda a través del signo, específicamente el signo poético a través de la heteronimia. Paradójicamente, una identidad fragmentada (ya retomaremos esto oportunamente), cada una de las cuales conformaba su propio universo de sentido, su propio campo semántico. La unidad podría lograrse, tanto en Pessoa como en Green, a partir de una especie de montaje de los universos semánticos para ir en contra de la dominación cultural de Portugal.



En este punto, es interesante notar la pertenencia y procedencia variadas de Eugene Green, entre Francia y los Estados Unidos. Sus películas, más allá de lo biográfico, abogan por un desplazamiento de la palabra en favor de un cuestionamiento de la verdad. El cuestionamiento no es solo interpretativo, como dijimos antes, sino hermético o anti absoluto (reflexión que encontramos en Vilaro Moncasí [2017]). Así, es mejor para Green, más coherente incluso desde la ética, figurar al pueblo a partir de la fragmentación, y que esta fragmentación de la imagen mediante el tratamiento del montaje se traduzca de algún modo u otro en una fragmentación del sujeto, es decir, es un gesto eminentemente propio de Pessoa, y eso trataremos principalmente aquí. La realidad no es para Green sino una preocupación ontológica que se puede practicar. Es el “brillar en lo oscuro” de Pessoa, es reemplazar a Platón y Aristóteles por Parménides, para el que Ser era Pensamiento él todo: “Precursor de lo que no sabemos / Pasado de un futuro por abrir / En el asombro de aires extremos / Por descubrir” (2014: 34). O bien: “Y más allá de los seres, en el profundo / meditar, surge, grande e importante / el sentimiento de la ilusión del mundo. / Los falsos ideales de lo Aparente / no alcanzan—único final / en este oscurecer universal” (2014: 51).

Les Signes y el signo hecho imagen

Habíamos dicho anteriormente cómo, para Green y para Pessoa, la potencia de la figuración del pueblo yace en un doble eje, aunque no necesariamente una dialéctica en el sentido que se le da en la crítica literaria marxista pregonada por Frederic Jameson. El doble eje yace en “una oposición secundaria entre el axis ideal del objeto mismo (el rostro humano) y el axis ideal de la figura a la que representa” (Jameson, 1983: 63). Guilherme Merquior, quien se dedicó a la crítica literaria de la literatura de Brasil y la crítica cultural desde la perspectiva y metodología antropológica, coincide en este punto, en el que la figuración del rostro—nosotros agregaríamos: del rostro en el plano cinematográfico—se aproxima a una representación concreta de lo mitológico y simbólico social, es decir, como una “*mediación imaginaria*” (1978: 14, en cursiva en el original). Así, podríamos agregar que la función simbólica es la de figurar una imagen posible. La noción de signo cinematográfico en Green, así como de lo que llamaríamos “signo simbólico” en Pessoa está en ese “desfase entre los diversos sistemas o niveles de simbolización y el existente entre dos polos de función simbólica, el significante y el significado”, entre la continuidad del conocimiento (en el plano de la realidad o la estructura social-política) y el simbolismo discontinuo. Para Merquior, y esta es la clave, *no hay símbolos por fuera del territorio*, y para la obsesión de Pessoa con Lisboa—mucho más que patriótica sino más bien fundante de subjetividades comunes—es así también.

La obra cinematográfica y la poética se presentan como lo que Merquior llama un sistema sígnico que funciona como “modelo reducido” (27). Y entre el aspecto mitológico artístico—es decir, una poética metafísica—y la ciencia—la realidad de la figuración política del pueblo “expuesto”—está el arte. Las contradicciones, quizás, no sean tan marcadas; la dialéctica, tampoco. Esto implica, y coincidimos con Merquior en este punto para nuestra lectura, un alejamiento de la mimesis; parece obvio, pero debe remarcar. La imagen figurativa, la imagen poética, se presenta como una construcción de posibilidad (agregamos: en este punto Merquior parte sin mencionarlo de una hermenéutica ricoeuriana) y de modificación de esa realidad, de ahí la potencia política que trataremos en el último apartado, Didi-Huberman mediante, donde la *constitución de una cultura nacional y política, territorial más bien, se da a ver a través del signo de la imagen cinematográfica, pero, además, de lo imaginario*.

Sabemos que la imagen para Green funciona como un sistema de signos por su misma producción teórico-ensayística:



“Es la realidad de una lengua particular que le da un sentido a los fragmentos del mundo exterior que constituyen la realidad cinematográfica, que permiten al espectador detectar los contornos de un misterio. Esta revelación resiste a las tentativas de hacerlo límpido, ya que la lengua que permite recibirla es luz toda ella”. (Green, 2009: 7)

Ahora ¿Qué (nos) ocurre desde el punto de vista del análisis concreto, de las herramientas teórico-metodológicas que nos brinda la disciplina del análisis cinematográfico para percibir esos signos e interpretarlos, si se quiere? Esta dialéctica no-dialéctica entre metafísica/platonismo y antiplatonismo/realismo también se da para Green en el plano de la imagen, y aquí comienza el mediometrage *Les signes*.

Para empezar, vemos cómo en *Les signes* el primer plano aparece allí sin solución de continuidad, con lo que podríamos llamar a partir de él “ni esto ni aquello” de Badiou un primer plano impersonal, una paradoja. Decimos “impersonal” porque no se trata de un plano subjetivo, tampoco objetivo—a nuestro criterio una definición insuficiente—sino de una *indiferencia* en tanto no resulta significativo para el desarrollo del relato; no corresponde a ningún personaje, sin ser un *no-man’sshot*, es más bien un plano neutro en un sentido de lo que está sin palabras (retomaremos esto sobre el final). Esto quiere decir, además, que la paradoja de la frontalidad absoluta que, sin embargo y a partir de un montaje que deja afuera gran parte del espacio, desorienta. Bonitzer acierta cuando llama a esto la “imagen insignificante” (2007: 26) que, en rigor, parte de la representación pictórica.

Lo insignificante no incluye lo sensacional, por el contrario, lo sensacional procede de él. En efecto, porque las imágenes tienden masivamente hacia la indiferencia, hacia lo insignificante, persiste una exigencia de lo sensacional: es el *shock* de las fotos en detrimento del peso de las palabras.

Es, entonces, una enunciación monologada que nos lleva, por un lado, a una historia sin historia (relato), a una *pobreza discursiva*, si se quiere, que niega esa exigencia del espectador. Hay algo banal, una imagen cualquiera y—parece decir Green—eso tiene en sí mismo algo de extraordinario o elevado. La palabra adquiere en *Les signes* un tono monologado y parejo, sin afecciones; la carencia es notoria, es la relación *signica* que se desarrolla a partir de lo neutro, lo banal, lo (aparentemente) sin significación.

Segundo, la palabra en Green solo remite a sí misma, en una redundancia del relato (¿importa realmente lo que se está diciendo, o funciona la palabra como mero *sonido*, *independientemente del sentido*?). El descubrimiento de la potencia de la escena que marca Jacques Aumont respecto de la ficción (2013: 157) aquí no es tal, no puede serlo. “Papá no ve tu signo”, dice un personaje en discusión con su madre—los personajes no tienen nombre—“y tampoco lo ve Dios”. A los pocos segundos, allá afuera, en un primer plano desenfocado, está una ciudad enmarcada por cortinas verdes. Para Eugène Green es la “obligación de un presente en pasado [un presente paradójicamente ya ocurrido en un plano simbólico con presencia de la actualización siempre mitológica, agregaríamos]” (59). La presencia es la simplicidad de la acción, ni más ni menos. Ir de un lado al otro sin propósito aparente, el movimiento de la figura humana por el movimiento mismo. Una negación de la narración, en pocas palabras.

Por fuera, entonces, de la estructura marxista althusseriana que marcará Jameson en *El inconsciente político*; el control extremo se traduce en una negación de la estructura aristotélica dramática en la *Poética* para reemplazarla por una afirmación, un autoritarismo, de la verdad política, manifestaciones que para Green van desde la cultura griega, pasando por el Siglo de las Luces, Voltaire y otros tantos pensadores franceses. A partir de esto, sabemos que el “modelo reducido” cobra otro sentido: el valor formal es en Green una toma de posición política, la tan mencionada “presencia real” para el director (2009: 73). Este valor formal es en *Les signes* la



“imposibilidad de filmar con un plano general” (2009: 75). Está por fuera de la historia, el formalismo en la figuración: “El espacio cinematográfico siempre está situado en el tiempo. Tiene un tiempo que no es histórico, sino propiamente cinematográfico” (2009: 96); esta es, como luego veremos, la particularidad de la poesía que Pessoa va a reivindicar en sus escritos. Tercero: entra a jugar el plano detalle, el plano que por excelencia no tiene sujeto. Cómo representar la potencia política sin sujeto es la pregunta. Al negar el plano general, la relación entre los personajes no termina de quedar clara (en el caso de *Les signes*, relaciones familiares y de amistad). La relación sin relación, como dijera la crítica literaria francesa de los cincuenta. *Les signes* presenta el diálogo hermético con la siguiente estructura prácticamente fija:

- 1) Primera oración con referencia a lo concreto (tesis)
 - 2) Respuesta abstracta o de orden críptico u oracular (antítesis)
 - 3) Síntesis del diálogo, remite a primera oración de forma impersonal sin referirse a ella (síntesis)
- Las posibilidades son múltiples; no se trata solo de la sustracción de la acción, de la historia ni del diálogo, sino sobre todo de lo que *se da a conocer a la mirada* (una negativa, por otra parte, a transitar la vieja relación entre óptica y conocimiento que permea el pensamiento francés, sobre todo de la fenomenología). El encuadre encubre lo que no está; una ausencia angustiante que se desarrolla en *El libro del desasosiego* bajo la temática de la identidad sin identidad, la identidad sin posibilidad de identificación (no poder afirmar como tesis: “Yo soy esto”). La ambigüedad epistémica de un primer plano “puro” como situación óptica plana, dicho a la Deleuze, podría traducirse—esta es la opinión por la que abogamos—en una ambigüedad de las formas de conocerse-a-sí y darse-a-conocer; la inutilidad fundamental de la poesía metafísica, al mismo tiempo que es la única herramienta útil.

Podemos agregar un tercer punto de vista que no es el del cine clásico—borramiento de las huellas de la enunciación, pretendida “transparencia”—ni del cine moderno—hacer visible las huellas de la producción y la hechura de la imagen—sino un intento *atemporal*, o bien una síntesis entre ambos que no se conforma con la aceptación de ninguno de los dos. Esto sería, en Green y en Pessoa pensados como poética, una opacidad a través de la transparencia. Veamos. Como Bernardo Soares, Pessoa-Soares predica una literatura de la indiferencia mediante la cual se logra una acción política. Extraído de *El libro del desasosiego*: “Escribo mi literatura como encolumno mis asientos comerciales en la oficina—con cuidado e *indiferencia* (...) Todo lo que sabemos no es más que impresión nuestra, y todo lo que somos es una impresión ajena (...) nos convertimos en nuestros propios espectadores activos” (2004: 58, subrayado nuestro). En Soares esto adquiere la estructura narrativa, además del mero tema, de la *biografía sin sujeto*, pensada como síntesis de lo personal de la biografía y lo impersonal del “*on*” en francés, de la ausencia. Es la biografía sin sujeto lo que le permite una mirada del afuera, un primer plano exteriorizado y ambiguo: ¿cómo hablar de uno mismo? El ser otro es una forma alternativa de decir que “yo me pongo en escena”, y desde allí la temporalidad también se hace dual, se convierte en un historicismo anti esotérico al que Pessoa repudiaba en sus escritos. “En el espacio, mediante su representación visible; en el ideal, en mediante su presentación de otro género que el de la materia; el Yo, por ser tan íntimamente nuestros. El propio yo, el de cada uno de nosotros, es tal vez una dimensión divina” (2004: 109). Así, la “precisión y el rigor” del análisis íntimo (cuando no de la historia de la propia intimidad) está socavada por su propia metodología de negación del rigor. Así como el cine es técnica, *para Pessoa la técnica del lenguaje se aloja en esta negación de rigor que le permite expandir sus heterónimos*.

Por esta razón no importa tanto el yo individual como el Yo ideal o trascendente, pero—esta es la clave—estas dos visiones del mundo no son autoexcluyentes. En Pessoa y en Green esta angustia de la imposibilidad de concretizar el Yo en una síntesis satisfactoria se da bajo la figuración de “lo marítimo”. En *Les signes*, la conversación con el marinero. En Pessoa, el mar



simbólico es el que puede hablar, es el mismo mar de *Los argonautas*, la trágica imposibilidad de esquivar el destino que se acerca (2014: 50):

¡Dadme un alma transparente de argonauta!
Haced que tenga, como el capitán
O el contramaestre, oídos para la flauta
Que a lo lejos llama nuestro corazón;
Hacedme oír, como un perdón,
En una reminiscencia de enseñar
El antiguo portugués que habla el mar.

Este fragmento del poema “Elegía en la sombra” nos da varias pistas acerca de qué significa el lenguaje para Pessoa o, al menos, para alguno de sus heterónimos: el mar habla, quizás no en un sentido humano o expresivo, el *hacer oír* es como, en Green, la potencia del cine es *hacer ver o dar a la vista*. Por otro lado, reproducimos un diálogo de *Les signes* que dos personajes tienen junto al mar:

A: Las gaviotas van a todas partes. Ellas saben todo.
B: Son pájaros.
A: ¿Entonces?
B: ¿Cuál es la gracia de hacerles preguntas?
A: Para obtener respuestas.
B: Los pájaros no hablan.
A: Pero no son mudos.

La potencia de lo mudo, de lo que no puede hablar, trae al frente lo que Green llama *l’homme qui parle* (“el hombre que habla” [2009: 103]), es decir, también el misterio audible del cuerpo. En Pessoa este cuerpo es habitado por la angustia de no poder decir lo que se quiere decir, no poder darse al análisis de sí. Escuchar a lo mudo daría así una potencia política a la escucha de los que no tienen lugar: es una conclusión casi lógica. Lo mudo nos da la pista de una marginación en la imposibilidad de expresarse mediante un diálogo político fundamental; el lenguaje del desacuerdo. Voz fuera de campo que resuena sin embargo con su presencia abrumadora.

La salvación de Portugal o el heroísmo en el lenguaje de las cosas

El espacio despoblado de Lisboa con el que empieza este film no es una negación de representar a las masas; por el contrario, las masas están presentes en ese vacío, lo que Didi-Huberman llama “Poemas del pueblo”. Pero ¿por qué *poemas*? La “superficie vista como profundidad” es un lema de Jean-Louis Comolli, pero bien podría ser de Green. Allí, a diferencia de las teorías clásicas sobre perspectiva, o incluso profundidad de campo, encontramos una puesta en escena que se sustrae a la mirada al mismo tiempo que se abre, “la ventana se abre a un mundo que viene a imponerse por sí mismo, con la única condición de que la primera esté abierta. La parte humana es mínima” (2010: 31). La importancia de los pueblos yace en su posibilidad de hablar o tomar los signos por sí mismo; por el contrario, la ausencia es una afirmación de la divinidad de la imagen. La presencia de una proto-clásica *toma de vistas* nos dice: no olvidemos que el cine en sus inicios se negaba a narrar demasiado. No olvidemos, tampoco, que el *centramiento antropológico es una metáfora del poder —político— de los hombres* (Comolli, 2010: 32). El cine



no son las cosas, dice Comolli (33) y nosotros agregaríamos: el cine no es más que un testimonio, no de las cosas, sino de nuestra relación con ellas.

El que salva es tradicionalmente el héroe, y hay un heroísmo no antropomórfico en el lenguaje de las cosas, un lenguaje antiguo o premoderno por demás, como marcara Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. El territorio vacío es también un lenguaje de las cosas, y se traduce en una obligación a observar: debo ver, debo ver (le propone Green al espectador, en un mandato casi bíblico de “la imagen y semejanza” y, es más, este mandato podría ser un postulado teórico de Green y de Pessoa a ser percibido en todas sus obras). Para Georges Didi-Huberman (2014) sucede que “las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida” que se da como una imagen del otro en tanto actante del espacio público definido como un dominio de aparición para la palabra y la acción (2014: 22). Así como para nosotros, Didi-Huberman ve pronto la paradoja entre “una *historia visual* que no dice ni explicita aquello cuyo síntoma ofrece, es decir, *la exposición y el misterio a la vez*” (2014: 26, cursivas en el original). Buscar la paradoja en la imagen sin intentar resolverla—para Green, pasar de un plano a otro sin solución de continuidad, pero dentro de la misma escena relativamente coherente—“implica un acto de corte que asume toda su significación—su responsabilidad—política” (2014: 30). La exposición extrema y la imagen fulgurante (el topos de la obra de Didi-Huberman) tiene consecuencias estéticas cuando Green elige la luz cálida para las escenas de Pessoa en soledad y la luz fría para las escenas de los burócratas y los poderosos.

Y, nuevamente, la fuerza de la representación del Otro en tanto tal, la aceptación del rostro (probablemente en la acepción de Emmanuel Levinas en *Ética e infinito*) sin más está en una aceptación de una comunidad de lengua, que no es otra cosa que una *comunidad de representación en lo que respecta a la imagen cinematográfica*, en una palabra, de las escuelas estéticas a lo largo del siglo veinte. De nuevo, y con Merquior, esta comunidad requiere un poco de pensamiento mágico. El plano detalle, como comenta Huberman, nos da una sensación de *proximidad superficial*. Un claro ejemplo de esto es el plano detalle de los icónicos anteojos de Pessoa que reconocemos sólo a través del retrato (el hecho de que esta sea nuestra única vía de conocimiento de lo icónico nos lleva, además, al hecho de que el plano detalle produce reconocimiento y conocimiento: hay comunidad porque reconocemos el objeto como partícipe en un lenguaje único). Los anteojos, entonces, el “rostro sin rostro” de Fernando Pessoa, la operación de la parte por el todo del rostro célebre, literario. El problema de la identidad del heterónimo se condensa en esta pequeña presentación.

En *Como Fernando Pessoa...* la entrada en escena de ese único personaje, Pessoa mismo, nos retrotrae a una escena fundante y fundacional del cine de los primeros tiempos: la *Salida de los obreros de la fábrica*, de los Hermanos Lumière. Es, casi sin quererlo, una primera presentación del cine como sitio de la imagen del trabajo y el trabajador. Trataremos también el significante *demarca* y sus signos posibles a lo largo del film, partiendo del heterónimo de Bernardo Soares que Green adapta libremente. Así como el mar, la marca aparece como un modo específico de hablar, aquí reducido a la retórica publicitaria de una superficialidad que se mezcla, a pesar de sí misma, con la profundidad de la poesía. El slogan publicitario que Soares le presenta al jefe de su agencia es creativo, sí, pero también presenta el recurso de la rima para una *marca* o producto. El producto que se publicita tiene un carácter fantasmagórico y cuasi-religioso (fetichista, por supuesto) ya que “produce los mismos efectos que el alcohol, sin pecado”. Green tenía claro la noción de “Quinto Imperio” en Pessoa, pues en esta misma escena se remarca cómo el discurso publicitario será el nuevo imperio; la palabra cobra fines instrumentales, el máximo terror, lo opuesto al misterio de la palabra poética pessoana de la Anunciación hermética (esa oposición de Didi-Huberman entre el cuerpo profano y el religioso, esto es, en este film se trata de presentar el *ritual del hombre profano*, y Pessoa entre ellos, que es poeta



“así como las señoras y los viejos prueban un poco con escribir poesía”, como dice). Como en el panteísmo por el que Pessoa pregonaba, el poeta está en todo, inmerso en la masa. Sabe bien que “todo es otro ser”.

La poesía aparece en *Como Fernando Pessoa...* como producto y, además, como salvación de la retórica del capitalismo. Parece una afirmación demasiado ambiciosa, cuando en verdad no se desprende sino de la imagen que Green plantea: la del escritor sentado en su escritorio con la máquina de escribir, es decir, del escritor como trabajador o el llamado “don de la palabra”. El ordenamiento preciso de las partes dentro de una oración para conformar un lema publicitario superficial es muy afín a la noción de montaje de Comolli, para quien el montaje es sobre todo una intervención sobre los cuerpos, una violencia ejercida a través del corte y la discontinuidad. Violencia “no simbólica” (38): el encuadre se mueve. El proceso de aparición del pueblo en escena mediante el montaje *debe ser parcial*, por la naturaleza misma del recorte (sin ir más lejos, el proceso de edición); y esta parcialidad es una forma de exposición no total. Es lo mismo que dice Pessoa en el artículo “Educación sentimental” (2008: 52) con otras palabras:

Para quien hace del sueño la vida, y de la cultura en tanto horno de sus sensaciones una religión y una política, para ese, el primer paso, lo que acusa en el alma que él dio el primer paso, es el sentir las cosas mínimas extraordinaria y desmedidamente.

Y luego, en el “Amante visual II” (2008: 65):

Ni alrededor de esas figuras, con cuya contemplación me entretengo, es mi costumbre tejer algún argumento de la fantasía. Las veo, y el valor de ellas, para mí, está sólo en ser vistas. Todo lo demás que les agregase, las disminuiría, porque disminuiría, por así decir, su «visibilidad».

Así encontramos la afinidad con el encuentro, a mitad del mediometrage, de Pessoa con su heterónimo viajero, Álvaro de Campos. La escisión mediante el montaje es una escisión identitaria, una negación de lo idéntico al mismo tiempo que *no podemos ignorar la igualdad figurativa entre los dos rostros y cuerpos*. Green interpreta, por así decirlo, al heterónimo de Pessoa como una identidad capaz de ser invocada casi religiosamente: “Presentí—dice Álvaro de Campos—que hoy me necesitabas”. Por eso el slogan se presenta como descubrimiento. “Primeiro Estranha-se, depois entranha-se” (Primero extrañas, después entrañas). En otras palabras, lo desconocido se hace conocido. El otro se convierte en víctima de su propia figuración: los peligros de la imagen cinematográfica; el espectáculo de la virtualidad o, dicho con Jameson, la imagen como única y absoluta, “una hermenéutica cuyo código maestro o clave interpretativa es simplemente el Lenguaje en sí” (1983: 46). Para Jameson como para nosotros, el descubrimiento del eslogan marca un falso humanismo: el lenguaje del consumo, contrario al de la poesía, nos da lo que deseamos. Y para Green es una “lengua bárbara” (2008: 26) que no es realmente una lengua, que no podrá servir más que “para relaciones comerciales”.

Por otro lado, siguiendo con Didi-Huberman, hay un vínculo estrecho, político, entre figuración y reconocimiento de la figura (de lo icónico de la figura): ¿será por eso que Green elige que Pessoa encubra la autoría del slogan que ha creado? Es notable como Green, en el guión cinematográfico, utiliza el lenguaje de Pessoa para ponerlo patas arriba, en boca del poderío político. Ejemplo: “La posesión no es causada por las drogas, sino por espíritus malignos”: dice Pessoa, “¿Qué genios hubo en tu seno / que solo enigmas concebía?” (2017: 51). Al final, el poder va en contra de sí mismo, y el discurso de los poderosos ordena destruir incluso aquello que parecía favorecerlos, así como mandan a destruir todas las botellas de bebida en Portugal. Podríamos aventurarnos a decir, para terminar, que la dialéctica no consumada en Green y en Pessoa, el signo místico que se manifiesta en la imagen y las cosas, en las palabras mismas, tiene aquí la estructura de una paradoja sin solución respecto del poder y el



consumismo. Las imágenes de la naturaleza que aparecen hacia el final son mudas, o hablan otro lenguaje; podrán no tener rostro, pero reconocemos en ellas la poesía más allá de todo, son las imágenes malgré tout (las imágenes pese a todo).

Conclusiones

Hemos abordado a lo largo de este texto el análisis de la mirada a cámara, el encuadre en función del desarrollo de niveles de significación simbólica. Como dijimos al comienzo, para esto fue necesario recurrir al análisis textual de Pessoa y Green (en este segundo caso, su producción por fuera del cine: la ensayística). La imagen vehiculiza en ambos autores tradiciones esotéricas por fuera del racionalismo de la imagen del cine clásico, eso es lo que hemos encontrado: en otras palabras, mediante la fragmentación de la imagen, la fragmentación del verso, el hermetismo de la imagen poética, el hermetismo de la imagen cinematográfica.

Lo que se ha desarrollado, al final, es el análisis del signo cinematográfico no tanto en un sentido semiótico-estructural sino *metafórico* (lo que llamamos “signo simbólico” unas páginas atrás, para condensar los conceptos de Robert Stam), utilizando la imagen como *vehículo* de la representación política del pueblo (sobre todo, de Portugal). En estos cantos al pueblo, nuevamente, con la imagen como vehículo, permite modificar la realidad preexistente, por un lado, a través de sus posibilidades discursivas; por otro, funciona como un modelo reducido y es por eso que nos tomamos la libertad de recurrir a dos películas y dos libros para, mediante una operación de inducción, tomar la fragmentariedad—de la poesía, del cine—como partes que representan a un todo, como paradigmas de enunciación aplicables a otros objetos literarios y cinematográficos. Por lo que nos ha interesado, entonces, trabajar con la *aplicabilidad* de los estudios intermediales más que con la mera referencia a la intermedialidad (lo que podría ser un señalamiento algo superficial y contenidista, meramente comparativo).

En todo este derrotero, dos aspectos se han presentado como fundamentales: el diálogo y el primer plano. Ambos presentan dos temáticas: la imposibilidad de decir “yo” (una cuestión identitaria no reducida a lo individual, sino más bien al rostro de las masas, por lo que nos ha ayudado Didi-Huberman); el diálogo que no hace síntesis y permanece en la ambigüedad. Para resumir, este no-hacer-síntesis es la modalidad epistémica del trabajo con la poética cinematográfica, y en este axis Green y Pessoa se alinean; la ausencia del rigor, una imagen que, aunque está figurada en pantalla o en el papel, no se puede ver del todo, como Dios mismo. La ambigüedad queda reducida en aparentes contradicciones en las cuales la imagen, aunque con su potencia simbólica, no termina de ser una resolución satisfactoria en sus herramientas y posibilidades: la palabra que no sirve para expresarse y la inutilidad del habla; el plano que no logra figurar al/los sujeto/s, el enigma de su imagen más allá de esta posibilidad figurativa-semiótica, en la cual solo termina prevaleciendo su potencia metafísica de la no-figuración.

Referencias

- Aumont, Jacques (2013). “Introducción”. En: *El cine y la puesta en escena*. Colihue.
- Badiou, Alain (2009). “Una tarea filosófica: ser contemporáneos de Pessoa”. Editorial Prometeo.
- Balso, Judith (2006). *Pessoa, le passeur métaphysique*. Éditions du Seuil.
- Bonitzer, Pascal (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre realismo en el cine*. Santiago Arcos Editor.
- (2007). “El órgano de lo real”, “El plano-cuadro”. En: *Desencuadros. Cine y pintura*. Santiago Arcos Editor.
- Bothe, Pauly Ellen (2014). Notes on Mysticism and Poetry in Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, 6, 46-58.
- https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue6/PDF/I6A03.pdf



- Calle, J.D.A. (2014). Política y religión en Fernando Pessoa. Forum. Revisto Departamento de Ciencia Política, 6, 129-147.
- Chataignier, Gustavo (2013).Relações de/no cinema: os filmes de Eugène Green como fonte do invisível. Viso. Cadernos de estética aplicada, 13.
- Comolli, Jean-Louis (2010). “¿Abrir la ventana?”. En: *Cine contra espectáculo*. Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Manantial.
- Faissol, Pedro de Andrade Lima (2016). Eugène Green e a epistemología renacentista. *Imagofagia*, 13. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/945/895>
- Green, Eugène (2009) *Poétique du cinématographe*. Actes Sud.
- Jackson, Kenneth David (2010). History as Iconography: The Messages from Beyond. En: *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford University Press.
- Jameson, Frederic (1983). *The Political Unconscious*. Routledge.
- Meltzer, Arthur M (2006). Mysticism and the Critique of Historicism. *American PoliticalScienceReview*, 100, 2.
- Merquior, José Guilherme (1978). “Arte y sociedad: La pintura corporal entre los caduveo”. En: *La estética de Lévi-Strauss*. Ediciones Destino.
- Moncasí, Arnau Vilaró (2017). Le fantôme et le Réel. L’image transcendante dans le cinéma d’Eugène Green. *Les Cahiers du GRELCEF*, 9.
- Pessoa, Fernando (2017). *Mensaje*. Visor.
- (2014). *Poemas esotéricos*. Interzona Editora.
- (2004). *Libro del desasosiego*. Emecé.
- (2008). *Escritos sobre ocultismo y masonería*. Titivillus.



Maloneros: universidad, investigación, extensión, comunidad y territorio

Circosta, Carina y Paredes, Marina

Universidad Nacional de las Artes

circocircosta@hotmail.com

mariana.paredes22@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El Equipo de trabajo Maloneras/Maloneros surgió en el seno de la asignatura “Historia de las Artes Visuales”, específicamente en el marco del nivel en el que se estudia el arte del siglo XIX en Latinoamérica y Europa. En este espacio venimos desarrollando una línea de trabajo en donde nos interesa profundizar algunas de las problemáticas de la historia del arte argentino, haciendo foco en la imagen de indígenas y la producción de los pueblos originarios. Abordando el estudio de las producciones del siglo XIX (indígenas y no-indígenas) desde el presente, buscamos realizar una relectura que nos permita hacer visibles las relaciones con las producciones estéticas y visuales contemporáneas. Dentro de esta línea, los docentes fuimos participando y generando diversos proyectos de investigación en los cuales nos propusimos evidenciar las tensiones políticas que repercuten en el campo cultural, develar el poder latente de aquellas imágenes constitutivas de la identidad nacional y percibir las intenciones artísticas que ofrecen resistencia, mientras que el sector indígena se empodera desde su propia condición étnica/identitaria. Y si bien los avances de estas investigaciones siempre han sido fructíferos, notamos que los constructos simbólicos sobre la identidad nacional, (fuertemente instalada en el componente blanco/europeo/criollo/migrante), se mantienen fuertemente instalados en el imaginario social a partir de argumentaciones de sentido común que se fomentan y refuerzan por la impronta avasallante de los medios de comunicación hegemónicos y redes sociales. Fue entonces que entendimos y nos propusimos transferir los resultados obtenidos por canales de divulgación más dinámicos, apelando al trabajo interdisciplinario en el plano de la articulación teórica/práctica/artística, y generar espacios de intercambios dentro de la universidad, en donde se pudieran poner en relieve los saberes provenientes del campo intelectual, pero también del campo artístico, así como de los propios actores de las comunidades y el público en general.

Entendiendo el rol de la universidad como un agente articulador dentro de la red social, nace “Maloneras/Maloneros” integrado por docentes, estudiantes y egresados de la carrera de Artes Visuales – UNA.

Cada integrante proviene y se desarrolla en diferentes campos de práctica artística-reflexiva, y desde esos lugares fuimos entramando vínculos fructíferos entre la investigación teórica y la producción visual-audiovisual que, potenciados por la utilización de medios digitales, nos han permitido ampliar las características clásicas de la investigación académica y fortalecer la realización estética en términos de concientización e ideologización del hacer.

Dentro de las estrategias implementadas a principios del 2018, comenzamos con el desarrollo de un sitio web¹¹⁶, en tanto lugar de sistematización, registro y organización de los diferentes

¹¹⁶ <https://maloneras.wixsite.com/investigacion>



contenidos, incorporando actualizaciones periódicas. Este espacio ha permitido la socialización de la producción en investigación y establecer relaciones dialógicas entre las diferentes acciones Maloneras. En el mismo sentido, promovimos el uso de redes sociales¹¹⁷, con el propósito de colocar en la escena cotidiana una deconstrucción de nociones hegemónicas en torno al imaginario indígena, asumiendo que estas redes aportan un cambio en el paisaje mediático que permite a los sujetos seleccionar sus contenidos, ofrecen nuevas formas de acceso a los discursos y crean espacios donde filtrar posicionamientos culturales de visión contra-hegemónica.

En este marco se propusieron acciones de trabajo en diferentes direcciones, con la premisa de alcanzar confluencias, desarrollar mixturas y transitar diferentes formatos desde los cuales pensar el objeto de estudio. Entre ellas mencionamos:

- Realización de Jornadas Académicas organizadas por el equipo de investigación Maloneras.
- Participación en Encuentros de Investigación organizados por el Departamento de Artes Visuales y el rectorado de la UNA.
- Articulación con un proyecto de Extensión Universitaria, presentado en la Convocatoria 2018 “Universidad, Cultura y Sociedad”, de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación.
- Realización de actividades de extensión de la investigación.
- Creación del grupo MAV: Maloneras Acción Visual.
- Producción de un Calendario Malonero.
- Desarrollo de intervenciones artísticas dentro y fuera del ámbito académico.
- Realización de material audiovisual para difundir los contenidos y alcances del proyecto.

De lo expuesto se desprende la vocación extensionista que procuramos imprimir desde el campo de la investigación universitaria. Entendida ésta como el espacio privilegiado de participación en el proceso social de creación de la cultura y de liberación y transformación de la comunidad en la cual se inserta, la extensión se ofrece como espacio articulador con los problemas que surgen de la sociedad, para atender sus necesidades y respetar a las culturas. En nuestro territorio americano, la extensión universitaria se coloca con especial determinación en función de la inclusión y acceso de los sectores marginados a la enseñanza de nivel superior y en Argentina particularmente se desarrolla como un vector de la estructura universitaria orientado al servicio de la construcción de saberes que deben contribuir a alcanzar soluciones a los problemas del entorno, procurando el acercamiento a todos los sectores y ofreciendo herramientas de democratización que contrarresten los circuitos clasistas propios de las Academias. En la actualidad, estos horizontes se complementan con la necesaria concepción de la extensión como proceso de interacción horizontal con la sociedad que la contiene, que se retroalimenta de forma mutua y contribuye a la transformación de los pueblos.

Así las cosas, Maloneras se ha constituido como un grupo de investigación que asume la cultura participativa y la multiplicidad de formatos como condición de pensamiento, a la vez que se nutre de la concepción extensionista por sus prácticas integradas e introduce elementos de la cultura digital como parte necesaria de este proceso.

REPENSAR EL IMAGINARIO INDIGENA INTRA-INTER-EXTRA MUROS.

Desde lo conceptual partimos de la idea de que el proceso colonial provocó un lenguaje/relato visual donde los pueblos originarios quedaron invisibilizados tanto como actores sociales y como productores, el siglo XIX llevó adelante un plan sistemático de desaparición indígena que

¹¹⁷ @maloneras.una en FB e IG / www.youtube.com/channel/UC9c3B4onF_lu8R3jO33p6Eg



implicaba la destrucción física, y la degradación de su imagen y su producción estética que no fue incorporada al relato hegemónico de la historia del arte. Este proceso, que se sustenta en los intereses de proyectos ideológicos políticos culturales hegemónicos de la última etapa decimonónica, ha naturalizado el discurso de la inexistencia de pueblos preexistentes en la construcción de la identidad nacional, al punto de que las falacias y los enunciados cristalizados en el sentido común no logran ponerse en cuestión o resquebrajarse con los aportes del campo científico.

A partir de esta problemática fuimos configurando las diversas líneas de investigación académica de cada miembro del equipo, pero nos interesa remarcar que el dispositivo que regula las acciones del proyecto nace desde la experiencia:

- de las aulas (estudiantes que desconocen la historia y existencia de pueblos originarios y al mismo tiempo comienzan un proceso de reflexión y de-construcción de sus propios conocimientos);
- de visualizar la manera en que el sector indígena pierde poder en cuanto a su propia enunciación siendo avasallados por los discursos dominantes (y por ello deben ubicarse en los sectores marginales de la producción política y cultural, ya sea como resistencia ya sea como dominación);
- y de la evidente preeminencia de *clichés* y “verdades a medias” instalados en el sentido común de un amplio sector de la sociedad (el periodo 2015-2019 donde el gobierno estuvo al mando de una gestión conservadora, ha sido una muestra innegable de este estado de la cuestión).

Todos los temas de investigación se sitúan en la coyuntura histórica política de la Argentina actual, en donde observamos la eficacia de la estigmatización hacia el sector indígena, si tomamos como referente la dimensión que han tenido estos discursos en medios masivos y redes. En nuestro proyecto continuamos analizando algunas problemáticas que conciernen a la situación de los pueblos originarios de la Argentina, que podemos resumir en dos grandes líneas de trabajo: por un lado, analizando la manera en que se representó a ese sector social en la pintura, fotografía y escultura oficial del siglo XIX; y por otro, abordando el estudio de las producciones estéticas indígenas que circularon en los límites de la categoría “arte” como Artesanías, Arte Popular o Folclore.

Los análisis apuntan a temáticas y casos específicos, así como también refieren a temas coyunturales y/o eventos contemporáneos, entendiendo que el constructo homogeneizante sobre la identidad nacional no habilitó la posibilidad de configurar una noción pluricultural, más bien tiende a la creación de un enemigo interno (originario/extranjero) que atenta sobre esa pureza imaginada. Entonces, buscamos visibilizar las tensiones y complejidades que se generan en el campo político y cultural, des-naturalizando las continuidades de la ideología conservadora que marcó el proyecto político de la nación en una coyuntura donde se evidencia la avanzada (concreta y simbólica) contra el sector indígena. Y también mostrar la incidencia que esos imaginarios juegan en las personas de los grupos étnicos. Sumar la voz y la producción originaria es una manera de plantear el panorama más completo y complejo, dando cuenta de las tácticas de resistencia de estos sectores, tanto en el plano social-político como simbólico.

Con respecto al estudio de las imágenes, partimos del ideario plástico/artístico del siglo XIX para señalar las relaciones y continuidades que encontramos con las que transitan por los diferentes medios de circulación, entendiendo que los medios masivos de comunicación son la maquinaria de creación de sentido común y naturalización de las ideas. También sumamos los discursos de los medios alternativos y las redes sociales, y generamos espacio para el estudio de producciones provenientes de artistas de tradición occidental, así como otros pertenecientes a los pueblos originarios, que mantienen aspectos morfológicos, compositivos y simbólicos



prehispánicos, recreando lenguajes que buscarían conformar un repertorio de resistencia frente a los cánones hegemónicos.

Desde lo metodológico asumimos que la interdisciplina es el modo de hacer más próspero en tanto nos permite articular modos de conocimiento y generar instancias de retroalimentación. Por ello, conformamos un equipo de trabajo en el cual se sumaron estudiantes avanzados y egresados recientes buscando, por un lado la formación de investigadores y por el otro, experimentar formas de investigación que articulen el pensamiento teórico con el pensamiento y producción estética. Al mismo tiempo nos fuimos vinculando con referentes de los pueblos originarios contemporáneos, lo que nos permitió realizar una actualización de la problemática, muy fructífera pero a la vez muy compleja. Es por ello que hemos conjugado los modos de investigación académicos con otras prácticas que potencian la visibilización e impacto de la información y el mensaje. En el marco de un trabajo individual y colectivo se han logrado producciones estéticas tales como afiches, *fanzines*, poesías, intervenciones, microvideos, etc. en las cuales puede verse claramente la retroalimentación del plano teórico y el plástico.

Como planteamos, asumimos que en la conformación de las imágenes/discursos la política comunicacional es un eje relevante y en ese sentido es que nos empeñamos en generar estrategias de comunicación que contrarresten los discursos degradantes sobre la población y la “causa” indígena. Pensando a la universidad como un nodo articulador que nos permite generar un triple movimiento intra-inter-extra muros:

1. Nutrir los contenidos de las clases de nuestra asignatura para brindar a los estudiantes un panorama revisionado, con contenidos que puedan vincular a la experiencia de presente y que aporte a la formación de estudiantes comprometidos, con miradas descolonizadas y críticos de la historia del arte argentino. En este aspecto tanto los avances de investigación, los materiales del sitio web y la participación en los eventos son materiales e instancias de aprendizaje que implican a los estudiantes de nuestra materia.
2. Generar espacios inter-claustros en donde puedan ingresar los saberes de otros actores. En este sentido consideramos muy importantes las dos jornadas que realizamos en tiempos pre-pandémicos: “De malones y maloneras” realizada en octubre de 2018, y “Presente indígena” en noviembre de 2019. En ambas, el intercambio fue muy enriquecedor, logrando establecer vínculos con artistas y comunidades indígenas que llevan adelante tareas que están en sintonía con nuestros propósitos, al mismo tiempo que nos permitió discutir categorías y eventos con los propios referentes de esta historia. Estos encuentros han sido de gran importancia ya que pudimos actualizar el debate en el ámbito académico, generar diálogos con el público en general, con realizadores estéticos y referentes de las comunidades originarias, creando una polifonía de voces que se proyectan en la creación de herramientas teóricas y en las producciones de circulación virtual.
3. Difundir las investigaciones en nuestro sitio web y en las redes sociales, generando contenidos acordes con estos medios, buscando desnaturalizar discursos y resignificar eventos. En este sentido es fundamental la campaña que venimos realizando en 2020 en torno al “Calendario Malonero”¹¹⁸, por el cual combinamos discursos teóricos, visuales y audiovisuales que confluyen en micro-producciones plausibles de ser difundidas por diferentes medios. Haciendo uso consciente de las potencialidades y modelizaciones que ofrecen las interfaces, procuramos apropiarnos del sistema mediático

¹¹⁸ <https://maloneras.wixsite.com/investigacion/19-de-abril>. Compartimos aquí las producciones realizadas en torno al 19 de abril. Invitamos a visitar la página para ver más materiales



en favor de una propuesta de producción cultural que ofrezca resistencia a los discursos de dominación histórica.



Vista del sitio web: www.maloneras.wixsite.com/investigacion

EXPERIENCIAS: PENSAMIENTO INTERDISCIPLINAR

En relación a lo planteado queremos hacer mención a dos experiencias en las cuales se han visto involucrados todas las líneas de pensamiento y acción que hemos descrito anteriormente.

La primera experiencia fue transitada en octubre 2019, por la cual diseñamos una serie de acciones de extensión universitaria, llevadas a cabo a partir de la articulación entre el Proyecto de Investigación UNA vigente¹¹⁹ y el Proyecto de Extensión presentado en el marco de la Convocatoria 2018 Universidad, Cultura y Sociedad¹²⁰. En este marco propusimos la realización de una Charla y acción colectiva sobre el imaginario indígena en la actualidad, durante la Semana de las Artes de la Escuela de Arte de Luján José “Pipo” Ferrari. La propuesta contó con la participación de un numeroso grupo de estudiantes de nivel terciario pertenecientes a la mencionada institución a la vez que sumó público de la zona, como parte de la apertura institucional que propone esta semana de propuestas artísticas. Dentro de las acciones previstas se realizó una charla introductoria a los principales ejes temático-conceptuales de la investigación para luego pasar a desarrollar un taller de producción colectiva de *fanzines* donde se combinaron materiales elaborados por el grupo MAV (Maloneras Acción Visual) con las propuestas que desarrollaron los participantes, para la obtención de numerosas propuestas gráficas. La actividad finalizó con una exposición de las producciones en el patio de la escuela y la necesaria reflexión que puso de relieve la noción de origen y pertenencia de los pueblos. Se trató de una experiencia intensa y creativa, de diálogos teóricos y visuales, en un espacio de sinergia y empoderamiento dialógico en torno a esta problemática.

Se destaca asimismo esta experiencia en su articulación con el propio proyecto de extensión en el cual se insertó. Este proyecto: Artistas 21, orientó sus objetivos al fortalecimiento del

¹¹⁹ Proyecto de Investigación DAVPP-UNA N° 34/0536: *Imagen e imaginario sobre el sector indígena en el discurso político argentino. Desde el siglo XIX a la coyuntura actual.*

¹²⁰ Proyecto ARTISTAS 21. *Fortaleciendo el entramado Universidad, Cultura y Sociedad en Luján y alrededores.* Aprobado a través de la RESOL-2019-105-APN-SECPU#MECCYT. Código: EU43-UNA12468 - Artistas 21.



entramado Universidad-Cultura-Sociedad en la Ciudad de Luján y zona de influencia, a través del desarrollo de industrias creativas, entendidas en tanto producción simbólica y formulación de redes estratégicas de carácter innovador para la región. Se priorizaron las articulaciones del sector universitario con la sociedad, a través de la integración de saberes académicos y prácticas sociales, con el propósito de promover la realización artística, incentivar la innovación y pluralidad de expresiones, difundir las producciones, y fomentar un ámbito de inclusión de diferentes sectores.



Imágenes durante la Charla y Acción Colectiva en la Escuela de Arte de Luján-PBA



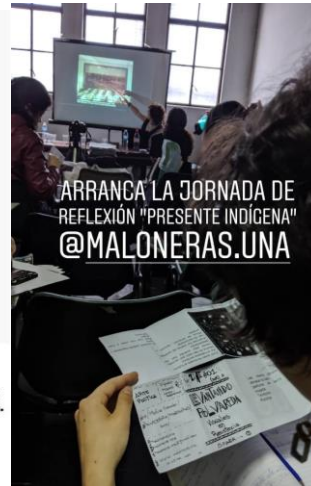
La otra jornada se llevó a cabo el 4 de noviembre de 2019, se trataba de la *Segunda Jornada Malonera* realizada dentro del espacio de la UNA¹²¹, en la cual se convocaba a la participación de toda la comunidad académica y público en general. En esa ocasión el eje principal remitía al “presente” indígena, vector que nos permitía poner en el centro de la jornada la visibilidad de la violencia y el genocidio, la reparación y la reconstrucción desde el pensamiento, la acción y el arte, la relación entre el pasado y la contemporaneidad. Se presentaron exposiciones de artistas visuales y miembros del equipo que pusieron en evidencia que la producción artística es una forma particular de conocimiento y estudio, pudiendo reflexionar sobre la conjunción entre investigación y la importancia de la divulgación y el perfil extensionista del proyecto. Estas presentaciones fueron la antesala de uno de los momentos más intensos de la jornada: la visita de los miembros de la Comunidad Indígena Punta Querandí, descendientes de diversas raíces étnicas y residentes en la zona norte de la provincia de Buenos Aires y de Amalia Vargas, docente y artista quechua-argentina (mapuche por opción).

Los primeros, en su exposición y diálogo con el público, abordaron algunas cuestiones sobre la vida ritual y comunitaria, la lucha por su territorio y la defensa de los humedales que forman el ecosistema en donde habitan, el reentierro de restos de personas indígenas que se encuentran en distintas instituciones, las producciones artesanales y rituales, la recuperación de las lenguas, entre otras. Problemáticas que se encuentran plenamente entramadas con la reivindicación de la memoria y la revitalización de la identidad originaria, ancestral y contemporánea, rural, urbana y conurbana. Algunos de estos ejes fueron elaborados nuevamente por Amalia Vargas, quien en su riquísima intervención recopiló el entretejido multifacético en el que fue conformado su identidad étnica a la vez que iba sustentado su formación artística y analítica. Los relatos de sus experiencias dieron cuenta de lo valioso y nutritivo que puede ser el trabajo que vincula saberes académicos y ancestrales/populares; ya que, en su caso, fue la formación universitaria la que le permitió categorizar o dar sostén teórico a sus vivencias y las de su familia, del mismo modo que esas explicaciones naturalizadas en la cultura popular a veces aseveraron, otras complementaron, e incluso refutaron las del saber erudito.

Asimismo, las MAV realizaron la intervención de un tramo del pasillo del segundo piso de la facultad, con una obra procesual que fue tomando forma a lo largo de la Jornada y los días subsiguientes con la colaboración de toda la comunidad participante. Con “Atrapando Memorias” se recreó libremente a las formas de expresar y condensar información del *quipu* andino¹²², invitando a los presentes a que anuden en las tiras de colores que remiten a la *wiphala*, la palabra que nombre a aquello que quisieran que quedara atado a la memoria colectiva.

¹²¹ La primera Jornada, *De malones y maloneras, investigación y reflexión sobre la iconografía de indígenas entre el siglo XIX y la Argentina contemporánea: Arte, medios masivos y redes.*, se había desarrollado el 20 de octubre de 2018, también en la sede Huergo del Dto. de Artes Visuales UNA.

¹²² El *quipu* es un instrumento textil utilizado desde la antigüedad de los pueblos originarios del actual Perú, en el cual se condensa información por medio de la materialidad, los colores, las diferentes torsiones de los hilos y los nudos. Se utilizaba como soporte para anotar información contable y también para recoger historias o leyendas.



Segunda Jornada Malonera – Sede Huergo del Departamento de Artes Visuales, UNA

Estas acciones colectivas sintetizan el trabajo realizado durante dos años, labor aditiva que fue creciendo de manera orgánica y organizada con la convicción de que, desde el quehacer artístico y la investigación académica, se puede des-inocentar la mirada y reponer los silencios de la historia que buscaron naturalizar un relato que borrara a los pueblos del relato colectivo. Anudando nuestra voluntad y nuestro conocimiento con la de esos pueblos que se hacen visibles con sus pensamientos producciones y re-de-construcciones, buscamos generar nuevos diálogos, conjugar-nos con otras voces y enfrentar el desafío de ampliar las bases de las formas de hacer y de pensar.



**19 de Abril
Malonerx**



PROYECTO 19 DE ABRIL

El 19 de abril de 1940 se instituyó el "Día del Indio Americano" al realizarse el 1er Congreso Indigenista Interamericano en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, México.

En aquel momento los asambleístas de los Estados Americanos suscribieron al documento en el cual se valoraba el glorioso pasado indígena y se llamaba la atención a los gobernantes sobre el "problema indígena" causado por la desigualdad social que llevaba a estos grupos a la marginalidad y la pobreza, abogando por la integración de los pueblos indígenas a las prácticas culturales, políticas y económicas de los estados nación.

SABÍAS QUE ?

más del 50%
de la población
argentina tiene
antepasados
originarios

19 DE ABRIL

~~DIA DEL
INDIO
AMERICANO~~

SABÍAS QUE ?

los habitantes de
la Abya Yala
fueron llamados
"indios" porque
Colón creyó que
había llegado
a la India



SABÍAS QUE ?

actualmente hay
cientos de
pueblos originarios
que continúan
"vivos" y
practicando sus
culturas



Vista de producciones realizadas para el CALENDARIO MALONERO: 19 de abril¹²³

¹²³ Serie de GIFS animados realizados y difundidos para el 19 de abril de 2021. Circulación por Facebook, Instagram y whatsapp.



<p>11 DE JUNIO</p> <p>DIA DE LA INVASIÓN</p> <p>DE BUENOS AIRES</p>	
<p>@maloneras.una</p>	<p>SABÍAS QUE ?</p> <p>a la llegada de Juan de Garay en 1580 este territorio estaba habitado por el pueblo Querandí</p>

Vistas del Micro-vidео realizado para el CALENDARIO MALONERO: 11 de junio¹²⁴

MIENTRAS TANTO...

Nos proponemos articular las diversas esferas que hacen a la producción universitaria en el campo artístico, a saber: la docencia, la investigación y la extensión, procurando la construcción de conocimientos que solo alcanzan sentido a través de la circulación, difusión y promoción de las investigaciones teóricas y producciones visuales, en construcción dialógica con los saberes ancestrales y populares.

El tránsito realizado hasta el momento nos ha permitido generar instancias de la reflexión, construcción, producción, divulgación, pero por sobre todo de extensión de los alcances del proyecto de investigación, en diálogo permanente con las realidades sociales de las comunidades originarias que perviven entre nosotros. Procuramos que la articulación de la docencia-investigación-extensión funcione de manera integrada y espiralada para lograr condensar y potenciar los saberes adquiridos.

¹²⁴ Ver micro-vidео en: <https://youtu.be/Roe0xAN55gQ>



Tomamos elementos de la convergencia digital, donde las redes sociales se convierten en un territorio de creación afectivo, procurando producciones interdisciplinarias y multi estratégicas que faciliten la construcción de una *socialidad* inclusiva que permita recuperar, instalar y repensar nuestras identidades. De esta manera actualizamos la problemática indígena, invitando a la valoración, identificación y filiación con las comunidades, cuyos orígenes compartidos no pueden resultarnos ajenos.

La escena malonera que venimos transitando construye caminos trazados por el hacer colectivo, desde el cual entendemos que aquellos postulados de marginación sobre los “otros” continúan horadando nuestro ser suramericano y dando batalla ideológica-identitaria. Son varios los artistas contemporáneos argentinos que construyen su cuerpo de obra echando luz sobre el discurso artístico decimonónico; porque son muchos los colectivos, comunidades y personas de aquellas identidades-otras que levantan su voz desde el tiempo contemporáneo haciendo un replanteo histórico y buscando re-posicionarse política y socialmente; y porque las prácticas institucionales de museos y universidades han puesto en escena un discurso sobre la otredad que, aunque a veces se replica, también se va de-construyendo mediante el trabajo conjunto con aquellas agrupaciones étnicas.

Trabajamos en favor de esta polifonía de voces, que se proyectan en la creación de herramientas que permiten la difusión de otras miradas sobre la historia y crean espacios de discusión y de comunicación, donde la investigación académica, la docencia y la extensión universitarias se transforman en vehículos de alimentación de los procesos de convergencia popular, para la construcción pluriversal de nuestra identidad.

PRODUCCIONES MALONERAS:

Sitio web: <https://maloneras.wixsite.com/investigacion>

Redes: www.facebook.com/maloneras.una

www.instagram.com/maloneras.una/

Canal de youtube:

https://www.youtube.com/channel/UC9c3B4onF_lu8R3jO33p6Eg/featured?view_as=subscriber

Video resumen del Proyecto 2018-2019: <https://youtu.be/Rx3INI4oci0>

Producciones MAV: <https://maloneras.wixsite.com/investigacion/copia-de-visual-textual-malonera>

Calendario Malonero / 19 de abril: <https://maloneras.wixsite.com/investigacion/19-de-abril>

Calendario Malonero / 11 de mayo: <https://youtu.be/Roe0xAN55gQ>

BIBLIOGRAFIA:

AGUIRRE, I. (2005) *Más allá de la comprensión de la cultura visual: una aproximación pragmatista a la educación estética*. Pamplona, Universidad pública de Navarra.

BOGGINO, N. Y ROSEKRANS, K. (2004) *Investigación-Acción: reflexión crítica sobre la práctica educativa*. Buenos Aires: Ed. Homo Sapiens.

BREA, J.L. (s/f). “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”.

Recuperado de: www.joseluisbrea.net

BURKE, P. (2005). *Visto y no Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*. Barcelona: Crítica.

D'ANDREA, RE; ZUBIRÍA, A; SASTRE VÁZQUEZ, P (s/d) *Reseña histórica de la Extensión Universitaria*. Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Recuperado de: <https://extension.unicen.edu.ar/jem/completas/188.pdf>



- JENKINS, Henry (2008). “Adoración en el altar de la convergencia: Un nuevo paradigma para comprender el cambio mediático” en *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ, M. (2020) *Teoría y Metodología de la Extensión Universitaria. El caso argentino*. Jujuy: El Siku.
- MANOVICH, Lev (2006). “Cómo se volvieron nuevos los medios”, en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- PRADA, Juan Martín (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Editorial AKAL.
- TRINCHERO, H.; PETZ, I. (2013) “El academicismo interpelado. Sobre la experiencia de una modalidad de territorialización de la Universidad pública y los desafíos que presenta”. En: Lischetti, Mirtha (comp.) *Universidades latinoamericanas. Compromiso, praxis e innovación*. Buenos Aires: Ediciones de Filosofía y Letras, UBA.



De la representación de lo real a la acción performativa: apuntes sobre el tratamiento de lo político en el teatro de Lola Arias.

Cobello, Denise

UNA/IIGG/CONICET

Introducción

A partir del estudio de una serie de obras contemporáneas en las que se destaca la utilización de procedimientos documentales, como articuladores del relato escénico, me propongo repensar las relaciones entre teatro y política, siendo este último un aspecto que se activa y se pone en relieve a partir de un conjunto de operaciones ligadas a lo que históricamente se conoció como *teatro político*. Este concepto originado a partir de las ideas y experiencias recogidas por Erwin Piscator (1957)¹²⁵ quien propone una primera definición, retomado a través de la producción teórico-práctica de Bertold Brecht (2004) y más tarde en los trabajos de Peter Weiss ([1968]1976), se encuentra históricamente asociado a la emergencia de los procesos revolucionarios. Estas primeras prácticas aludían a una realidad social y política particular que se evidenciaba en escena a través de los documentos y testimonios presentados. Así, el espectador tenía la posibilidad de tomar conciencia acerca de la historicidad en la que se encontraba inmerso, lo que permitió entender también y gracias al pensamiento marxista, la historicidad asociada a las relaciones de producción. Posteriormente, en los *devenires de lo documental* (Barría, 2017), las problemáticas estéticas contemporáneas ligadas a la crisis de la representación abonaron un trabajo que explora las nociones de presentación y acontecimiento, abriendo nuevas reflexiones estético-políticas que complejizan el fenómeno de lo documental en escena. Pero ¿dónde reside exactamente la potencia política del teatro documental contemporáneo? ¿Es el modo de tratamiento de lo real lo que lo vuelve político? ¿Son las decisiones estéticas las que están cargadas de politicidad? ¿Cómo dialogan estas decisiones y su componente ideológico con las condiciones capitalistas de producción de estos materiales?

Tomaremos como caso testigo tres conjuntos de obras de la directora argentina Lola Arias, pertenecientes a su producción escénica biográfico-documental, ya que creemos que es una de las artistas que abona el proyecto de resurgimiento de estas formas en la escena porteña originado por Vivi Tellas y contribuye a consolidar esta tendencia, siendo considerada por la crítica nacional e internacional como una referente dentro de este campo. Observaremos en particular su producción desde el 2007, momento en que con el estreno de sus primeros trabajos autobiográficos y sus creaciones en colaboración con Stefan Kaegi, miembro del colectivo alemán Rimini Protokoll, su obra experimenta un viraje hacia lo documental en el cruce con procedimientos provenientes de la performance.

El propósito de este trabajo, es entonces, estudiar los procedimientos estéticos que van de la ficción realista a la acción performativa para observar los posibles desplazamientos y diferencias presentadas en el tratamiento de lo político, entendiendo este concepto a la luz de la teoría de

¹²⁵ Piscator (1957) propone una primera definición de este concepto tomando como ejemplo su obra *A pesar de todo*. Esta corriente encontró continuidad en la producción de Brecht (2004) y más tarde en los trabajos de Weiss ([1968]1976).



lo sensible de Rancière y las reflexiones de Didi-Hubermann sobre la exposición de los pueblos. Proponemos entonces una breve sistematización de su producción a partir de 2007 en función de procedimientos o recurrencias detectadas que permiten clasificar sus obras en tres grupos confeccionados en relación con el tratamiento que hacen de lo político.

Lo real en escena: lo político desde la utopía realista intervenida

El primer conjunto de obras que analizaremos surge a partir del evidente giro hacia lo documental en la producción de Lola Arias. Desde el estreno de la trilogía *El amor es un francotirador* (2007), podemos reconocer algunos rasgos y procedimientos que devienen recurrentes, tendientes a hacer emerger lo real al interior de una ficción. Nos referimos a un real que, como afirma Pamela Bronwell en su tesis doctoral, tiene el sentido específico de lo relativo a la realidad, entendida ésta como el “espacio (material y simbólico) socialmente construido y compartido de lo común” (Brownell, 2019). Esto puede verse en obras como *Sueño con revólver* (2007), *Striptease* (2007), *El amor es un francotirador* (2007) y *Melancolía y manifestaciones* (2013), las cuales comparten una búsqueda estética tendiente a un trabajo que denominaremos *mimesis intervenida*. En este sentido, estas obras “tematizan su vínculo con la realidad (...) como un proceso de mutuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía original/copia, realidad/ficción” (Pinta, 2009).

Tomaremos como ejemplo la obra *Striptease*. Esta producción pensada para el circuito teatral independiente de Buenos Aires presenta un espacio escénico rectangular al mismo nivel que el del público donde un hombre y una mujer ocupan cada uno de los extremos del rectángulo. En el centro, entre ellos dos, un bebé. La pareja, recientemente separada, mantiene una conversación telefónica mientras que su hija de seis meses juega, toma la mamadera o duerme, en el centro del espacio. Según Arias, “la ficción es continuamente intervenida por las acciones de un bebé que es la pura vida en su forma más rebelde” (Arias, *sito oficial*). *Striptease* es, dentro de este grupo de obras aquella que abre paso a una relación diferente con lo real ya que en líneas generales corresponde a una estética realista pero cuyo sistema representacional aparece intervenido por un elemento real que lo pone en crisis. Tal como sostiene Josette Féral (2011), estos elementos de lo real “marcan una ruptura, violenta o no, que suspende la representación para hacer surgir el acontecimiento, y por ende el presente sobre la escena” (Féral, 2011, p.165). Lo político en la estética aparece entonces en este gesto desestabilizador que cuestiona formas doctrinarias propias del naturalismo burgués. En este sentido Arias afirma que “el bebé es el accidente en medio del orden, lo real en combate con la representación. El bebé dice todo el tiempo “esto no es teatro”, pero a la vez ella está dentro de la ficción, y cuando el texto se proyecta sobre ella las palabras se vuelven puro acontecimiento” (Arias, 2007, p.84).

Las tres obras de la trilogía presentan una situación compartida, un lugar “sin agua, sin electricidad, la comida pudriéndose en las heladeras, las personas sucias y ciegas” (p.23). Arias retrata una ciudad sitiada, un estado de crisis social y política, un presente sin futuro. Una ceguera impuesta. Tal vez, la de los años 90 y el avance de las políticas neoliberales que empujaron al país al estallido social y político de principios de este siglo. La ceguera que llevó a la Argentina a la violencia y a los índices de pobreza más altos de los últimos tiempos.

Las obras leídas en el orden de lo que fue su presentación teatral van de un trabajo de creación más tradicional en el que Arias se destaca como dramaturga y directora, hacia una propuesta de creación colectiva, donde los creadores intercambian roles y Arias deja la dirección para ser actriz de la última obra. La trilogía lleva justamente el nombre de este último trabajo: *El amor es un francotirador*. Y esta imagen que se desprende del título nos permite pensar en un trabajo autoral particular, una creación “francotiradora”, independiente, alejada, si se quiere, de las instituciones culturales y la tiranía del mercado. Estos trabajos se ubican así en una zona de



cierta autonomía intelectual y política, sin controles ideológicos externos, buscando la proyección de una percepción particular del mundo.

Pueblos figurantes en escena: lo político en el teatro como aparato epistemológico

Una estrategia comúnmente utilizada en el nuevo teatro documental argentino es el trabajo con no actores, testigos de los hechos que se representan. De esta manera, las obras pasan de la denuncia a la interrogación y a la *exposición de los pueblos figurantes* (Didi-Huberman, 2013), los sin nombre, visibilizando así discursos marginados o acallados. Esto permite revisar la cuestión de la objetividad de lo real y de la verdad como problemas de la historia y por ende del teatro documental histórico.

Veremos entonces cómo se desarrolla este aspecto en otro conjunto de obras de Arias, como *Airport Kids* (2008), *Mi vida después* (2009), *Familienbande* (2009), *That Enemy Within* (2010), o *The Art of Making Money* (2013). Su objetivo a partir de estas propuestas es poner en escena realidades diferentes, recortes de mundo particulares. En este sentido, Arias señala en una entrevista:

... “estamos ensayando una obra sobre los niños de tercera cultura, que son niños que viajan con sus padres por el mundo y van a instituciones especiales para ellos, y también trabajamos con otros niños de países periféricos, inmigrantes que van con sus padres a Suiza a buscar un mejor lugar; son nómades pero en otro sentido. (...) es un trabajo sobre el futuro, sobre los hijos de los gerentes de las multinacionales y de los expulsados, los ilegales; es una pregunta sobre cómo va a ser el futuro”. (Arias en Pinta, 2008, p.9).

Así, estas obras se alejan de una separación poética que utiliza la ilusión ideológica para preservar al teatro del capitalismo. Una política de la *exposición* conduce entonces al espectador a su emancipación (Rancière, 2013). Como afirma el investigador chileno Mauricio Barría, el “teatro político busca, por sobre todo, generar un aprendizaje” (Barría, 2018, p. 273). Esto permite la posibilidad de pensarlo, según él, como un “aparato epistemológico que devela y desmonta los modos de articulación y no sólo la convención que supone toda representación. Alude al sistema y al cómo conocemos, antes que a los conocimientos particulares” (Barría, 2018, p. 275).

Como caso testigo de estas cuestiones tomaremos como ejemplo la obra *Mi vida después*¹²⁶, creada a partir de la biografía de seis artistas nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina. Estos performers se presentan en escena desde su yo autobiográfico, muestran e interpretan documentos y archivos familiares como cartas, fotos, grabaciones de voz, videos; usan la ropa de sus padres; revelan sueños o fantasías personales para convocar y recuperar, por medio de sus testimonios, la voz de sus padres y de toda una generación. La puesta en escena se construye mediante relatos (recuerdos, comentarios de documentos, referencias autobiográficas) que se entrecruzan con la manipulación de objetos, acciones y música ejecutada por los mismos performers, componiendo, así, un collage de época. Así, este teatro intenta mostrar fragmentos y huecos del pasado reciente argentino poniendo a la luz contradicciones, fallas, problemas.

La obra discute con la lógica de resguardo patrimonial que trae el trabajo con archivos poniendo en crisis la violencia del poder arcóntico a través de intervenciones contrahegemónicas o

¹²⁶ Para conocer más sobre esta obra ampliamente estudiada, remitimos a trabajos como Longoni y Verzero, 2012; Verzero 2011; Pinta, 2013a; Cobello, 2019 y 2015; entre otros. Nos limitaremos aquí a utilizarla como ejemplo de un período productivo para observar específicamente como aparece allí lo político.



feministas (Pollock, 2010) que permiten interrogar los restos, iluminar intersticios, leer entrelíneas, reconstruir lo que falta, los vacíos, las omisiones, lo que no está en los archivos patriarcales. A través de una lectura anacrónica, hospitalaria y multidireccional, Arias atiende aquello que fue silenciado por la historia y que aparece en esta obra a partir del recuerdo de la “segunda generación” (Hirsch, 1997). Una fuerza estético-política que se aleja del realismo y de su universo ficcional cerrado cuestionando la forma representacional principalmente a través del distanciamiento en la actuación y de la presentación a público de los testimonios, entre otros procedimientos.

La propuesta de Arias podría pensarse como un teatro reformado que, al estilo brechtiano, permite la elaboración de un mensaje crítico a través del distanciamiento. Ricardo Piglia va a decir que “para Brecht actuar políticamente significa también crear un nuevo lenguaje artístico, rechazar los presupuestos de la retórica burguesa” (Piglia, 1975, p.8). En la propuesta brechtiana de un teatro épico y didáctico el espectador es puesto en el lugar de una toma de distancia (igual que el actor, que sólo debe representar el papel sin caer en la ilusión de realidad y verosimilitud propia del teatro aristotélico) que le permite hacer una evaluación racional de la realidad presentada en escena y de las razones ocultas de los hechos a partir del extrañamiento, y se asume que es llevado a la toma de decisiones conscientes respecto de lo que es puesto en tela de juicio. Esta “retórica de la reforma” es cuestionada por Rancière, ya que la igualdad en el reparto de lo sensible entre artistas y espectadores no se proclama como premisa sino como un fin a alcanzar (Rancière, 2013).

Sin embargo, hay además en esta obra en particular, y por eso la tomé como ejemplo, una intención performativa que aparece en la presentación de algunos documentos, por ejemplo, cuando la actriz Vanina Falco, lee en escena el expediente judicial de su padre. Dicha acción modifica la realidad judicial de la causa por apropiación y supresión de la identidad de bebés durante la última dictadura que se encontraba en curso al momento de la obra. Su testimonio en la obra traspasa el marco de lo estético creando una nueva realidad lo que permite posteriormente a la actriz prestar declaración en el juicio contra su padre por considerar que el hecho ya había tenido lugar y se había hecho público a través de la obra de teatro. Pero, más allá de esta escena, y otros pequeños momentos de la obra donde irrumpe lo real en modo de acontecimiento (la escena con el niño, la de la tortuga, entre otras) lo que supone cierto margen de desestabilización representacional, el dispositivo escénico mantiene “un reparto de lo sensible” (Rancière, 2013), determinable, que mantienen el status quo entre la escena y los espectadores.

¿Disenso o consenso? El lugar de lo político en el teatroperformativo

El trabajo con la acción performativa adquiere un lugar protagónico en otro conjunto de obras producidas por Arias, como *El año en que nació* (2012) – versión chilena de *Mi vida después*–, *Campo Minado* (2016) o *Atlas del Comunismo* (2016), que replican algunos procedimientos escénicos originados en obras precedentes pero que proponen un grado de performatividad mayor. En estos llamados por la propia autora “experimentos sociales”¹²⁷ el foco está puesto en el acontecimiento que no sólo sucede en escena, sino que incluye al espectador para crear una situación de encuentro particular entre los cuerpos (Cornago, 2016). Tomando el caso de *Campo Minado*, trabajo que reúne a un grupo de excombatientes de la guerra de Malvinas con el fin de habitar nuevamente un mismo territorio, ahora el de la escena, la propuesta estética pasa por crear un espacio de laboratorio donde se experimenta principalmente sobre las emociones que pueden surgir de ese encuentro en el que cada participante expone y confronta su testimonio

¹²⁷ Término utilizado por Lola Arias para definir las obras del tercer período [Arias y Kan, 2014].



sobre la guerra que vivió en carne propia. Tres argentinos, dos ingleses y un gurkha, que combatieron en 1982 dan testimonio de sus vidas antes, durante y después del conflicto bélico. Son, como afirma Jordana Blejmar, “testimonios que, aunque basados en sus vidas reales, no le caben ni a la autobiografía ni al género realista” (2017, p.103). No hay propósito idealista, no hay “utopía realista” sino un foco puesto en el acontecimiento, en el encuentro de estos excombatientes, en el presente de esa experiencia inusitada.

Según Rancière (2019) “la esencia de la política es el disenso”, es decir, “la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo” (p.64). Para el teórico francés, “disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2013: 51). En la construcción de un mundo paradójico a partir de un dispositivo estético performativo, *Campo Minado* reúne dos mundos separados potenciados por el gesto de presentar en cada función el presente de ese encuentro y de su relación con un hecho que aún sigue calando hondo en la sensibilidad social.

“[En Argentina] Malvinas sin duda es carba en la afectividad de la sociedad en general porque se le reconoce como un acontecimiento innegablemente absurdo que, en términos fácticos, marcó el fin de la última dictadura. La manipulación mediática, la irracional movilización de jóvenes a la guerra y el fin de la dictadura parecen seguir ocupando una página de la historia”. (Verzero, 2017)

En este sentido, *Campo Minado* pareciera crear un espacio de experiencia común desde una estética-política *disensual* que pone en tensión el conflicto entre la vivencia personal y el recuerdo traumático con la fuerza social para recordarlo. Construye un dispositivo sensible en el que se presentan cuerpos que son arrancados de su cotidianeidad y de los lugares a los que estaban comúnmente asociados, para exponer en escena competencias distintas haciendo trascender así las formas de pertenencia cultural e identitaria. Sin embargo, no podemos dejar de pensar la obra como producto que se pone en circulación a través de las reglas que rigen los campos – sobre todo el campo artístico - en los que busca ser legitimada. En un análisis de *Campo Minado* en relación al mercado global para el que es producida y el campo artístico de festivales internacionales, vemos surgir otros aspectos de su relación con lo político. Esta obra contó, por ejemplo, con el apoyo institucional y financiero del gobierno británico y otras instituciones europeas. Aunque del lado argentino, el único organismo que aceptó participar de su producción fue la Universidad Nacional de General San Martín. En una entrevista concedida a Verónica Perera, Lola Arias afirma al respecto:

“Para mí, todo eso habla de lo que significa el gesto de haber decidido hacer una obra sobre Malvinas contando la historia del otro lado. [...] El gobierno no tenía problemas con una obra con veteranos de Malvinas [...] pero no querían escuchar al otro lado. Había mucha resistencia institucional, política, pero también de la gente; [...] que escribía a los veteranos diciendo “yo no me voy a sentar en el público a aplaudir a esos ingleses que mataron a nuestros hermanos” [...]. Y lo mismo pasaba con los propios actores. Tenían el temor que si aceptaban (¡porque los tuve que convencer!) que, si participaban en la obra, estaban entregando el reclamo de soberanía sobre las islas. [No podían entender] que poder entender el dolor, el sufrimiento, la historia, del otro lado; no quiere decir resignar el reclamo de soberanía”. (Lola Arias en Perera, 2017, p.304)

Teniendo en cuenta las características materiales del proyecto, cabe preguntarse al menos si hubiese sido posible que la obra tomara otra posición política que la de tratar el tema Malvinas desde una intención de neutralidad representada principalmente por el acento en la simetría.



Es clara su posición antibélica y la subyacente idea de la defensa de la soberanía desde la paz, pero la simetría planteada por el dispositivo ¿no reduce en cierto modo el conflicto a una equidad entre los bandos, al poner de un lado a un pueblo como el argentino con tropas menos profesionalizadas, menos recursos y sin apoyo geopolítico y del otro el pueblo británico que contó con su ejército profesional, una de las fuerzas defensivas y ofensivas más importantes del mundo y fuertes vínculos en el escenario internacional? Cuestiones complejas y muy discutibles pero creemos que, como afirma Olivier Neveux en su libro *Contre le théâtre politique* (2019), en tiempos de neoliberalismo el arte tiene la posibilidad de ir en contra de eso que lo neutraliza, en el conformismo de una mera alianza con la política. Tiene la posibilidad de generar un impacto presente en la realidad de la dominación así como también en la dominación de la realidad interviniendo los archivos de la historia.

Consideraciones finales

A través de los ejemplos de obras extraídas de los distintos momentos en la producción de Lola Arias podemos ver una transformación de lo político en el teatro contemporáneo. En especial en un tipo de teatro que busca el roce con lo real. En un primer período observamos lo político ligado a un real que aparece principalmente al interior de una ficción, pero que, a través de ciertos elementos escénicos disruptivos, busca poner en crisis el concepto de representación. En un segundo momento, vemos la acentuación de esta búsqueda formal incorporando la relación con un real netamente político desde el tema y su tratamiento lo que hace más evidente una intención documental y un interés incipiente por lo performativo. Y por último, observamos lo político como dispositivo estético que intenta cuestionar mecanismos de poder arraigados y heredados de la tradición teatral realista, aunque al analizar la obra en relación a su proceso de producción la cuestión de lo político se vuelve problemática abriendo una zona de debate materialista que permite observar el trabajo de Arias en el marco de un contexto globalizado y en su relación con la lógica neoliberal imperante. En este sentido estas últimas obras que se pretenden disensuales pueden entenderse también como funcionales a una retórica del consenso ya que plantean, siguiendo a Rancière, un “acuerdo entre sentido y sentido, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos” (Rancière, 2013, p. 69)

A modo de cierre podemos arriesgar que lo político en el teatro documental contemporáneo es un terreno de arenas movedizas, problemático y delicado, un aspecto que debe ser constantemente redefinido y considerado en sus circunstancias particulares de producción y exposición. La fuerza expresiva pareciera aparecer en una ausencia de significado, pero plagada de sentido. Esa aparente paradoja es lo que define, según Rancière, la operación política del régimen estético del arte. Este teatro no aspira entonces al compromiso político para la transformación, sino que se sirve de la acción performativa para crear un nuevo paisaje de lo visible, llegar al terreno afectivo y abordar así un vínculo renovado con lo político. De esta manera, busca generar una experiencia común movilizante y perturbadora desde el punto de vista ético potenciada por una fuerza estética cargada de cuestionamientos políticos.

Referencias bibliográficas:

- ARIAS, Lola. *Sitio Oficial*. En línea: <https://lolaarias.com/es>
- ARIAS, Lola. *Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador*. Buenos Aires: Entropía, 2007.
- ARIAS, Lola y KAN Eliana. “Lola Arias by Elianna Kan”. *BOMB*, 2014, no. 128, pp. 58-64.



- BARRÍA, Mauricio. "Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político". En Blanco, Fernando y Cristián Opazo, (Eds). Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2018.
- BLEJMAR, Jordana. "Auto Fictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' *Minefield/Campo minado*". *Latin American Theatre Review*, vol. 50, núm. 2, 2017, pp. 103-123.
- BROWNELL, Pamela. "Lo Real como Utopía en el Teatro Argentino Contemporáneo: prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente)". Tesis de Doctorado. FFyL,UBA, Buenos Aires, 2019.
- COBELLO, Denise. El testigo en escena y su función en la producción de palimpsestos de resistencia: reflexiones sobre *Mi vida después, El año en que nació y Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias. *Revista Territorio Teatral*, Buenos Aires, n. 19, dic. 2019.
- COBELLO, Denise. "L'Acteur-Document dans le Théâtre du Réel Argentin." Thèse (Master en Arts, Lettres, Langues, Mention Théâtre) – Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2015.
- CORNAGO, Oscar. "¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI." En *Revista Urdimento*, v.1, n 26, pp. 20-41, Julio 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial texturas, 2014.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier: L'entretemps, 2011.
- HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2011.
- LONGONI, Ana; VERZERO, Lorena. "Mi vida después: itinerario de un teatro vivo". En *Revistas Conjunto*, La Habana, n. 162, p. 4-16, ene./mar. 2012.
- NEVEUX, Olivier. *Contre le théâtre politique*, Paris: La fabrique éditions, 2019.
- PERERA, V. "Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en *Campo minado* de Lola Arias", en *Revista Investigación Teatral*, vol. 9, n° 13, abril-septiembre, 2018.
- PERERA, V. "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias". En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n° 16, dic. 2017.
- PIGLIA, R. "Notas sobre Bertold Brecht. El compromiso en literatura y arte de Bertold Brecht", *Revista Los libros*, n°40, Buenos Aires, marzo/abril de 1975, pp. 4-9.
- PINTA, María Fernanda. "Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias". En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 706-726, sep./dic. 2013.
- PINTA, M. Fernanda. "Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana". *Revista Figuras Teoría y crítica de las Artes*, n°6, diciembre de 2009.
- PINTA, M. Fernanda. "Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias". *Telón de Fondo*, n°4, julio de 2008.
- PISCATOR, E. *Teatro Político*. Buenos Aires, Futuro. 1957.
- POLLOCK, G. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disenso. Ensayos Sobre estética y política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- VERZERO, Lorena. "Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: La memoria también puede funcionar como un campo minado". En *Revista Conjunto*, n. 185, 2017, p. 32 – 41.
- VERZERO, Lorena. "Los Hijos de la Dictadura: construir la historia con ojos de niño". En *Taller de Letras*, Santiago de Chile, n° 49, p. 205-217, 2011.



WEISS, Peter ([1968]1976). —Notas sobre el Teatro-Documento|. En Escritos políticos. 97-110.
Barcelona: Lumen. Traducido por Feliu Formosa.



"Dejá tu comentario". Producciones audiovisuales y el encuentro con la crítica amateur y profesional.

Córdoba, Denise y Gullino, Pablo

Universidad Nacional de General Sarmiento

denisecordoba96@gmail.com

pgullino@campus.ungs.edu.ar

1. Introducción

The Crown (2016 - 2021) es una serie web de drama histórico creada y escrita principalmente por Peter Morgan, y producida por Left Bank Pictures y Sony Pictures Television para Netflix. La serie cuenta en la actualidad con cuatro temporadas emitidas donde se retrata la vida de la reina Isabel II desde su boda en 1947 con Felipe, duque de Edimburgo, hasta principios del siglo XXI. La cuarta temporada (2021) se ubica temporalmente desde los últimos meses de 1977 hasta el año 1990. La reina Isabel (Olivia Colman) y su familia se empiezan a preocupar por la línea de sucesión. Para ello deberán encontrar a una novia apropiada para el príncipe Carlos (Josh O'Connor), que sigue soltero a los 30 años. Mientras el país comienza a sentir el impacto negativo de las políticas de la primera ministra Margaret Thatcher (Gillian Anderson), la relación tensa entre ella y la reina empeora cuando la Primer Ministra Thatcher lleva al país a la guerra por las Islas Malvinas.

Bill Nichols (Nichols, 1996) señala que el documental reemplaza la escopofilia (amor por la visión) del cine ficcional por una epsitefilia (amor por el conocimiento). Margaret Thatcher es un personaje fundamental en la historia del siglo XX. Su vida despierta siempre desde distintos lugares adhesiones y repudios a su influencia en el devenir histórico de una Inglaterra desindustrializada y caracterizada por la privatización de los servicios públicos. En nuestro país, su figura se encuentra relacionada como no podría ser de otra manera con la Guerra de Malvinas, suceso bélico acontecido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982.

Jean Louis Comolli (2004) afirma que la televisión ha desplazado al cine del centro del sistema de medios contemporáneo y que, en consecuencia, las expresiones renovadoras del documental no se enfrentan tanto con el cine narrativo ficcional hegemónico como con las modalidades televisivas de representación de la realidad. Este análisis, nos lleva a pensar cómo es que las diferentes audiencias interpretan esta serie en particular con señas de biografía histórica. Gustavo Aprea retoma el concepto de Roger Odin sobre el efecto documental que permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales, que funcionan como un conjunto complejo, centran su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción dentro de esta categoría lúbil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales que no están colocados originalmente dentro de alguna de las formas canónicas de los géneros documentales. El *efecto documentalizable* posibilita que en el marco de una ficción histórica se utilicen dramatizaciones, fragmentos de archivo televisivo, entre otros recursos que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental.



Nuestro análisis comienza identificando los momentos históricos a los cuales la serie hace mención, así como a los sucesos referenciados por los personajes históricos de la serie. En segunda instancia, vamos a analizar las críticas realizadas a la serie desde su manufactura audiovisual y como lectura política.

En relación con la referida proliferación de opiniones en los medios digitales, también consideramos conveniente analizar la repercusión de dos películas que en el año 2020 trataron uno de los temas más renombrados a raíz de la pandemia: el cuidado de los adultos mayores.

Por un lado, se analizaron las opiniones en torno a *I care a lot*, una película de ficción escrita y dirigida por Jonathan Blakeson. La misma narra la historia de una tutora que, aprovechándose del sistema legal, estafa a adultos mayores. La protagonista, Marla Grayson (Rosamund Pike), se define como una leona en busca de presas, una persona que no tiene límites ni escrúpulos para alcanzar sus metas y el éxito financiero.

Por otro lado, también buscamos indagar en la opinión de los espectadores del documental *El agente topo*. Esta película fue dirigida por Maitena Alberdi y busca ahondar en las vivencias de los adultos mayores dentro de residencias. La calidad de vida de los ancianos, la soledad y la atención que se les presta son unos de los temas que ésta problematiza.

Para dicho análisis, decidimos centrarnos en diferentes páginas web, redes sociales y foros de intercambio donde se pueden generar debates e intercambio de opiniones respecto de los contenidos audiovisuales.

La digitalización pasa a ser parte de nuestro entorno cotidiano social. En este sentido, Lev Manovich afirma que hoy estamos en medio de un desplazamiento de toda cultura hacia formas mediadas por ordenador que contemplan la adquisición, manipulación, creación, almacenaje y distribución de contenidos. El desarrollo tecnológico desde fines del siglo XX hasta la actualidad posibilita nuevas formas de relación, organización y distribución extensibles desde el ámbito económico al ocio. Manuel Castells (2001) vincula a la sociedad informacional con las redes informáticas interactivas. Estas redes, dice el autor, han creado nuevas formas y canales de comunicación, así como modos de desarrollo informacional en los que se conectan la cultura y las fuerzas productivas, estableciendo así nuevas formas de interacción, control y cambios sociales. En este sentido, desde una perspectiva social, afirma Castells, Internet ha convertido, complementado y articulado los distintos medios de comunicación, permitiendo interactuar y canalizar información, que puede llegar a la sociedad en tiempo real. Esto es, la red de redes funciona como un medio masivo, continuo e interactivo al que pueden acceder distintos usuarios de modo sincrónico y asincrónico, por lo que representa un sistema conector del sistema multimedia, que permite una comunicación horizontal de ciudadano a ciudadano (Castells, 2009: 187)¹²⁸. Dentro de esta “galaxia internet”, la crítica cinematográfica se desarrolló en estos contextos con estilos y propósitos diversificados en la web. El crítico es aquel considerado calificado según un consenso colectivo para poder imprimir valores sobre el material audiovisual. Por ejemplo, una evaluación precisa de la obra basada en un conocimiento analítico, artístico y/o teórico. Es fundamental para el crítico no realizar una evaluación “neutra”. Ofrecer una escala de calificación a modo de ofrecer a sus lectores distintos grados de recomendación, análisis, curiosidades.

Para el análisis tomamos en primer lugar, los aportes de David Bordwell (1995) en *El significado del filme. Inferencia y retórica de la interpretación cinematográfica*, donde el autor separa, establece categorías tales como crítica periodística (los diarios y los semanarios), ensayo crítico

¹²⁸ Cabe destacar que el autor incluye en su perspectiva un fuerte interés acerca del acceso a los bienes culturales en internet. Para el autor la brecha digital no sólo se vincula con la falta de infraestructura, sino también con la disponibilidad de educación sobre el uso de Internet.



(las publicaciones especializadas) y crítica académica (aquella que surge en ámbitos específicamente universitarios). Yanes distingue 5 tipos diferentes de crítica periodística:

- La crítica analítica o profesional: Se analiza con rigor cada una de las partes de la obra que se enjuicia, con valoraciones concretas sobre su realización, dirección o interpretación.
- La crítica laudatoria. Caracterizada por la adjetivación y el exceso de elogios sobre la obra. Suele contar con descripciones poéticas de la relación entre quien escribe y la obra en excesivamente elogios hacia todas y cada una de las partes de la obra enjuiciada.
- La crítica descriptiva. Es un relato sobre todo lo visto, o lo ocurrido. El lector recibe una información bastante completa de la obra artística.
- La crítica expositiva. Se aproxima al contenido de una reseña, ya que no entra en un análisis profundo. Es la crítica que ni siquiera describe la obra artística. Incluye datos de su ficha técnica, sin entrar en detalles sobre el trabajo de dirección, realización o interpretación.
- La crítica estética. Se asemeja a un artículo firmado, en la que, con belleza expresiva, se hace un recorrido por la historia de la obra o de su autor, pero no describe, ni analiza la obra.

La facilidad de acceso y la consecuente presencia masiva de producciones audiovisuales en plataformas digitales tiene su correlato, en la proliferación de sitios web, foros de discusión, videos de usuarios, etc. Estas son características sobresalientes del espectador contemporáneo y los modos de consumo y recepción de series en la actualidad. Teniendo en cuenta estas clasificaciones, revisaremos los aspectos más sustantivos de las notas relevadas para el corpus.

2. Análisis

La crítica se publica en periódicos y revistas especializadas, así como en webs y blogs de cine. La preeminencia de la opinión sobre la abundante oferta de material audiovisual lleva en nuestros días a que la argumentación sobre los pormenores, virtudes y desaciertos sean abordadas desde una multiplicidad de estilos y especializaciones de periodistas, pero con preeminencia de la escritura argumental.

2.1 The Crown. Críticas negativas: Errores históricos

Del corpus analizado, notamos un subgénero propio de la redacción web. cuatro notas se presentan en forma de ranking. a decir del autor Guillermo Franco (2008), se propone utilizar números para cifras simples con el objetivo de facilitar su lectura en pantalla. Esta recomendación está respaldada por uno de los hallazgos de la investigación de *Eyetrack* de Jakob Nielsen. Nielsen dice que los dígitos atraen la atención y rompen la uniformidad del texto¹²⁹. En la nota firmada por Mark Landler que Clarín reproduce¹³⁰, se critican las “conjeturas” sobre las tensiones entre la Reina Isabel II y Margaret Thatcher debido a que al parecer se toman en la ficción demasiadas licencias artísticas. Por otra parte, el autor decide concluir la reseña con las palabras de Penny Junor (periodista y autora inglesa) al afirmar que la forma en la cual se retrata a la corona puede llegar a ser devastadora: "Está bellamente actuada. Los gestos son perfectos. Pero es ficción, y es muy destructiva." Los comentarios de los navegantes del portal web de Clarín son pocos en esta nota. Apenas tres y se trata de apreciaciones sociopolíticas sobre la vida en Inglaterra.

¹²⁹ No siempre, claro. Recomiendo utilizar las palabras miles, millones y billones para reemplazar 3, 6 o 12 ceros. El argumento para esta recomendación es la dificultad para contar ceros e interpretar comas. Por eso "44 mil" es mejor que "44.000".

¹³⁰ https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/-realidad-ficcion-the-crown-provoca-escandalo-reino-unido_0_oGdZXhOSe.html



Hay al menos cuatro medios que deciden replicar la misma noticia a partir del título “10 errores históricos de la temporada 4 de *The Crown*”. En todas estas, con relación a Malvinas se afirma que:

“Para añadir presión a la situación de Thatcher, la serie hizo coincidir en el tiempo la desaparición de su hijo Mark en el rally París-Dakar con el inicio de la Guerra de las Malvinas, insinuando que el conflicto bélico fue consecuencia de la presión derivada de dicha desaparición. En realidad, lo sucedido con su vástago comenzó el 9 de enero de 1982, mientras que la Guerra de las Malvinas no comenzó hasta el 2 de abril del mismo año, casi tres meses después”¹³¹.

2.2 *The Crown*. Críticas negativas: Tergiversación histórica

La serie cuenta con múltiples detractores en su país de origen. Entre estos, en relación con la guerra de 1982 se destacan el almirante Lord West, cuya embarcación HMS Ardent fue hundida y el almirante Chris Barry quienes afirmaron¹³² que *The Crown* en la búsqueda de dañar la reputación de la Reina, interpretada por Olivia Coleman, se desconocen sucesos básicos del final del conflicto armado.

En nuestro país, también se suman las críticas a la serie, básicamente a partir del tratamiento realizado a la causa Malvinas. Mariano Iannaccone para *Vía País* estructura sus argumentaciones a partir de las “notables fallas de documentación histórica.”¹³³

El 2 de abril de 2020 Ignacio De La Rosa titula “El diario Malvinas: la indignante manera en que la serie inglesa *The Crown* muestra el inicio de la recuperación de las islas”. En una fecha tan especial para los argentinos, el periodista entrevista a dos ex combatientes mendocinos. Sus comentarios desacreditan la versión de la miniserie por su falta de rigor histórico¹³⁴. Y el periodista agrega valoraciones estéticas negativas sobre las actuaciones de quienes ofician de argentinos¹³⁵ y los clichés de la serie.

La última crítica de este breve apartado parece dialogar de forma polémica tanto con el enfoque de la serie sobre la política exterior imperialista del Reino Unido como con quienes realizan una valoración positiva de la serie avisando que Malvinas es uno de los temas que se privilegian en el relato. A criterio de la autora de la crítica, “Si realmente buscas una profundización sobre este conflicto político, la cuarta temporada solo te dará un muy pequeño vistazo al respecto”¹³⁶.

¹³¹ <https://www.culturaocio.com/tv/noticia-10-errores-historicos-temporada-the-crown-20201128162833.html>

<https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine-y-tv/the-crown-diez-errores-historicos-de-la-temporada-4-article/>

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/diez-errores-historicos-cuarta-temporada-the-crown-nid2540973/>

¹³² <https://www.republik.com.ar/dos-comandantes-de-la-royal-navy-acusan-a-netflix-de-tergiversar-la-posicion-de-la-reina-sobre-la-guerra-argentina/>

¹³³ <https://viapais.com.ar/argentina/the-crown-thatcher-el-dakar-y-las-malvinas-errores-de-la-serie/>

¹³⁴ “La escena que muestra la serie no tiene nada que ver con Malvinas, sino que fue el 12 de marzo, en el desguace de la factoría en Georgias. Si ellos (por los realizadores de *The Crown*) hubieran mostrado el verdadero desembarco, la serie mostraría que nosotros fuimos los vencedores en ese momento, quienes izamos la bandera argentina en Puerto Argentino y que tomamos como prisioneros a los Royal Marines”

¹³⁵ Otro infalible cliché: entonar a los gritos el Himno Nacional Argentino. Antes de cruzarse con los lugareños, los argentinos (que son representados por actores españoles intentando emular el acento de nuestro país) habían intercambiado palabras y chistes entre sí; con el latiguillo de “¡Che, boludo!” incluido caso la fuerza dentro de cualquier diálogo que mantenían. Porque los productores recurrieron al “¡Che, boludo!” para dejar en claro que estos hombres eran argentinos, sin decir que eran argentinos

¹³⁶ <https://spoilertime.com/cuarta-temporada-the-crown-guerra-de-malvinas/>



2.3 *The Crown*. Críticas positivas o donde se preponderan aspectos promocionales y curiosidades de la producción.

En este último apartado incluimos las notas periodísticas que realizan valoraciones positivas sobre la serie en general y el trabajo del elenco actoral en particular. Aunque el título o los fotogramas utilizados para ilustrar la crítica sean de Malvinas, rápidamente podemos dar cuenta de que las expectativas están puestas en la aparición de Lady Di -cómo se refleja su conflictiva relación y casamiento con el príncipe Carlos- y en el lugar que ocupará en la serie la "Dama de Hierro", Margaret Thatcher¹³⁷.

La agencia de noticias Télam realiza un extenso análisis con componentes fuertemente descriptivos sobre la situación de Malvinas en la serie en particular y la política doméstica con sus entretelones que la serie pretende reflejar. Aunque puntualiza en algunas licencias ficcionales que generaron algunas polémicas en su país de origen, tanto el periodista como en la columna del veterano de guerra argentino Edgardo Esteban se considera a la serie como un espejo posible de los conflictos expuestos en la serie¹³⁸. El Diario La Voz de San Justo retoma esta nota de Télam de una forma resumida, haciendo hincapié en las apreciaciones de Esteban¹³⁹ y dejando de lado los aspectos más elogiosos de la nota original¹⁴⁰. Diario Popular¹⁴¹ también utiliza como fuente lo publicado por Télam afirmando que la serie tiene como temática a la Guerra de Malvinas¹⁴².

Por último, el medio "El intransigente" da cuenta de la aparición del himno argentino en la serie y la nota da cuenta de la repercusión en la red social Twitter de dicho fragmento. Cierra la nota avisando sobre las "las primeras críticas de los expertos"¹⁴³ de tipo positivas. En la misma línea, La Nación da cuenta de las locaciones reales donde tuvieron lugar las escenificaciones de la Guerra¹⁴⁴.

¹³⁷ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/series-de-tv/the-crown-cuarta-temporada-pompa-circunstancia-deja-nid2510762/>

¹³⁸ <https://www.telam.com.ar/notas/202011/535734-la-guerra-de-malvinas-tambien-protagonistas-de-la-serie-the-crown.html>

¹³⁹ "La forma en que se cita el tema Malvinas en la serie demuestra el poco interés que tenían los británicos, que no sabían siquiera dónde estaban las islas."

¹⁴⁰ La temporada 4 de "The Crown" recurre nuevamente a dos actrices sobresalientes: Olivia Colman, como la monarca, y agrega a Gillian Anderson en el rol de la "primera" primera ministra británica mujer de la historia, Margaret Thatcher. Ambas protagonistas chocan con las flemas acordes a sus lugares de poder cuando la monarca debe recibir los embates de una sociedad en su mayoría refractaria de la política que intentó y logró desahuciar por largo tiempo a la clase trabajadora.

¹⁴¹ Así, en la bajada afirma que: "En la serie de Netflix, sobre las ocho décadas de la reina Isabel II, llegó el turno de abordar la Guerra de Malvinas".

¹⁴² Aunque esto, en realidad, no es del todo cierto. Malvinas es un tema importante, pero con el mismo peso dramático en la serie que otras problemáticas de la política exterior (la situación en Sudáfrica con el apartheid, las luchas independentistas irlandesas) y de la política local (desempleo, fundamentalmente). La guerra de 1982 tiene un peso narrativo muy inferior frente a las pasiones y desencuentros de la familia Real que hacen al tono de la serie.

¹⁴³ <https://elintransigente.com/2020/11/inesperado-el-himno-argentino-retumbo-en-la-cuarto-temporada-de-the-crown/>

¹⁴⁴ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/the-crown-donde-se-grabaron-escenas-relacionadas-nid2511736/>



2.4 *I Care a Lot* en la crítica periodística: el personaje de Marla

En la crítica periodística del corpus seleccionado en relación con la ficción *I care a lot* (2020) encontramos que uno de los ejes centrales para las valoraciones de la misma es el análisis del personaje central de la trama.

Cada una de las notas seleccionadas de diferentes diarios realza la importancia de la actuación de Rosamund Pike para la totalidad del film. Así, en la nota de *El Confidencial* realizada por Eulalia Iglesias vemos que el personaje Marla Grayson, interpretado por la actriz, es considerado como *una protagonista que define su poderío femenino a través de su tremenda viveza*¹⁴⁵. En la película, Marla resulta ser una tutora legal que estafa a personas de la tercera edad que ya no pueden valerse por sí mismas y que quedan bajo su tutela gracias al sistema legal del cuidado. La construcción del personaje, según el director y guionista J. Blakeson, se centra en tratar de posicionar a Marla como una mujer profesional, que transmite confianza siendo una figura empresarial vinculada al éxito. En palabras de Diego Batlle en la nota del diario *La Nación*, Marla es una psicópata manipuladora que parece tener todo bajo control¹⁴⁶.

En la misma línea, Ezequiel Boetti describe en su reseña en *Página 12* a la protagonista del film como una mujer dispuesta a todo con tal de lograr su objetivo¹⁴⁷. El crítico desglosa la personalidad de la villana destacando su maldad y su astucia como características notables, pero además de su comportamiento inmoral se analiza el contexto social que la película comprende, e indica que Marla es el resultado del capitalismo salvaje que no busca comportamientos éticos sino solo la maximización de riquezas. Nuevamente, la actuación de Pike es resaltada por la crítica:

“Claro que cuesta pensar en algo espurio detrás de su sonrisa de publicidad de dentífrico. Es un hecho contra fáctico y por lo tanto improbable, pero difícilmente la película hubiera sido igual sin la presencia de Pike, que desde su reconocido trabajo en *Perdida*, de David Fincher, se ha convertido en una especialista en psicopatías, una actriz capaz de ser ángel y demonio a la vez, tabicando toda posibilidad de escrutar su mundo interno.”

Si bien en el corpus de notas periodísticas el problema moral planteado en la película es abordado, la crítica mantiene la interpretación de la protagonista como uno de los componentes más destacados del film. La problemática planteada sobre el cuidado de adultos mayores es reducida a las motivaciones personales de una villana sin escrúpulos a la hora de cumplir con sus estafas.

2.5 *I care a lot*. Crítica amateur

Con el surgimiento y la evolución de las denominadas redes sociales se sientan las bases para que los usuarios no solo puedan comenzar a realizar producciones propias, sino que al mismo tiempo puedan tomar un rol activo en la lectura de los contenidos disponibles. Para Elisabet Fernandez (2013) uno de los principales efectos que presentan las redes sociales es la creación de posibilidades para que la experiencia sea compartida y participativa, lo que resignifica los contenidos desde el plano de las mediaciones.

En este sentido, al proponernos analizar las reinterpretaciones de *I care a lot*, decidimos abordar críticas amateurs realizadas a través de producciones en YouTube y opiniones e intercambios

¹⁴⁵ https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2021-04-09/i-care-a-lot-rosamund-pike-yo-te-cuido_3025264/

¹⁴⁶ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/netflix-descuida-yo-te-cuido-un-thriller-con-espíritu-de-comedia-sobre-personajes-amorales-y-nid19022021/>

¹⁴⁷ <https://www.pagina12.com.ar/325882-descuida-yo-te-cuido-en-netflix-con-rosamund-pike-y-dianne-w>



generados desde la sección de comentarios en los mismos. A su vez, resulta importante prestar atención a la herramienta que presenta Google para calificar y opinar sobre películas en el buscador.

La película *I care a Lot* busca introducir la problemática del cuidado de los adultos mayores. En los análisis y críticas amateurs realizadas desde la plataforma YouTube podemos encontrar diferentes canales que retoman esta temática. El miedo que despierta la llegada de la vejez se problematiza desde el intercambio en la plataforma¹⁴⁸. En general, se enfatiza el ingreso a la tercera edad como carencia de autonomía, y se debaten dudas respecto de las instituciones que rigen el cuidado y protección de los adultos mayores.

Los intercambios que se analizan en este apartado permiten a la audiencia plantear una serie de interrogantes, problemáticas y paralelismos. Entre las temáticas abordadas encontramos el dilema ético en torno a la protagonista, ya que se ve justificado su accionar en pos del éxito económico empresarial y personal¹⁴⁹. Marla se describe a ella misma como una “leona”, una cazadora de presas. La película plantea que en el mundo sólo existen dos tipos de sujetos: las personas de las que se aprovechan o las que sacan provecho de los otros. Por eso, la mayor preocupación de la villana es no quedar nunca del lado de la víctima, sino más bien del victimario.

Otro tópico discutido entre la audiencia es la perspectiva de género dispuesta en el film. Entre las opiniones esbozadas se advirtió que Marla representa a una parte de la sociedad que en general está vinculada a figuras masculinas. ¿Si Marla hubiese sido hombre hubiera triunfado al final del film? ¿Es aleccionador el hecho de que la protagonista muera? Estas son solo algunas de las preguntas que se hacen los usuarios en diferentes debates y comentarios analizados.

En relación con la problemática vinculada a la tercera edad, se advirtieron comparaciones con casos reales de tutores que se aprovechan de personas que deben cuidar y asistir. Uno de los casos más pronunciados es el de Diego Armando Maradona. Se traza un paralelismo entre la situación del ex-futbolista en sus últimos años de vida y la estafa a ancianos en el film, ya que la salud del deportista quedó a merced de un círculo íntimo de personas que actualmente son investigadas por haberlo descuidado y alejado de sus vínculos más cercanos. Por otro lado, para muchos la película también se podría relacionar fácilmente con el movimiento “Free Britney”. Los fans de la cantante llevan años pidiendo que liberen a Britney Spears de la tutela de su padre, ya que encontraron sospechoso cierto accionar en cuanto a decisiones en su carrera artística y vida financiera.

2.6 El agente topo en la crítica periodística

Entre el corpus de notas periodísticas que esbozan una crítica hacia el documental *El agente topo* podemos encontrar análisis y opiniones en relación con la estética del film y con la producción de la narrativa. En la mayoría de las notas se hace hincapié en la combinación de elementos de ficción y de documental en un mismo formato, y se elogia la narrativa de documental *de búsqueda*¹⁵⁰ y de *realidad intervenida*.

María Fernanda Mujica en el artículo de La Nación advierte a este documental como *un documental inteligente y emotivo*¹⁵¹, otro aspecto en el cual se detiene la crítica es en la

¹⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=wV7zxBMAm4&ab_channel=VeraFerrari

¹⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=nOx3kNrZkqY&ab_channel=ActitudFem

¹⁵⁰ <https://elpais.com/cultura/2021-03-19/el-agente-topo-la-sonrisa-y-el-llanto-de-un-documental-insolito-sobre-la-tercera-edad.html>

¹⁵¹ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/netflix-el-agente-topo-es-un-documental-que-retrata-la-vejez-con-sensibilidad-y-humor-nid19022021/>



conclusión del film y la soledad que ronda en la tercera edad. La temática que elige la película para relatar es encontrada por muchos críticos como tierna y triste a la vez. En palabras de Horacio Bernades, el documental *daría la impresión de que está llamado a despertar la empatía del espectador*¹⁵², aunque para este crítico el hecho de que las personas mayores se encuentran olvidados es una obviedad.

2.7 El agente topo. Crítica amateur: la emoción compartida

En los videos y comentarios analizados de crítica amateur encontramos que no sólo se analizan aspectos técnicos y de estilo, sino que también amplían los interrogantes que la película presenta como reflexión final.

Respecto de los canales de YouTube donde se realizaron las críticas, podemos observar reflexiones sobre la ancianidad. Algunos de los referentes de los canales exteriorizan sus sentimientos y visiones negativas respecto de la tercera edad. En *Críticas QLS*, Cesar Huispe confiesa que tiene temor a envejecer. El presentador habla de la vejez como un estado triste¹⁵³ y advierte que a nadie le importan las personas de la tercera edad, ya que se ven como una carga. Esta visión es apoyada en una de las primeras escenas del documental donde se muestran a varios hombres de entre 80 y 90 años que buscan trabajo. Según Cesar, esta es una muestra de que las personas de la tercera edad necesitan sentirse útiles y tener un rol o tarea a cumplir a esa edad. Esta premisa también la encontramos en el análisis del canal *Cine aparte*¹⁵⁴, donde se presenta a dichas personas como ancianos que todavía tienen ganas de seguir activos. Dicha premisa es argumentada también desde el diálogo que el protagonista del documental mantiene con su hija al comienzo del film.

En los comentarios de los contenidos y de la herramienta de Google se presentan apreciaciones que se fijan claramente en lo emocional que despierta el producto audiovisual. Los cibernautas se animan a compartir sus experiencias y pensamientos en torno a la soledad, el miedo a la vejez, el enojo que sienten al encontrar a las personas mayores tan desprotegidas, entre otros. Además, los usuarios resaltan la personalidad del protagonista y valoran su accionar para con otros residentes del hogar de ancianos, manifiestan que varias escenas producen ternura. Respecto del abandono que se evidencia en el documental, se generan críticas sociales y personales.

3. Conclusiones

En nuestro país, tal como señala Roxana Guber, (Guber, 2004) el reclamo nacional de soberanía sobre las islas Malvinas se encuentra fuertemente ligado a la matriz cultural nacional, sólidamente arraigada en el sentido común argentino. En las notas de Viva País, Los Andes, Diario Popular, La Voz de San Justo, Spoiler Time, La Nación y El intransigente, la mención a las Islas Malvinas en la dirección URL o en el título de la noticia es fundamental para buscar un involucramiento con los lectores que no necesariamente conocen la ficción de Netflix.

De los tipos de crítica propuestos por Yanes, contamos con críticas de tipo laudatorias y descriptivas, aunque estas últimas se concentran en los dos episodios donde la guerra de Malvinas tiene lugar. Los sucesos de 1982 funcionan como suceso convocante para habilitar las lecturas periodísticas sobre la serie de Netflix al tratarse de un tema propio de los constantes reclamos de soberanía argentinos sobre el archipiélago.

¹⁵² <https://www.pagina12.com.ar/324612-el-agente-topo-espionaje-en-el-geriatrico>

¹⁵³ https://www.youtube.com/watch?v=uOAXJaKaw0s&ab_channel=CriticasQLS

¹⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=R7ADyftACTs&ab_channel=LetrasLibres



La crítica cinematográfica contemporánea parece migrar de los medios tradicionales al ciberespacio, donde puede fomentar un debate más amplio y horizontal. En plataformas como YouTube la crítica aficionada puede encontrar un lugar para realizar contenido propio y generar debates en el espacio de los comentarios. Los usuarios pueden mantener una interacción directa con los productores de los contenidos audiovisuales.

Además, encontramos que, en relación con notas de periódicos, las herramientas que incentivan el intercambio de opiniones posibilitan que los debates se aborden de manera más minuciosa y amplia. Los intercambios entre los cibernautas generan análisis que abarcan diferentes temáticas en torno a un mismo material audiovisual y permiten también reflexionar acerca de percepciones, miedos y sentimientos compartidos.

4. Corpus

Notas periodísticas

- <https://www.telam.com.ar/notas/202011/535734-la-guerra-de-malvinas-tambien-protagonistas-de-la-serie-the-crown.html>
- <http://www.lavozdesanjusto.com.ar/noticias/articulo/la-guerra-de-malvinas-polemica-protagonista-de-la-serie-the-crown-97430>
- <https://www.diariopopular.com.ar/espectaculos/la-guerra-malvinas-polemica-protagonista-the-crown-netflix-n517741>
- <https://elintransigente.com/2020/11/inesperado-el-himno-argentino-retumbo-en-la-cuarta-temporada-de-the-crown/>
- <https://www.losandes.com.ar/sociedad/malvinas-la-indignante-manera-en-que-la-serie-inglesa-the-crown-muestra-el-inicio-de-la-recuperacion-de-las-islas/>
- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/series-de-tv/the-crown-cuarta-temporada-pompa-circunstancia-deja-nid2510762/>
- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/the-crown-donde-se-grabaron-escenas-relacionadas-nid2511736/>
- <https://viapais.com.ar/argentina/the-crown-thatcher-el-dakar-y-las-malvinas-errores-de-la-serie/>
- <https://spoilertime.com/cuarta-temporada-the-crown-guerra-de-malvinas/>
- <https://www.culturaocio.com/tv/noticia-10-errores-historicos-temporada-the-crown-20201128162833.html>
- <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine-y-tv/the-crown-diez-errores-historicos-de-la-temporada-4-article/>
- <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/diez-errores-historicos-cuarta-temporada-the-crown-nid2540973/>
- https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2021-04-09/i-care-a-lot-rosamund-pike-yo-te-cuido_3025264/
- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/netflix-descuida-yo-te-cuido-un-thriller-con-espiritu-de-comedia-sobre-personajes-amorales-y-nid19022021/>
- <https://www.pagina12.com.ar/325882-descuida-yo-te-cuido-en-netflix-con-rosamund-pike-y-dianne-w>
- https://www.youtube.com/watch?v=wV7zxkBMAM4&ab_channel=VeraFerrari
- https://www.youtube.com/watch?v=nOx3kNrZkqY&ab_channel=ActitudFem
- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/netflix-el-agente-topo-es-un-documental-que-retrata-la-vejez-con-sensibilidad-y-humor-nid19022021/>
- <https://www.pagina12.com.ar/324612-el-agente-topo-espionaje-en-el-geriatrico>



<https://elpais.com/cultura/2021-03-19/el-agente-topo-la-sonrisa-y-el-llanto-de-un-documental-insolito-sobre-la-tercera-edad.html>

https://www.youtube.com/watch?v=R7ADyftACts&ab_channel=LetrasLibres

https://www.youtube.com/watch?v=2X9CoYCSzFw&ab_channel=CinematicriticEMO

https://www.youtube.com/watch?v=uOAXJaKaw0s&ab_channel=CriticassQLS

5. Bibliografía

APREA, Gustavo (2015): "Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante". Buenos Aires, Ediciones Manantial.

CARMONA, Ramón (1991) "Cómo se comenta un texto fílmico", Madrid, Cátedra.

CASTELLS, Manuel (2001) "La Galaxia Internet". Barcelona: Areté.

FRANCO, G. (2008) "Cómo escribir para la web" Iniciativa del Centro Knight para Periodismo en las Américas de la Universidad de Texas.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): "Narrativa audiovisual", Madrid, Cátedra.

NICHOLS, Bill (1997) "La representación de la realidad". Barcelona, Paidós.

PÉREZ PASTOR, Laura (2008): "Redefinición del espectador cinematográfico en relación al audiovisual contemporáneo". Disponible en: <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/5909/laurap%20a9rezpastor.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PULECIO MARIÑO, Enrique (2008): "El Cine-Análisis y Estética". República de Colombia, Ministerio de Cultura. Disponible en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

VALLEJO MEJÍA, María Luz (1993). La crítica literaria como género periodístico. Pamplona: EUNSA.

YANES MESA, Rafael (2006) La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html>

FERNANDEZ, PAOLA ELISABETH (2013): Las audiencias en la era digital: interacción y participación en un sistema convergente. Question, Vol. 1 (No 40). Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32744>



Representaciones de memorias sobre un pasado reciente en el lenguaje animado. Una mirada sobre *Padre*, *Historia de un oso* y *Un oscuro día de injusticia*.

Curatitoli, María Constanza

Facultad de Artes/SeCyT – Universidad Nacional de Córdoba

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

El presente trabajo se propone realizar una lectura sobre tres cortometrajes animados que conforman el corpus de estudio de mi tesis doctoral titulada: “El cuerpo de lo innombrable: La animación contemporánea en Latinoamérica como materialización expresiva para la representación de la memoria”¹⁵⁵. Dicho corpus se estructura a partir de relevamientos y sistematizaciones de obras animadas latinoamericanas contemporáneas que abordan en sus narrativas y discursos distintos modos de representación de las memorias. Allí, se evidencian ciertos rasgos comunes -y a la vez determinadas particularidades por revelar- entre los cortometrajes *Padre*, de Santiago ‘Bou’ Grasso (Argentina, 2013); *Historia de un oso*, de Gabriel Osorio (Chile, 2014) y *Un oscuro día de injusticia*, de Daniela Fiore y Federico Azamor (Argentina, 2018).

En tanto las presentes obras abordan mediante el lenguaje animado distintas miradas sobre hechos ocurridos durante la última dictadura militar en Argentina y Chile, este trabajo -que se gesta como instancia evaluativa final del “Seminario de Historia Cultural de las Artes en el pasado reciente”¹⁵⁶- se constituye en un ejercicio de reflexión y construcción teórica con miras a obtener avances y resultados parciales del proyecto de investigación doctoral.

Definido el objeto de estudio y delimitado el alcance espacio temporal que atañe por un lado a la producción de las obras animadas, y por otro al pasado histórico reciente que evocan mediante su puesta en escena, este trabajo se traza como objetivos vislumbrar qué es lo que la animación permite expresar, iluminar y problematizar respecto a la memoria sobre un acontecimiento histórico reciente; e identificar las tensiones presentes en la dicotomía entre la legitimidad del documento escrito, el registro fotográfico, el material de archivo y la representación de la memoria mediante la composición de la puesta en escena de la imagen animada en el corpus de films abordados.

Este acercamiento al objeto de estudio puede abordarse bajo una relación de doble temporalidad entre el contexto de producción y el contexto histórico que desde sus narrativas se recuperan. De ese modo, es posible detener la mirada tanto en el pasado reciente traumático que caracterizó las últimas décadas del siglo XX en Argentina y Chile (aunque con ciertas temporalidades, extensiones y devenires diferentes), como en las condiciones que hicieron posible que durante las primeras décadas del nuevo milenio se problematizarán y resignificarán,

¹⁵⁵ Dirección: Dra. Mónica Susana Kirchheimer; Co-dirección: Dra. Cristina Andrea Siragusa. Beca doctoral SECyT-UNC

¹⁵⁶ Seminario dictado por la Dra. Alejandra Soledad González en el marco del Doctorado en Artes (Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba), durante el mes de noviembre de 2020.



desde el arte y particularmente las artes audiovisuales y el cine de animación, distintas memorias individuales y colectivas atravesadas por los sujetos respecto a los regímenes dictatoriales en el Cono Sur.

Surge entonces el interrogante sobre los tiempos propios de la animación para materializarse y con ello poner en pantalla un acontecimiento. Aquí no solo estamos hablando de un tiempo de reflexión y distancia con el acontecimiento para volver sobre él, sino de un tiempo material expandido, que supone dar vida y construir movimiento desde materialidades inertes independientemente de sus técnicas -aunque cada una de ellas con su particularidad-, propio del lenguaje animado. ¿Acaso ese “tiempo expandido” de su práctica va de la mano con un tiempo reflexivo, que permite abordar ciertos acontecimientos del pasado despojado de la urgencia, la rabia y la crudeza que permitieron otras disciplinas artísticas? ¿Era posible pensar estas obras animadas cuanto los regímenes dictatoriales aún atravesaban en carne viva a los sujetos? Se puede conjeturar aquí, y será retomado en un próximo apartado de antecedentes, que fue necesaria en primera instancia una intervención de otras prácticas ligadas al audiovisual, que pudiesen explorar distintos modos de recordar ese pasado, y principalmente de hacerlo -ya sea bajo registros documentales o ficcionales- desde una relación más carnal y figurativa con los cuerpos. El cine de acción real, o mismo la fotografía, rescatan y recuperan huellas y rastros de cuerpos físicos; la animación materializa su imagen desde cuerpos ausentes, reconstruyendo y resignificándolos bajo un nuevo orden de representaciones. Estas particularidades que se imprimen en el tiempo y el modo de hacer, encuentran su correlato en la instancia de recepción: los tres cortometrajes que resultan objeto de estudio, han recibido un sinnúmero de distinciones y consagraciones tanto nacional como internacionalmente, posicionándolos en un lugar privilegiado dentro del campo artístico del que forman parte. Sobre el reconocimiento de este orden de representaciones, ¿es posible pensar que hay, en términos de Bourdieu, una *creencia* depositada en la animación como obra artística que permite alojar en ella un ejercicio de memoria sobre un pasado reciente sin abandonar por ello el régimen de verosimilitud? ¿Desde qué lugar es posible evocar la(s) memoria(s) mediante el lenguaje de la animación?

Hipótesis de trabajo y enfoque teórico

Tanto por sus condiciones concretas de producción como por las temáticas que abordan, estos cortometrajes animados desprenden un sinnúmero de interrogantes sobre el modo de hacer, las disputas de sentidos que entran en juego en el interior de la imagen y el contexto histórico en que las mismas son gestadas respecto a su valor dentro del campo artístico. Como articuladoras de este trabajo se plantean dos hipótesis:

- El reconocimiento y consagración que las obras objeto de estudio tienen dentro del campo cinematográfico, permite pensar en la animación como un lenguaje capaz de dar cuenta de memorias individuales y colectivas sobre la historia traumática reciente en países de América Latina y aportar, bajo un modo particular de verosimilitud, un valor artístico, poético y reflexivo sobre el pasado evocado.
- La imagen animada permite, mediante su puesta en escena, reconstrucciones y representaciones de la memoria de historia reciente distanciadas de las pretensiones de relación mimética con el acontecimiento representado propio de los registros de acción real y corte documentalista.

Resulta necesario bosquejar un enfoque teórico capaz de dar respuesta, junto al análisis de obra y vestigios de las mismas, a los interrogantes y conjeturas respecto a las relaciones entre las posibilidades del lenguaje animado y los distintos modos de recuperar memorias sobre un pasado reciente. Se tomará en consideración la *teoría de los campos artísticos* (Bourdieu, 2003) en tanto permite delinear el alcance de un “espacio de los posibles”, entendido como aquel



espacio en el que se juegan luchas, tensiones y relaciones de fuerza en pos de un capital simbólico acumulado con formas específicas propias de ese campo, que no necesariamente se replican en otros campos. Este “espacio de los posibles” se configura en relación a un desarrollo histórico en donde entran en juego saberes, habilidades y prácticas propias de dicho campo, determinando aquello que se entiende como “lo posible, lo probable y lo imposible; lo pensable y lo impensable” (Bourdieu, 2003, p.38). Este orden de las cosas establece el lugar que por el que luchan y ocupan estas obras respecto a otras dentro del campo artístico específico, al tiempo que valida las disposiciones de cada agente conforme al *habitus* adquirido, es decir, aquellas disposiciones sociales e históricas que determinan sus prácticas, miradas, modos de percepción y pensamiento (p.39).

Bajo este enfoque se pueden ubicar en primera instancia los reconocimientos obtenidos por los tres cortometrajes: mientras *Padre* se ha alzado con más de 90 galardones a lo largo de todo el mundo, participaciones oficiales en casi 300 festivales de cine y una preselección para los premios Óscar 2015, *Historia de un oso* resulta la primera obra audiovisual chilena en obtener un premio Óscar en el año 2016 y *Un oscuro día de injusticia* comienza a trazar un auspicioso recorrido entre festivales y circuitos de exhibición, llegando -al momento de escritura de este trabajo- a su punto máximo de visibilidad para la crítica y el gran público en la Argentina al ser preseleccionado para los premios Óscar 2021, luego de obtener laureles en el Festival de Cine de La Habana y el Festival de Animación Chilemonos. Este reconocimiento dentro de su campo, desplaza la mirada del “gran público” a un formato de obra audiovisual que comúnmente, tanto por su métrica como por sus condiciones históricas de producción, no han encontrado espacio en grandes pantallas, ubicándose en una suerte de “periferia” dentro del campo de la animación. Se entiende que los lugares jerárquicos y de hegemonía dentro del campo lo ocupan las grandes producciones de estudios mayormente hollywoodenses, y la disputa dentro de ese campo la dan las producciones más pequeñas o independientes mediante los recursos estilísticos, simbólicos y poéticos de cada obra, junto a los reconocimientos que puedan tener dentro del circuito internacional de Festivales como espacio de consagración. Entre las lógicas del campo que validan y determinan el valor de la obra de arte como tal, junto a las disposiciones y *habitus* de sus agentes capaces de reconocerse con determinadas habilidades y ligados a un particular contexto social e histórico, emerge la posibilidad de pensar a la animación como “lo posible” de un proceso de reinterpretación de memorias de un pasado reciente.

Este pasado ligado a una noción de Historia reciente, expone las complejidades que supone el abordaje de un acontecimiento desde una distancia temporal con límites mayormente difusos: en ciertos casos, los y las artistas que han recuperado y resignificado sus memorias o las de su comunidad lo han hecho desde una distancia acotada, aún mediados por el peso afectivo de pérdidas cercanas o heridas que aún no cicatrizan. Tal es el caso del cortometraje *Historia de un oso*, que relata la fractura familiar que vivencia el director Gabriel Osorio cuando su abuelo, el militante del Partido Socialista Leopoldo Osorio -concejal de la comuna de Maipú y secretario del ex - presidente Salvador Allende- es detenido en el año 1973 y luego exiliado en México y Reino Unido. Ésta acotada distancia temporal, que podría significar un límite para la operación historiográfica (Franco y Lvovich, 2015, p.190), no se constituye como tal en el caso de un abordaje del pasado desde las artes, en tanto entran en juego operaciones afectivas individuales (el modo en que Osorio puede dar cuerpo a la figura ausente de su abuelo, bajo una figuración que remite al imaginario durante su niñez) que devienen en colectivas al constituirse en la posible voz de otros sujetos sociales marcados por el mismo trauma. Franco y Lvovich entienden que la historia reciente “refiere a procesos históricos cuyas consecuencias directas conservan aún fuertes efectos sobre el presente, en particular en áreas muy sensibles, como el avasallamiento de los derechos humanos más elementales” (2015, p.191) e indican que, desde



finés de la década de 1990, se percibe en Argentina y con réplica similar en otros países de América Latina una “expansión memorialística y testimonial” (p.192) que apunta a instalar un régimen de memoria de la postdictadura tanto en políticas públicas como en acercamientos desde la historia, la antropología, la sociología, la psicología, la filosofía, las letras o las artes, bajo un lema común de “no olvidar”.

La posibilidad que emerge, desde las artes en general y desde el cine de animación en particular, de detenerse en relatos gestados desde las singularidades (tanto para narrar historias en primera persona como para abordar acontecimientos del orden colectivo pero con una mirada personal sobre el mismo), expone las tensiones en torno al régimen de verosimilitud conforme al grado de indicialidad de la imagen animada con el objeto, sujeto o acontecimiento representado, y el rigor histórico presente en la reconstrucción del mismo junto al grado de acercamiento a las fuentes o vestigios. La multiplicidad de operaciones que entran en juego traslada el foco de construcción de los grandes relatos que construye una sociedad para tapar su herida, a modo de conocimiento “verdadero” sobre el mundo “real” y sobre el pasado (Franco & Levin, 2007, p.37), a un espacio de singularidades y subjetividades donde no prima el rigor histórico sino más bien el rasgo de verosimilitud que conservan las memorias, volcado poéticamente a la obra animada. Respecto a las tensiones entre memorias colectivas e individuales, Franco & Levin (2007) entienden que, particularmente en países del Cono Sur, la explosión teórica y empírica de trabajos que abordan las memorias sobre las últimas dictaduras militares de la región han logrado el “desplazamiento desde los primeros enfoques esencialistas sobre *la* memoria colectiva -que la construían como una entidad monolítica y reificada- hacia nuevas perspectivas” (p.44), manifestándose así un “campo en conflicto” respecto a la definición sobre *la* memoria. Bajo esta mirada, podemos leer las particularidades temáticas presentes en los cortometrajes *Padre* y *Un oscuro día de injusticia*: mientras la obra de Grasso se detiene en el repetitivo y anodino agobio de una mujer que debe cuidar a su padre, alto mandatario del Ejército durante el ocaso de la última dictadura militar, *Un oscuro día de injusticia* relata el último día en que se ve con vida al periodista Rodolfo Walsh, previo a su desaparición. Si bien ambos cortometrajes ubican su relato dentro de una diégesis espacio temporal reconocida históricamente, lo hacen desde espacios sociales completamente diferentes, aumentando el tenor y la espesura a la complejidad y las tensiones que se desprenden de la noción de memorias. Ningún discurso se invalida en tanto ambos evidencian las tensiones de un campo en constante movimiento y conflicto, que necesita nutrirse de esas singularidades para salvaguardar la memoria de los grandes relatos conciliadores.

Las singularidades que propician estos cortometrajes, no son dadas sólo en el terreno de lo temático y su relación entre la historia reciente y las memorias que la evocan, sino también desde la singularidad dentro de la imagen material misma, condición que puede pensarse como la de mayor riqueza estética y poética que brinda la animación junto a la amplia diversidad de técnicas y materialidades que la hacen posible. Se puede presumir que en los casos de relatos narrados como una experiencia colectiva (más que en primera persona) adquiere especial relevancia el acceso a las fuentes y vestigios, y que ellas se constituyen principalmente en lo que Burke entiende como “puntos de vista” (Burke, 2005, p.24) cargados de subjetividad y alejados de un ideal de rigor histórico. Este punto de vista, no refiere solo a una dimensión física (encuadre, iluminación, texturas o color dentro del cuadro) sino también mental. La imagen animada presenta una particularidad que la ubica en una línea fronteriza entre los rasgos de veracidad que se pueden otorgar a la fotografía como registro (parcial y mediado) de lo real, y la pintura o la escultura como artes figurativas. La puesta en escena animada se gesta desde un espacio en blanco, vacío (el lienzo, el set, el archivo digital de imagen, según cual fuere la técnica o las técnicas a emplear), que el o la artista materializa mediante una reinterpretación y



cosmovisión del universo que desea poner en cuadro. Con lo cual, el valor y “efecto de lo real” - en términos Barthesianos- que se le confiere a la fotografía documental en tanto registro y huella de aquello que ha sido, entra en tensión con el efecto de realidad que puede asignarse a toda imagen animada de acuerdo con el grado de relación establecida con las fuentes o vestigios para construir un relato y una representación de determinadas memorias.

Burke instala la pregunta sobre las posibilidades de la imagen como testimonio histórico; como posibles respuestas, surgen definiciones que se complementan al tiempo que presentan una aparente contradicción. Es posible pensar que tal paradoja es la que define el lugar que ocupa la imagen animada en los procesos de representación de memorias: mientras Burke está convencido que el arte puede ofrecer un testimonio de la realidad a modo de un *reflejo* que los textos históricos no pueden lograr, también entiende que lo figurativo puede “distorsionar” aspectos de lo real en contra de un rigor histórico. No obstante, tal consideración no sería negativa en tanto esa condición es la que le permite dar testimonio de imágenes mentales de las cuales el historiador no podría haber dado cuenta de otros modos (p.37). En ese intersticio, entre los efectos de lo real y los vicios de distorsión, se ubica el lenguaje animado. Su estatuto de veracidad se rige más por la operación de apropiación de los vestigios y recuerdos para elaborar una nueva narrativa donde prime la verosimilitud, que a las formas resultantes que se materializan en el cuadro. A partir de ello, se libera en los y las artistas la posibilidad de imprimir en imagen los rasgos estéticos y estilísticos que sellan una poética propia. En la puesta en escena animada todo está deliberado, con lo cual tanto lo presente como lo ausente corresponde a una decisión estética, ética e ideológica.

Prácticas artísticas de postdictadura: trazando antecedentes

Para pensar en los antecedentes y devenires de las prácticas artísticas en la región, resulta apropiado recuperar la experiencia de la Escena de Avanzada chilena, ubicada en la postdictadura y posicionada como un estallido a través de los cuerpos y las ciudades, manifestada en prácticas artísticas, críticas y literarias que cuestionaron tanto el régimen autoritario como al arte denunciante y contestatario. La Escena de Avanzada se caracterizó por desdibujar márgenes entre géneros, disciplinas, lo artístico, lo no artístico y lo académico, como una forma de “abolir” las reglas y restricciones del pasado. Se propuso también cuestionar y desmontar discursos hegemónicos y homogéneos conciliadores o contestatarios de la historia, abonando a una heterogeneidad que haga “tajos” en el cuerpo de los enunciados y los multiplique en trozos de pensamiento (Richard, 2007, p.44). Por otra parte, toma distancia de las vanguardias internacionales para dejar de tomar “lo latinoamericano” como categoría pasiva y convertirla en “diferencia diferenciadora”, que tome la iniciativa de enunciarse a sí misma y permita escapar del binarismo centro-periferia para comenzar a habitar los pliegues dinámicos y móviles de la intersticialidad (p.93).

Las rupturas y continuidades de las cinematografías argentina y chilena del pasado reciente se han visto indefectiblemente marcadas por sus regímenes dictatoriales y el posterior retorno a la vida democrática. Con ello, se reanudaron en cronologías similares tanto los espacios formativos sobre las artes cinematográficas como las disposiciones legislativas que permitieron el desarrollo de una cinematografía sostenida, con líneas de fomento a la producción. En Argentina, una prolífica filmografía de la mano de cineastas noveles conformaron el movimiento llamado por la crítica como “Nuevo Cine Argentino”, cuyos márgenes de temporalidad ubican su inicio a partir de la primera edición de *Historias breves I* (1995) y comienza a trazar un



recorrido de innumerables obras, estudios teóricos y críticos¹⁵⁷. Sin embargo, resulta arduo encontrar entre obras y discusiones referencia alguna a la animación, con la excepción de un solo caso emblemático: el film *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) ubicado según el grueso de la crítica y las instituciones bajo la categoría de cine documental, incorpora escenas ficcionalizadas tanto en acción real como en animación. Estas últimas, con una estética entre infantilizada y *kitsch* recrea con muñecos *playmobil* un posible escenario sobre el secuestro de los padres de la directora durante la última dictadura militar: en la escena, los personajes son abducidos en una carretera. La verosimilitud no es cuestionada en tanto intenta responder al intento de reconstrucción de las fracturas de Albertina niña.

La escisión con la que se abordaron las relaciones entre ficción-documental y la incursión de la discusión política de la mano de los registros documentalistas dejando liberado a una despolitización de lo ficcional encuentra, en las palabras de Aguilar, una posible definición:

“El hecho de que al hablar de política en las películas del nuevo cine argentino se desemboque en su negación (como *prepolítica* o *despolitización*) nos lleva a preguntarnos si no se trata de redefinir su estatuto. Ya no como algo que se encuentra desplazado (lo inédito sería entonces siempre *prepolítica*) o suprimido (la diferencia, entonces, solo puede ser *despolitización*) sino como una categoría que adquiere nuevas potencias y cualidades en un medio cuya función se ha transformado radicalmente en los años noventa. Es decir, antes que lanzar una condena, ¿no vale la pena preguntarse si la política en el cine no exige una redefinición de nuestros supuestos? Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no que hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino como esta se nos entrega en la forma de estas películas” (2006, p.136).

Por tanto, se entiende que fue necesario un tiempo y espacio de prácticas cinematográficas que explore y resignifique una época pasada con otro tipo de urgencia, tanto temática como estética, pudiendo cuestionar -con distintos tiempos y resultados- las relaciones binarias entre las que se expone o se omite lo político dentro de las obras. Dadas esas discusiones, y asumidos los recorridos fronterizos entre disciplinas y lenguajes, puede la animación ser capaz de irrumpir en el terreno de la representación de memorias de un pasado reciente. Como se ha mencionado al comienzo de este trabajo, la temporalidad propia de la práctica animada, la ubica necesariamente en una distancia mayor a las representaciones y los registros de acción real.

Prácticas animadas: las obras, los vestigios.

Los cortometrajes *Padre*, *Historia de un oso* y *Un oscuro día de injusticia* han generado, cada uno en su tiempo de apogeo y consagración en la esfera pública, repercusiones en la agenda comunicacional que han trasladado el interés que originalmente desprenden estas obras desde los circuitos especializados a un gran público.

Recopilando resoluciones de organismos oficiales, crónicas, críticas, entrevistas o reseñas en medios masivos e independientes disponibles en la web (grandes portales informativos, sitios oficiales gubernamentales, blogs independientes especializados en cine, literatura o artes en general, bases de datos de cine, canales de video de los estudios de animación que realizaron las obras), se pueden advertir las riquezas y complejidades de cada proceso de obra, al tiempo que se revelan algunos aspectos comunes que delimitan las condiciones concretas de producción en que estas obras ha sido gestadas, y en definitiva resultan constitutivas del

¹⁵⁷ Los aportes teóricos más relevantes sobre Nuevo Cine Argentino (NCA) se compendian en los textos de Gonzalo Aguilar (2006, 2015), Nicolás Prividera (2014), Gustavo Aprea (2008), Agustín Campero (2009), María Paulineli (2005).



contexto, aquél que desprende el caudal de interrogantes sobre los posibles modos en que las memorias han sido representadas a través de la animación.

Para dar cuenta de las condiciones materiales y económicas de producción, resulta necesario recuperar la noción de *campo* y observar las luchas que se dan lugar dentro del mismo entre la hegemonía y las obras que se ubican desde una periferia. Como primera consideración, todas las crónicas sobre los procesos de obra resaltan el bajo presupuesto económico con que las mismas han sido realizadas.

"Estamos ahí compitiendo contra (el estudio) Pixar, es una locura. Son animadores que están en otro nivel, como un Olimpo de la animación. Imagínate, nuestro corto costó 40.000 dólares, con eso ellos hacen como un segundo de película".

indicaba en una entrevista a BBC Mundo el director Gabriel Osorio, en relación a la instancia de premiación en los premios Óscar del año 2016, y la envergadura de las producciones con las que *Historia de un oso* compartía terna. Igual situación se percibe en las producciones argentinas: en una entrevista durante el mes de febrero de 2021 a Sebastián Cantero, integrante del equipo de animadores de *Un oscuro día de injusticia* para La Izquierda Diario, el animador resume las peripecias que supusieron contar con la distinción por parte del mayor organismo relacionado a las artes cinematográficas en el país, pero con un presupuesto insuficiente:

"Hacer animación es muy caro y se necesitan grupos grandes de trabajo, nosotros éramos quince personas, incluyendo a los músicos. Para el trabajo de animación éramos solamente once personas. A pesar del poco dinero, el premio del INCAA¹⁵⁸ nos vino bien. Lo cierto es que ese dinero significaba menos de la mitad de lo que necesitábamos. El tema es que cuando asumió Macri hubo una devaluación fuerte, y lo que teníamos de golpe valía menos aún".

Por su parte, en una conversación con la revista Aire en el año 2017, Santiago 'Bou' Grasso reflexiona sobre las posibilidades de financiamiento en la región en comparación con el escenario en Canadá o en países europeos:

"Varía según el país. Francia está en una muy buena situación en cuanto al apoyo que tiene, con una estructura mucho más montada, con instituciones que enseñan muy bien. Canadá tiene una de las productoras más grandes del mundo que te da apoyo y libertad para trabajar. En Europa, la animación tiene un público enorme, desde los chicos sobre todo. En Argentina el INCAA está en vías de brindar un apoyo concreto y se encarga de mandar los cortos a los festivales. En México hay un apoyo enorme, pero no envía los cortos a los festivales y se queda con los derechos del corto. Chile es parecido a México aunque más dificultoso y en el resto de Latinoamérica casi directamente no hay cine de animación."

Es indudable que la lectura de las imágenes que emergen de la obra, para poder responder a los interrogantes planteados al comienzo del trabajo, no pueden ser leídas sin la referencia a su contexto y sus modos de producción. Resultan valiosos así, todos los elementos extra-cinematográficos que se constituyen como fuentes y vestigios de los procesos de producción y recepción de obra. En revistas especializadas, blogs o sitios personales de los estudios de

¹⁵⁸ El premio referido en la entrevista es el concurso ANIMATE, promovido como fondo de fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), destinado a la realización de cortometrajes de cine de animación sobre ideas originales y de temática libre, entendiéndose por el mismo las técnicas 2D, CGI (3D), *Stop Motion* o Técnicas mixtas. En la actualidad dicho concurso no se encuentra vigente.



animación, son revelados invaluable materiales que acercan al *know how* propio de cada obra y ayudan a dimensionar la envergadura que supone el hacer animado: fotografías del detrás de escena, bocetos y fragmentos de cuadernos de artista, videos con registro documental del proceso realizativo. Se destaca el minucioso trabajo en la creación y manipulación de los objetos en caso de escenarios de animación *stop motion* para *Padre*, las pruebas de tinta y papel que remiten a la vida y obra del escritor Rodolfo Walsh en *Un oscuro día de injusticia*, y los fotogramas junto al relato de experiencia del director Gabriel Osorio para revelar la mixtura de técnicas que responden tanto a la falta de presupuesto como a la singularidad buscada en el resultado final de la puesta en escena. Más allá de esta diversidad de recursos, técnicas y materialidades que las obras y las fuentes exponen, queda claro que algo que caracteriza a todas las producciones animadas es el prolongado tiempo que conlleva su realización. Los largos procesos de experimentación y exploración hacen retomar nuevamente la idea de “tiempo expandido” en el que se dan lugar no solo operaciones materiales sino también de índole mental e intelectual. Eso posiciona a las tres obras en un presente desde donde se aborda el pasado reciente de un modo sumamente reflexivo, sensible y poético, buscando no exponer una verdad unificada, sino una suma de singularidades que se apoyan en el detalle como fuerza expresiva. La metáfora de los pichones en *Padre*, la ternura del teatro de marionetas en *Historia de un oso* y el destello poético de libros de colores convertidos en pájaros al momento de la detención de Rodolfo Walsh en *Un oscuro día de injusticia*, son posibles por las bondades propias del lenguaje animado para resignificar imágenes y discursos, siempre que haya una decisión explícita por parte de sus creadores de hacerlo. Ese foco depositado en las singularidades puede observarse en testimonios de los creadores de las obras; la investigadora chilena Paula Rivera Donoso recupera, en su blog de crítica literaria de fantasía Tierra de Fay, una reflexión de Gabriel Osorio respecto a su historia personal y el cine de animación:

“El hecho de hacer una historia dentro de otra tiene por objetivo reflejar un poco lo que nosotros hacemos, que es la animación. Tiene una parte de mi abuelo y otra parte de mí, en donde un personaje modela a los osos de metal”.

Sin ser un relato narrado desde una primera persona, pero involucrado fuertemente como actor social y artista sensible a su época y los acontecimientos traumáticos atravesados por su generación, Santiago ‘Bou’ Grasso declara ante la Agencia Nacional de Bariloche que

“Es una cosa de la que siempre quise hablar. Mi generación ha sido atravesada por la dictadura...todas las generaciones han sido y serán atravesadas por la dictadura, aunque no quieran o aunque no lo vean, porque es parte de la historia argentina. Pero en lo personal, no es que tenga un pariente desaparecido o algo le haya pasado a alguien de mi familia, pero es algo que está muy presente en mi vida”.

Sin tratarse de un relato en primera persona, pero recuperando un cuento originalmente escrito por Julio Miguel Azamor (padre del director Julio Azamor), titulado “Reconstrucción de un oscuro día de injusticia” y escrito a raíz de cumplirse 30 años del asesinato de Rodolfo Walsh, Daniela Fiore destaca la mirada singular con la que se aborda el acontecimiento:

"para encarar el cuento, Julio (padre) hizo toda una investigación que permitiera expresar el cariño de Walsh a la mujer, cuánto extraña a la hija y el momento en que confecciona y pone a circular su carta a las Juntas".

Azamor (padre) agrega en un dossier de la revista Voces Insurgentes que, en el camino de reescritura y adaptación del texto al guión, "la película ganó a diferencia del texto, en imágenes poéticas".



A modo de cierre

Al comienzo de este trabajo se plantearon una serie de interrogantes que se desprenden de las relaciones entre las obras, las intenciones y sensibilidad de los artistas creadores, el contexto en el que son gestadas, el pasado y las memorias que evocan, y los recursos materiales y poéticos que el lenguaje animado permite. En función a las hipótesis elaboradas, es posible presumir que el escenario económicamente desfavorable para producir animación en países de América Latina, es el que luego genera conmociones y algarabía pública¹⁵⁹ ante la consagración de las obras internacionalmente. Podría cuestionarse aquí como siguen operando socialmente las legitimaciones de una mirada desde afuera (acaso eso contra lo que se alzaba la Escena de Avanzada) que resulta ser la que valida en su campo obras artísticas que, desde su génesis, fueron pensadas para recuperar y resignificar aquellas memorias alojadas en los pliegues y las heridas de la propia región. Sin ese reconocimiento que se torna mediático y efervescente, el recorrido que hacen algunas obras por los circuitos de exhibición y consagración (los que pueden permitir instancias de co-producción para continuar nuevos proyectos de animación), se torna mucho más lento, silencioso o invisibilizado para el gran público, y restringido a un circuito específico dentro del campo del arte.

Por otra parte, puede advertirse que la distancia temporal con acontecimientos traumáticos de la historia reciente en estos países de América Latina ha permitido que el lenguaje de la animación sea un potente vehículo de imágenes cargadas con múltiples sentidos, respondiendo tanto a la diversidad de materialidades y técnicas con que las mismas son creadas, como a la pluralidad de puntos de vista propuestos a evidenciar un pasado reciente heterogéneo y denso, en donde el valor de las memorias individuales y colectivas son dinámicas, tensionadas pero fundamentalmente verosímiles.

Referencias bibliográficas y filmográficas

- Aguilar, G. (2006). *Otros Mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor: Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Ed. Aurelia Rivera: Córdoba-Buenos Aires.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Ed. Crítica: Barcelona.
- Franco, M. & Levín F. (comp). (2007). *El pasado cercano en clave historiográfica*. En "Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción". Paidós: Buenos Aires.
- Franco, M. & Lvovich D. (2017). *Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión*. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Tercera serie, núm. 47, segundo semestre de 2017, ISSN 1850-2563 (pdf) http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/ravignani/article/view/11091/pdf_1
- Grasso, S. (2013). *Padre*. OpusBou. Argentina. Cortometraje completo. Disponible en <https://vimeo.com/162326419>

¹⁵⁹ Luego de la obtención del premio Óscar, la por entonces presidenta de Chile Michelle Bachelet invitó al equipo realizativo de *Historia de un oso* a La Moneda, incluido Leopoldo Osorio, quien desestimó la invitación por los tristes recuerdos que le genera ese lugar, al que sólo volvería cuando cambie la Constitución creada por Pinochet. En Argentina, la noticia de preselección a los premios Óscar le valió a *Un oscuro día de injusticia* el estreno televisivo mundial durante el *prime time* de la Televisión Pública, espacio normalmente vedado para producciones animadas nacionales.



- Grasso, S. (2013). *Padre*. OpusBou. Argentina. Tráiler. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3xqHFX0ihpc>
- Grasso, S. (2014). *Padre*. OpusBou. Argentina. Making of. Disponible en <https://vimeo.com/88605096>
- Fiore D. & Azamor, J. (2018). *Un oscuro día de injusticia*. Mutante. Argentina. Tráiler. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UxUrgDw-thM>
- Osorio, G. (2014). *Historia de un oso*. Punkrobot. Chile. Cortometraje completo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7A2HaJyFOA&t=240s>
- Osorio, G. (2014). *Historia de un oso*. Punkrobot. Chile. Tráiler. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-sUYg7WZSq>
- Richard, N. (2007). *Fracturas en la memoria*. Arte y pensamiento crítico. Siglo XXI.: Buenos Aires.

Fuentes

- Animación: "Padre" de Santiago Bou Grasso: corto argentino camino al Óscar. DAC - Directores Argentinos Cinematográficos. 2 de septiembre de 2014. Recuperado de http://www.directoresav.com.ar/cgi-bin/sitio/vistadetallada.py?IDIOMA=interfase_LNG1&password=&email=&equipo=386&seccion=equipos#:~:text=%E2%80%9CPadre%E2%80%9D%20habla%20as%C3%AD%20de%20%E2%80%9C,ante%20la%20agencia%20de%20Bariloche
- Carreras Martínez, P. *Historia de un oso: El triunfo de la cultura y la memoria histórica en el Chile carente de ambas*. El Desconcierto. 7 de marzo de 2016. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2016/03/07/historia-de-un-oso-el-triunfo-de-la-cultura-y-la-memoria-historica-en-el-chile-carente-de-ambas.html>
- De Cicco, M. *La Mirada Crítica | Santiago Bou Grasso*. Revista Aire. 20 de enero de 2017. Recuperado de <http://www.revistaaire.com/la-mirada-critica-santiago-bou-grasso/>
- Fiore, D. - Azamor, J. & Azamor, J.M (2021). *Un oscuro día de injusticia*. Voces Insurgentes. Revista Internacional de Arte y Cultura, Año 1, Vol.2, pp. 77-82. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/0065556475ae3b18b6324>
- Entrevista a Sebastián Cantero Animador de corto Un oscuro día de injusticia. La Izquierda Diario. 4 de febrero de 2021. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_GAMKaBWC1M
- INCAA – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Resolución 1369-16 ANIMATE. Última consulta el 15 de marzo de 2021. Recuperado de <http://www.incaa.gob.ar/wp-content/uploads/2017/01/Res-1369-16-ANIMATE.pdf>
- Óscars. "Bear Story" winning Best Animated Short Film. 23 de Marzo de 2016. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aQJsne3qSrE>
- Perasso, V. "Historia de un oso", el corto animado que logró el primer Oscar de la historia para Chile. BBC Mundo. 26 de febrero de 2016. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160226_oscar_2016_nominados_chile_historia_de_oso_gabriel_osorio_gch_vp
- Rivera Donoso, P. *Historia de un oso: El arte como restauración*. En Difusión y pensamiento crítico sobre la Fantasía. Blog de Paula Rivera Donoso. 29 de febrero de 2016. Recuperado de <https://tierradefay.blogspot.com/2015/09/historia-de-un-oso-el-arte-como.html>
- Un corto animado sobre Rodolfo Walsh está prenominado al Óscar. Ministerio de Cultura Argentina. S/f. Última consulta el 15 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.cultura.gob.ar/un-corto-animado-sobre-walsh-esta-prenominado-al-oscar-10089/>
- Un oscuro día de injusticia: el corto animado sobre Rodolfo Walsh que pelea por un Oscar. Tiempo argentino. 8 de febrero de 2021. Recuperado de



<https://www.tiempoar.com.ar/nota/un-oscurο-dia-de-injusticia-el-corto-animado-sobre-rodolfo-walsh-que-pelea-por-un-oscar>

Wilson, R. *Cómo se hizo la animación sobre Rodolfo Walsh prenomiada para los Óscar*. La Izquierda Diario. 5 de febrero de 2021. Recuperado de <http://www.laizquierdadiario.com/Como-se-hizo-la-animacion-sobre-Rodolfo-Walsh-prenominada-para-los-Oscar>



Museo Ezeiza y Edipo en Ezeiza: los piedrazos en el espejo de la tragedia griega nacional

de la Puente, Maximiliano Ignacio

CONICET-IIGG-UBA; ICSE- UNTDF, UNA, UNTREF
maxidelapuerta@gmail.com

Introducción

En este trabajo reflexionaremos sobre *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973* (2009-2019) y *Edipo en Ezeiza* (2013-2019). La primera de ellas es una instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone que aborda el violento enfrentamiento que tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre las distintas facciones del peronismo, en ocasión del regreso definitivo a la Argentina de Juan Domingo Perón, luego de casi 18 años de exilio. La segunda retoma el mismo acontecimiento desde las resonancias que evoca la tragedia griega. *Museo Ezeiza* nos permite indagar en la concepción de museo como lugar de cristalización de las memorias, así como en los estudios intermediales para examinar la noción de instalación teatral. Los mecanismos propios de la tragedia apuntan a cuestionar no solamente la narrativa nacional sobre nuestro pasado reciente, como un proceso sin fisuras ni contradicciones, sino a impugnar también la propia dinámica teatral. Estas obras se configuran así como sendos “piedrazos en el espejo” de la mimesis escénica y permiten reflexionar a la vez sobre la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta, y la imposibilidad de clausurar sus significados e interpretaciones.

Museo Ezeiza: una instalación teatral intermedial

Para elaborar sus obras, el teatro del reconocido actor y director teatral Pompeyo Audivert se basa en la creación colectiva generada a partir de la improvisación. De allí deviene su pregnante impronta estética, caracterizada por la creación de máquinas teatrales. Allí:

“se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto (...) A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos” (Raimondi, 2008, p. 18).

Esta fue la impronta del proceso creativo de *Museo Ezeiza*. Actores-inertes acostados sobre camillas, sostienen objetos tales como billetes, fotos, collares y cartas de mesa. El acontecimiento histórico, el enfrentamiento entre las facciones peronistas y la consecuente masacre, se narra a través de estos objetos parlantes, testigos del horror. “Los objetos (...) surgen ante el espectador, comenzando de improviso a “resonar” de modo distintivo y a declamar notoriamente, a “pronunciar” su monólogo” (Babakov en Rebentisch, 2018, p. 193). La denominada “Masacre de Ezeiza” es contada así, a través de un collar de perlas, una foto de Leonardo Favio, un botón blanco o un mapa de la provincia de Buenos Aires. Los objetos-fetiches que portaban quienes fueron asesinados hablan, interpelan, tienen memoria, cuentan la historia. Narran los retazos de la tragedia nacional. “Son objetos humanizados, sujetos objetivados” (Manduca, 2020, p. 3). La obra se organiza a mitad de camino entre un museo vivo,



una morgue y un acto político-partidario. Tres espacios histórico/ficcionales superpuestos la habitan: el palco, el campo y el hotel internacional devenido sala de torturas e interrogatorios (Manduca, 2020, p. 4).

La obra se presenta como un museo en torno a los acontecimientos ocurridos en Ezeiza en 1973: “un museo sindical y latinoamericano”, según afirma uno de los personajes. Un museo que recurre a fragmentos inarticulados para acercarse a uno de los acontecimientos más dramáticos de nuestra historia reciente. Un museo que pone en escena memorias marginales a través de los objetos hallados en el campo donde ocurrió esta suerte de tragedia griega. El museo opera a través de la fetichización de la memoria, generando un accionar que embalsama y cristaliza los acontecimientos históricos. El museo destruye la vitalidad de la historia, sus fuerzas, pasiones y tensiones contradictorias. Es también un reservorio que fija y ancla los sentidos. El museo es una institución que instaura memorias fosilizadas, impuestas por el lento trabajo del consenso, a condición de que ellas se encuentren dentro de los estrechos márgenes de visibilidad y audibilidad social de la época. El museo y el poder establecido van entonces de la mano. La obra actúa en guerra contra esta concepción museística conservadora. *Museo Ezeiza* puede pensarse así como una suerte de museo crítico o de “contra museo” (Manduca, 2020, p. 5).

La intermedialidad se define como aquello que se encuentra entre las artes. Nos referimos a prácticas artísticas caracterizadas por la inespecificidad y la hibridación, “que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en las distintas artes” (Rebentisch, 2018, p. 91). Esta tendencia cada vez más significativa hacia la intermedialidad, según Rebentisch (92), se observa en la omnipresencia de las instalaciones. Estas últimas operan en contra del “ideal objetivista de una sincronización entre la obra y el acto de recorrerla mediante la observación” (92), propio de las obras temporales.

Museo Ezeiza es una instalación teatral a ser recorrida, investigada y reapropiada críticamente por los espectadores. Así, en esta obra los espectadores deben recorrer el espacio escénico para poder escuchar las historias de los objetos parlantes participantes de la masacre. No solo existe entonces un desplazamiento físico del público, sino que este último solo alcanza a comprender fragmentos de un sentido total inabordable al que nunca podrá acceder, ya que las voces de los actores/objetos-fetichismo, ubicados en diferentes espacios, se yuxtaponen unas a otras. Al ingresar al museo de la “Masacre de Ezeiza”, los espectadores entran en realidad a un escenario trágico, abandonado a su propia suerte. El público se encuentra allí para ser testigo de un paisaje de terror. No existe una posición neutral posible. No hay punto de vista por fuera de la instalación. “El espectador sólo puede descubrirla si se mueve por ella” (Rebentisch, 2018, p. 188-189). Este último recorre la instalación distanciadamente, inspeccionando y evaluando, y a la vez es tomado por los recuerdos y las impresiones subjetivas que el museo de la masacre hace surgir en él, “agobiado por la intensa atmósfera de la instalación” (Rebentisch, 2018, p. 189). La instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone genera angustia porque nos confronta con las promesas incumplidas de un horizonte de época, con la destrucción de las vidas que sustentaban un proyecto revolucionario arrasado por el terrorismo de Estado. Los objetos que narran la masacre devienen finalmente inquietantes dobles, muertos vivos, fantasmas que encarnan a los desaparecidos.

Edipo en Ezeiza: la masacre familiar devenida nacional

Esta obra se presenta como una farsa, una ficción, una (im)posible puesta en escena familiar, a la que solo se puede sobrevivir actuando. La tragedia íntima y privada se yuxtaponen a la catástrofe colectiva y nacional. Una madre, un padre y su hijo se travisten sucesivamente, interpretan roles: juegan a ser interrogadores e interrogados, victimarios y víctimas, sobre el telón de fondo del gran acontecimiento de la denominada “Masacre de Ezeiza”. El violento



enfrentamiento entre las facciones peronistas se presenta como un antes y un después, un irreparable punto de quiebre: “Ahí nacimos a esta irrealidad, desde Ezeiza todo es caída” (Adivert, 2019, p. 206), afirma el Hijo. Ezeiza se configura como un encuentro anunciado con la muerte: la realización de una *hybris*, un destino trágico asumido, deseado y ejecutado con celosa planificación.

El país está manchado de sangre: la bandera celeste y blanca, con la que cubren a los interrogados en la obra, solo puede encontrarse sucia. El entorno exterior deviene puro decorado. Luego de Ezeiza, los acontecimientos se han detenido o han devenido pura impostura ficcional. Es por eso que la Madre sólo puede sobrevivir a esta época escondiendo en su ropa interior un libro del actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, Konstantin Stanislavski. La Argentina “pos Ezeiza”, es decir, luego del comienzo del fin, de la derrota del proyecto revolucionario, es un ámbito al que solo se puede sobrevivir a condición de estar oculto, encerrado, escondido o “tabicado”, tal como se decía en la terminología de la militancia setentista. Es lo que practican los personajes de la obra, que apenas si tienen contacto con el mundo exterior, al que solo salen para comprar provisiones. Las coordenadas espacio/temporales se borran: no se sabe si se encuentran en el barrio de Flores, en la Ciudad de Buenos Aires, o en un espacio intersticial ubicado entre Mar del Plata y Necochea. Todo lo que viene de afuera se configura como una trampa.

“Creo que no estamos más en la realidad histórica”, afirma el Padre. Ezeiza prefigura la dictadura, se anticipa así a lo que Silvia Schwarzböck define como la “vida de derecha” (Schwarzböck, 2016), dada por las derrotas de los proyectos revolucionarios y la imposibilidad de pensarse social y colectivamente desde entonces. Ezeiza supone el comienzo del triunfo del terror dictatorial y la entronización de los méritos y los logros individuales propios de la ideología neoliberal, a la par que el silencio y el olvido sobre las derrotas colectivas. Una instancia victoriosa que no hace más que acentuarse desde 1983 en adelante, con el retorno de la democracia. La familia de *Edipo en Ezeiza* vive bajo esa desolada intemperie. Esta es la atmósfera performática y social que atraviesa la obra como un fantasma que recorre la nación con peso propio. Esto es lo que lleva al Padre a afirmar, mientras observa con un largavistas directamente al público: “tal vez el problema sea estar siendo explotados de un modo que no habíamos imaginado” (Adivert, 2019, p. 191).

La memoria ya no se configura como un escenario en el que tienen lugar las disputas por los sentidos del pasado, sino que directamente ya no existe o devino imposible. Los personajes parecen haber perdido los recuerdos de corto y largo plazo. Hacen y rehacen de forma permanente el pasado a su antojo. Utilizan palabras prestadas que generan una sensación de extrañamiento e irrealidad pesadillesca. Narran la misma historia trágica familiar, que es a la vez, el relato de la catástrofe nacional, desde distintos puntos de vista. La (re)inventan, intercambiándose roles, confundiendo muertes y alterando jerarquías. Todos los relatos tienen, no obstante, un mismo principio y final: los acontecimientos de Ezeiza.

Actuar es propio de un comportamiento impostor, pero no hay, a la vez, verdad alguna que revelar. La teatralidad es vista como una enfermedad, o como una “técnica de infiltración” que utiliza un enemigo invisible, al que no pueden reconocer. Es por eso que el Padre le ordena al Hijo que lo interroge al respecto: “Pregúntame contra qué peleamos, contra quién es la lucha, que ya me olvidé” (Adivert, 2019, p. 203). Actuar es lo único que los personajes de esta obra pueden hacer: asumir distintos roles, interrogarse infinitamente los unos a los otros, en la búsqueda de un sentido irremisiblemente perdido. No existe tampoco una memoria auténtica que recuperar. “No hay ninguna versión confiable de los hechos” (Adivert, 2019, p. 205), sostiene el Padre. Lo que se observa más bien es la instalación de capas yuxtapuestas de



memorias performativas contradictorias y alternadas, que van construyendo erráticamente la saga familiar/nacional.

La “Masacre de Ezeiza” es (re)interpretada en la obra a partir de las manipulaciones y los engaños ejercidos por Juan Domingo Perón, el envejecido líder que retorna del exilio para optar definitivamente por el ala ultraderechista de su movimiento, en detrimento de la Juventud Peronista y de la organización armada Montoneros. Estos últimos fueron así a esa “cita entregada” (Audivert, 2019, p. 206) para encontrar la muerte aquel 20 de junio de 1973. Esta perspectiva es lo que le lleva a decir al Hijo: “Nosotros éramos chicos. Por eso obedecíamos. Las palabras del viejo eran órdenes para nosotros. Fuimos unos ingenuos, ¡tendríamos que haber desobedecido, haber sospechado, habernos resistido!” (Audivert, 2019, p. 206). Luego de este oracular y profético acontecimiento, en lo que tuvo de anticipación del terror dictatorial, solo se puede habitar entre escombros, ubicándose en los “fragmentos de un estallido histórico” (Audivert, 2019, p. 208), en el que habitan los personajes de la obra, quienes no dudan en cometer, una vez más, en el final de la obra, otro asesinato. El cadáver resultante es cubierto con la bandera argentina, sellando de esa manera la correspondencia entre la masacre familiar y la nacional.

A modo de cierre: en contra de la puesta en escena de lo nacional

A la vez que posibilitó el regreso definitivo del líder del peronismo, aquel 20 de junio de 1973 inauguró los exilios de muchos argentinos que debían huir raudamente para salvar sus vidas, tanto de la violencia ilegal perpetrada por la Alianza Anticomunista Argentina durante el gobierno constitucional, como del terror dictatorial que tuvo lugar apenas unos años después. Ezeiza se configura simultáneamente como la puerta de entrada y de salida. El inicio de un largo proceso que se profundizaría, gracias a las políticas neoliberales, con el exilio forzado de más compatriotas a raíz de las agudas crisis sociales, políticas y económicas, como la que estalla en diciembre de 2001. Quizás no sea casual, en esta línea interpretativa, que aquella vez el palco estuviera ubicado junto a la autopista que conduce directamente al aeropuerto internacional. Esta situación da cuenta de lo que la “Masacre de Ezeiza” tiene de momento inaugural en la historia argentina reciente, más allá de las interpretaciones contradictorias que suscitó desde su origen.

Como afirma Mirta Varela:

“Ezeiza fue anunciado alternativamente como “una fiesta popular” y como “el reencuentro físico de Perón con su pueblo”. Se convirtió, en cambio, en un símbolo de la irracionalidad del peronismo, del enfrentamiento entre la izquierda y la derecha armadas, y en un anuncio de los malos tiempos por venir. Ezeiza como una matanza premeditada o Ezeiza como expresión de las pasiones desatadas” (Varela en Feld y Stites Mor, 2009, p. 116).

Ezeiza asume sentidos divergentes, contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada momento histórico, desde la dictadura hasta los distintos momentos de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria. Esta pluralidad significativa es un terreno fértil para el desarrollo de expresiones artísticas como las analizadas aquí, en las que la “Masacre de Ezeiza” opera como telón de fondo y sirve a la vez para denunciar y exponer mecanismos específicos del acontecimiento teatral.

Las obras que analizamos se presentan como auténticos “pedrazos en el espejo” (Audivert, 2019) contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, a la vez que cuestionan también la univocidad de sentidos que un acontecimiento como el de Ezeiza, junto con sus consecuencias políticas, sociales y económicas, ha tenido sobre la historia reciente del país. La “Masacre de Ezeiza” en tanto “mito histórico” (Audivert, 2019, p. 22) es expuesto como



constructo ficcional, como impostura y farsa originaria de la puesta en escena de lo nacional. En ambas obras se evidencia “una posición no representativa de la actuación (y de la escena) donde el personaje está perdido y sin coartada” (Adivert, 2019, p. 22).

Ya sea en la forma de la instalación teatral, o a través de los procedimientos intertextuales que aluden a la tragedia griega, el objetivo es doble: se trata de impugnar no sólo una narrativa homogénea y sin tensiones intrínsecas en torno a la construcción artificial de lo nacional y de su pasado reciente, sino de erosionar también la propia mimesis teatral, que aún continúa siendo el paradigma estético dominante en el teatro alternativo porteño. En ese doble movimiento, estas obras permiten atender contra los sentidos comunes que los gobiernos democráticos han establecido en lo que respecta a la relación entre política, violencia y lucha armada, a la vez que hacen referencia a las consecuencias de la derrota del último gran proyecto colectivo que buscaba un cambio sustancial en el estado de las cosas, dando cuenta así de la imposibilidad de clausurar sus múltiples tensiones que se derraman sobre el presente.

Referencias bibliográficas

- Adivert, P. (2019). *El pedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Manduca, R. (2020). “[Reseña de] Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 (2013-2020) de Pompeyo Adivert y Andrés Mangone”, en *Guay: Revista de lecturas*, agosto. En *Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11878/pr.11878.pdf
- Raimondi, M. (2008). “El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Varela, M. (2009). “Ezeiza: una imagen pendiente”, en *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), Buenos Aires: Paidós, pp. 113-154.



Era como que bailaba de Raquel Diana. Un cuerpo como categoría epistemológica en una puesta ex - puesta por streaming.

de León, Pilar

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR)

Centro de Investigación, Documentación y Divulgación de Artes Escénicas (CIDDAE)

GETEA (UBA)

piludelon@gmail.com

Transcribo la crónica que respecto a esta obra escribí para divulgar, constituir y plasmar una investigación de cuatro unipersonales junto con mis compañeros y compañeras del Equipo de Estudios Transmediales del Centro de Investigación, Documentación y Divulgación de Artes Escénicas (CIDDAE) del teatro Solís y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Montevideo – Universidad de la República.

Una nueva versión de *María Woyzeck*, el monólogo inspirado en la obra de Georg Büchner. La actriz Elisa Fernández, quizás conocida por su alter ego Eli Almic, interpreta a una María muy particular en el Ciclo *Ellas en la Delmira viaja* del Teatro Solís. Una posibilidad de ver teatro por *streaming*.

Desde casa uno se detiene en la mirada... esa mirada inexistente...de una mujer pariendo, trayendo al mundo lo que sabe hacer: un hijo...Mirada inexistente para el hijo... Y ella, escucha asombrada las palabras extrañas de cada uno diciéndole cómo actuar...porque hay que “saber criarlo”, le dicen,... ¡cómo si ella no supiera!

Desde el fondo del alma ella acepta que el sustento viene del “otro”, del padre de familia...pero ella sabe...claro que sabe...María pasa a ser todas las Marías...cada María encerrada en su reclusión más íntima, más atroz, más desolada...Una soledad que la lleva a creer en el “otro”: portador de vida pero también de muerte. Portador de un cuchillo oxidado que se clava tantas veces como alaridos de “Traele plata”...a ese hijo que ella supo hacer pero no pudo sostener... ¿no pudo?

Porque en el camino rojo que atravesaba su escenario, sus orejas habían brillado, su cuerpo se había movido, casi con espanto...al ritmo... ¿Qué ritmo?

...De la vida/muerte...Brillos que cantaban esperanzas rotas, caminos vacíos, llantos perdidos, al compás “macabro” de su fantasía.

El objetivo de esta transcripción es entrar en el argumento y la sensibilidad que me provocó como investigadora y espectadora, una obra que es teatral, pero que se había filmado en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís el 12 de marzo de 2021 en coordinación con el Equipo de TV Ciudad y que había sido transmitida por *streaming* el 20 de marzo a las 20 horas. Una forma nueva de enfrentar el problema mundial de la pandemia de Coronavirus en el Teatro oficial de Montevideo.

Mi inquietud en esta oportunidad implica poner en el campo analítico el argumento de la obra con el cuerpo de la actriz- personaje como categoría epistemológica, cultural y semiótica dentro



del marco conceptual de las reflexiones transmediales de Alfonso de Toro. Seguiré el hilo de la crónica para ir desglosando y escribiendo acerca del desarrollo escénico de ese cuerpo en el campo de la construcción teórica postmoderna y postcolonial.

Es un hecho que la oposición cuerpo –alma ya no funciona, por lo tanto analizaremos las palabras y los movimientos, cambios de vestimenta y espacios escénicos como un todo en el contexto teatral, con el elemento que suma a la mirada como espectadora, la mirada del técnico del audiovisual que enfoca ya dónde cree pertinente, ya donde se lo indica la directora y dramaturga Raquel Diana que reescribe la obra con esta Dirección de *streaming*. Ese cuerpo expuesto, por lo tanto, es el lugar de producción, de significación y diseminación de huellas tanto culturales como artísticas a la hora de analizarlo. Sabemos que es la sombra de lo que sería un espectáculo en vivo, pero no deja de tener una evidente eficiencia a la hora de reflexionar sobre las relaciones de poder hegemónicas sobre el cuerpo.

En el Cuadro 1 María Woyzeck se presenta. Del escenario, atravesada, una fila de luces rojas nos encandila y su figura aparece como una sombra entre objetos claros y concretos: Un sillón, un bolso, una cajonera de peluquería, una caja de herramientas, que provocarán climas en los distintos momentos y apelarán a nuestra imaginación a la hora de percibir espacios. Esa minimalista propuesta escenográfica permite que el cuerpo de María se destaque en un vacío escénico que habla de su infinita soledad. La vemos, de acuerdo a sus palabras y a sus movimientos disidentes con lo que dice, como si ese movimiento delatara su estado de ánimo: en medio de la calle, olvidada en el *aeropuerto*, de contrabando en otro país, metida en una casa sin haber sido invitada, todas y muchas más revelaciones que la presentan desoladoramente sola. Y nos detenemos en su mirada fija para acompañarla en el supermercado, paseando un carro vacío de compras, tapada con hojas de diario, en su casa de lata, o de cartón, o de plástico, en los bordes de la miseria, en los bordes de sí misma, en el centro de nada.

Y ese cuerpo en el escenario casi vacío es melodía cuando canta, es portador de ideología, porque es un cuerpo teatral. Él mismo es escritura, portador de lengua. Dice Alfonso de Toro que a medida que se produce la ruptura y confrontación del teatro aristotélico, “el cuerpo representa en sí, con su materialidad, su historia y su conocimiento un medio autónomo: él es su propio medio de comunicación y no ‘función’ en relación con una tercera instancia” (de Toro, 1998, p.141).

La elección del sillón en el Cuadro 2 para marcar el momento del parto y los días de hospital provocan una semiosis interesante: cuerpo en reposo, cuerpo en acción y también María sola con su cuerpo. Se denota la soledad del parto y se connota la imagen de vida que ese cuerpo puede dar. Porque en ese mismo espacio, en ese mismo lugar, se producirá la última escena de la obra, como cierre macabro de la dualidad vida/ muerte.

Cuando nació su hijo, ella dice:

–“Que lo mirara. Me dijo la señora en el hospital. Con una sonrisa suave me lo dijo: que lo mirara... Cuando por fin salió de adentro de mí, dejé de gritar, y no quise ver...” (Diana, 2020, p. 2) Y su cuerpo se retrae. El cuerpo se despragmatiza, se desemantiza (de Toro, 1998). Ese cuerpo que gritaba ahora ni siquiera mira. Ese cuerpo que produce vida, rajado por el niño, prefiere la quietud y la indiferencia.

Virginia Guarinos (2007, p.p.17-22) habla del quiebre de las normas narrativas establecidas y no escritas que provocan el caos constructivo en los lenguajes, como un aspecto de la hibridación. Alfonso de Toro (1998) habla de la hibridez como estrategia. La estrategia transmedial imbrica los medios de comunicación con sus respectivos sistemas signícos y mundos virtuales. Entonces, cuando en el Cuadro 3 María se va acercando a la cámara en un haz de luz para presentar a Fran diciendo “Fran puede ver los pliegues del mundo, ver las cabezas que salen de la tierra, es el hombre más bueno que conocí”, esa mirada fija, esos primeros planos que seguramente en el



teatro presencial no podrían verse, acercan a un personaje María (que como digo en la crónica puede presentar a todas las Marías, antonomasia de las mujeres asesinadas por sus parejas) surge el concepto de agencia¹⁶⁰ respecto al lenguaje que le atribuye Judith Butler (2004, p.16). Esta citación que se repite muchas veces en toda la obra de lo bueno que es Fran, habilita a que cuando suceda que él la descubre en su supuesta infidelidad se sienta con derecho a matarla, la acción o consecuencia performativa sea el asesinato porque “él es bueno”. Ella lo habilita. Y la mirada fija de ella en primer plano, a nosotros o nosotras, espectadores o espectadoras, nos enfrenta a una verdad patriarcal, a una responsabilidad política. Somos interpelados o interpeladas por la perlocución¹⁶¹ lingüística. Raquel Diana explica en un Pensatorio organizado por nuestro equipo, que antes a los femicidios se les llamaba “crímenes pasionales” y que justamente se trataba de un atenuante. Y cuando se le preguntaba al asesino por qué había matado a su pareja, respondía “porque tenía que matarla” como un derecho o una obligación por haberle sido infiel.

En el caso de María Woyzeck el acto de infidelidad no está claro, ella sale a bailar, se maquilla y TM le ha comprado caravanas de brillantes. Y ha bailado con él. En este Cuadro, los brillos, el cambio de ropa, las caravanas que se prenden y se apagan muestran a una María que quiere ejercer su libertad soberana de salir de su casa, de divertirse, de bailar, de sentir que vale la pena algo de la vida, pero mientras explica cómo conoció a TM dice “Soy tan hija de puta que debería acuchillarme a mí misma, ya lo sé” (versión de la actriz Elisa Fernández). Interesa acá la fuerza ilocutoria¹⁶² del lenguaje. Porque Raquel Diana escribe “Soy tan mala que debería acuchillarme a mí misma” (2020, p.6). Acá parecería que la interpretación de la actriz de las palabras de la dramaturga da un matiz en las consecuencias o en aquellos aspectos del lenguaje que construyen al sujeto. La fuerza sígnica de “hija de puta” pone en relieve, en principio el hilo de la división “mujeres de hogar/ mujeres putas/ y “mala” acentúa la dualidad “mujeres buenas/ mujeres malas”. Pero el refuerzo de esa frase “ya lo sé” enfatiza la posibilidad de que la amenaza del femicidio sea consciente y por lo tanto más intensamente realizado a sabiendas de que pueda suceder, como una provocación a la posibilidad de que éste no se produzca.

María repite infinidad de veces que Fran trae plata para el niño y para ella, a pesar de que nunca come con ellos y que cuando ella trabaja como peluquera es objeto de maltratos. Naturaliza de algún modo al dador universal y da la sensación de que una mujer con más clase puede maltratar a otra mujer, con la sumisión con que acepta el maltrato de su cliente. Allí, en la cajonera de peluquería, también guarda sus secretos y sus caravanas, que cuando son recibidas de TM son “de brillantes” y cuando son descubiertas por Fran son simple bijouterie. Elementos de la puesta en escena que transitan por el proceso de secretos a posibilidad de que se descubra su secreto. Y muestran una dualidad: cuando ella baila con TM “era como que bailaba con Fran”. El amor-devoción hacia el padre de su hijo, la figura de ese hombre (que no está loco) desmantela la posibilidad de ser soberana de su propio cuerpo: el sueño del príncipe que se expresa en la canción que la rapera Eli Almic (alter ego de Elisa Fernández), compone:

Carroza de oro, como Cenicienta
Y los caballos no toman agua
Quieren vino, vino, quieren vino, vino

¹⁶⁰ Dicen los traductores Javier Sáez y Beatriz Preciado “Hemos decidido traducir “agency” por el neologismo “*agencia*”. El concepto butleriano de “agencia” se opone a la noción de libertad soberana (*sovereign freedom*) y a la noción de autonomía [...] Butler va a pensar en términos de agencia, viendo la Performatividad. (p.73 en Butler,2004).

¹⁶¹ Austin considera los actos de habla perlocutivos a aquellos que tienen una consecuencia.

¹⁶² El acto de habla ilocucionario para Austin es cuando se hace lo que se dice.



Es un sueño connotado en una actualidad nueva pero que sin embargo permanece. El cuerpo de María baila, se retuerce, hasta quedar arrodillado junto a una caja de herramientas donde hay un pantalón de Fran. Hace un descubrimiento con la ropa de Fran, él tiene semillas en su pantalón, numeradas, clasificadas. Pero él no está loco. Ese cuerpo que morirá se sienta en el sillón y se paraliza.

La conciencia de que con el acto que cometió al bailar con TM su cuerpo merece morir, es índice epistemológico de que hoy seguimos enmarcados por una fuerza perlocucionaria, por la amenaza, por la herida. Hay cambios culturales que no se han producido. “Tenía que hacer algo que no se lo decían los pliegues, ni las cabezas ni el maíz”. Y el cuerpo de María sentado, inmóvil, mirando fijo, en un primer plano. Teatralidad que pone todas las miradas en ese cuerpo, en esa mirada y en el lenguaje que transmite una fuerza perlocucionaria que en la crónica clasificamos como “macabra”, pero que hoy después del análisis podemos declarar como “un ritual repetido en el tiempo”, que se excede a sí mismo hacia el pasado y hacia el futuro.

Para concluir la ponencia me hago eco de las palabras del personaje:

Al final todo se va a la mierda.

Un día todo se va a la mierda.

Cuadro 10 (María muere)

Fran tenía un revólver que había comprado en la feria.

Él no sabía que yo sabía. No sé por qué prefirió ese cuchillo tan viejo, oxidado, sucio.

Dijo que tenía que hacer algo, que no se lo decían los pliegues, ni las cabezas, ni el maíz. Algo.

¿Qué es?

Te tengo que matar.

Las expresiones operan como amenazas contra el bienestar físico, constituyen el cuerpo pero también lo matan. Y se comprometen con un proceso interminable de repetición y citación.

Mientras la sangre corría por el piso yo pensaba: y ahora quién va a limpiar todo esto.

El niño, no. No sabe usar trapo ni balde.

Tomá otra, decía él, ¿querés más? ¿Cuántas se precisan?

No sé...

No me dolía tanto como el parto, por eso no grité.

Me asustan los ruidos de mi cuerpo al desgarrarse.

Catorce puñaladas fueron, más o menos.

Yo no las pude contar bien y el niño solo sabe hasta el número diez.

Fran tiró el cuchillo al río. Nunca lo van a encontrar. Al cuchillo.

¡Fran!

El niño... Traele plata. (Diana, 2004, p.13)

Y digo desde mi crónica como espectadora y desde mi sensibilidad como mujer “María pasa a ser todas las Marías...cada María encerrada en su reclusión más íntima, más atroz, más desolada”.

María se ex – pone. Se categoriza epistemológicamente. Sale de sí, en el teatro, en el streaming, en la sociedad patriarcal, en la cultura occidental donde los ritos se vuelven mecanismos de poder. Y culmino mi ponencia acompañando a Sáez y Preciado cuando dicen que es necesario: “[...] entender las complejas redes del poder, redes contra las que, ante todo, sigue siendo posible luchar” (en Butler, 2004, p.13).



Bibliografía consultada

- Butler, J. (2004). Lenguajes, poder e identidad. Traducción y prólogo: Javier Sáez y Beatriz Preciado. Editorial Síntesis.
- De León, P. [Pilar de León] (17 de marzo de 2021). Era como que bailaba. Facebook <https://www.facebook.com/86461123691003/posts/3962075160517913/>
- De Toro, A. (1998) Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad". [Conferencia dictada en Stuttgart en el "III. Internationales Symposium zum modernen Theater Lateinamerikas", llevado a cabo del 11 al 13 de junio de 1998] (inédito)[Archivo PDF] p.p.138-144 <https://home.uni-leipzig.de>
- Diana, R. (2020). Era como que bailaba (texto inédito)
- Guarinos, V. (2007). Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo. Comunicación, nº 5, p.p. 17-22.



Encuentro de Artes Escénicas: El desafío de una gestión cultural independiente en el barrio Maggiori (Barrio Parque La Movediza)

Dipaola, Facundo; González, Alejo; Hojsgaard, Luz y Rodríguez, Victoria

Núcleo de Investigación TECC- Facultad de Arte- UNICEN

En el presente trabajo se reflexionará sobre el Encuentro de Artes Escénicas, que se realiza en la Sociedad de Fomento del barrio Parque La Movediza de la ciudad de Tandil. Cuenta con 7 ediciones anuales desde el 2014 y se lleva adelante durante 3 días consecutivos en el mes de noviembre. Actualmente dado el contexto de aislamiento social preventivo y obligatorio a raíz de la pandemia Covid-19, la última edición se desarrolló en 2019. El equipo de gestión del encuentro decidió posponer la realización del mismo hasta que la situación epidemiológica lo permita, convencidos de la importancia de la relación interpersonal que se genera en el barrio en presencialidad.

Reflexionar sobre el EAE como un “encuentro”, implica observar el entramado particular del mismo con el barrio y sus vecinos. Considerando lo barrial como ámbito organizacional en el que se desarrolla, donde se realizan artes escénicas compartidas, nos permite pensarlo como un lugar según Doreen Massey (2004):

“La especificidad de cada lugar es el resultado de la mezcla distinta de todas las relaciones, prácticas, intercambios, etc. que se entrelazan dentro de este nodo y es producto también de lo que se desarrolle como resultado de este entrelazamiento. Es algo que yo he denominado “un sentido global de lugar”, un sentido global de lo local”. (pp.3).

Por otra parte el concepto artes escénicas nucleando así diversas disciplinas artísticas tal y como se plantea en la contemporaneidad desde una estética del arte relacional; pero también se deberá considerar a la gestión socio-cultural tanto como quienes promueven este encuentro en tanto agentes culturales.

A mediados de 2010, se crea la Asociación Civil Docentes de Tandil por la Promoción Cultural y la Solidaridad por iniciativa de un grupo de docentes en relación con una problemática común: las dificultades para concretar el derecho a la vivienda única. Al consolidarse diseñaron un proyecto que entendían colectivo y permanente. Su objetivo era que éste no sólo hiciera referencia a la inmediatez del problema habitacional compartido, sino que el mismo se sustentara en determinadas concepciones sociales y ambientales que le dieran identidad. Actualmente la asociación cuenta con 180 miembros y una lista de espera de otros docentes para su incorporación futura¹⁶³.

En sus inicios la asociación accedió a varios lotes para viviendas en el tradicional barrio La Movediza, que dista 3 km del centro de la ciudad y que tenía ya una dinámica social propia. Cuenta con instituciones educativas de nivel inicial, primario y secundario. También un Centro de Integración Comunitaria, dependiente de la Municipalidad de Tandil, el Club La Movediza y una Biblioteca Popular, entre otras. Entonces como sostiene Ariel Gravano (2003)

¹⁶³ Información consultada en <http://www.colectivodocente.com/quienes-somos/> el 4 de junio de 2021



(...) “el barrio es un ámbito organizacional y de gestión no sólo en sus instituciones formalizadas (organismos públicos, sociedades de fomento, clubes, organizaciones intermedias ‘voluntarias,’ etc), sino también en instancias de vida cotidiana que requieren un mínimo grado de organización y método, incluyendo las prácticas y tratamiento del espacio público, la circulación de chismes, los juegos, las fiestas, los circuitos amorosos, los rituales donde se expresan las rivalidades, etc. Todas esas situaciones requieren logística, estrategia, planificación, recursos y modos adecuados de llevarlas a cabo con efectividad y, de acuerdo con la evaluación de los actores, también con cierta calidad”. pp.115

Considerando el requerimiento que demanda la constitución de una Asociación Civil proponen la apertura de un Centro Cultural. Así buscando que el mismo tuviera una acción propia y ofreciera actividades alternativas a las ya existentes en el barrio, proponen diversos proyectos, entre los que se pueden mencionar, -tal el registro en su página web-: por un lado, el Proyecto CAI mater – Asociación Civil y la Jornada de Arte y Música, por otro, la construcción de un espacio físico para el Centro Cultural. Además, proyectos de capacitación para los miembros de la asociación y abiertos a la comunidad de Tandil con ejes diversos en derechos humanos y ciudadanía, género, cooperativismo, ambiente, urbanismo, reciclado y construcción de viviendas, viviendas ecológicas, alimentación sana, arte y juventud, inclusión social y jóvenes, diversidad cultural y proyectos comunitarios, etc. También, un proyecto de orquesta juvenil y proyecto cine debate con la idea de trabajar las problemáticas socio ambientales. De estos nos interesa destacar el Encuentro de Artes Escénicas, proyecto que nos convoca.

Entre los miembros de la mencionada Asociación Civil se encuentra Álvaro Álvarez quien da origen al primer grupo para la gestión del Encuentro de Artes Escénicas convocando así a Facundo Dipaola, Santiago Saracca y más tarde a Darío Ledesma. Ellos no vivían en el barrio, en algunos casos ni siquiera en la ciudad de Tandil, pero sus deseos personales, sus trayectorias laborales y su gran capacidad de diálogo permitieron que el encuentro se gesté, se desarrolle y crezca a lo largo de 7 ediciones. Apelando así a lo que creen que sería fomentar una mejor calidad de vida planteada como reivindicación social, pues:

“Las condiciones de calidad de vida urbana son el conjunto de situaciones reales de vida social material en la ciudad de quienes la consumen colectivamente, y adquiriendo por ello -en el contexto de la modernidad- un derecho al acceso a la ciudad, a su uso en condiciones de vida ciudadana digna. Se define técnicamente como calidad al resultado del proceso o grado de satisfacción de necesidades -en función de las condiciones reales- y expectativas de los actores en un contexto histórico. Porque el habitar no es independiente de los afectos, los arraigos, las pertenencias e identidades, así como de los símbolos que construye y proyecta cada actor con referencia a la ciudad o al espacio en que le toca vivir y actuar”. (Gravano, 2003, pp.113)

En este sentido los organizadores del encuentro en vínculo con la Asociación Civil, actúan sobre el barrio Parque La Movediza con la propuesta de Artes Escénicas. En esta dinámica *habitan* también los artistas que participan, quizás por única vez. De este modo se plantean los dos grandes ejes de encuentro: el de los/as artistas con los/as artistas en el barrio y el del encuentro con la gente del barrio.

Los artistas que participan del encuentro son principalmente locales, aunque se suman también de diversas ciudades: Mar del Plata, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ayacucho, Villa Martelli Bs-As, La Plata, Bahía Blanca, Río Negro, entre otras.



El carácter que se propone en términos de artes escénicas plantea una mirada multidisciplinar pudiendo encontrar en las programaciones a lo largo de los años espectáculos de danza, teatro, teatro de títeres y objetos, música, etc. reflejando de esta forma, su nombre en Artes Escénicas.

Gestión cultural y social. Encuentro Artes Escénicas

El trabajo de gestión comienza meses antes de cada edición y se divide en distintas aristas; la selección y organización de propuestas artísticas a desarrollarse, la organización tiempo-espacio-público, la difusión y promoción del encuentro, la articulación con el barrio y con otras instituciones, el financiamiento y la logística y técnica que requiere cada espectáculo. A lo largo de las distintas ediciones, la organización ha ido perfeccionándose, teniendo siempre como horizonte la construcción de un evento popular, donde se democratice y descentralice el acceso a la cultura, a la vez que se construyan redes entre los artistas locales, regionales y nacionales.

Hay que romper la barrera de lo posible, dice Alvaro Alvarez al respecto;

El encuentro cabalga en una hermosa tensión entre dos objetivos explícitos evidentes que se hacen carne año a año en el programa del encuentro (...). Un encuentro pensado para artistas tiene un lenguaje propio que nos permite estimular determinados debates con determinados ejes transversales y un encuentro para el barrio, con el barrio, desde el barrio, necesita trabajar con otro lenguaje que no necesariamente tiene que ser antagónico. Entonces, el rol nuestro como equipo es pensar cómo acercamos esos lenguajes para que los artistas se sientan convocados a ese debate y para que los vecinos se sientan convocados al encuentro¹⁶⁴.

“Tuvimos que modificar discursos y prácticas.” Aporta Darío Ledesma

Discursos como ‘estamos haciendo un festival para llevar la cultura al barrio’ era algo que salía mucho. En realidad no, el barrio tiene su cultura y nosotros no estamos llevando una cultura superior. (...) Esas tensiones las tuvimos que vivir e ir sobrepasando. (...) Nos es difícil descentralizar la costumbre que tiene parte del público, quienes consumen teatro, quienes van a ver música no se movilizan hasta allá. Pasa mucho que difundimos en espacios de teatreros y después esas personas no están. (...) Quizás no les interesa, no quieren salir de ese circuito céntrico. (...) ¿Es una cuestión de distancia? A mí me parece que no. No es lejos para lo que es Tandil. Es complejo descentralizar al público¹⁶⁵.

La organización del encuentro se realiza horizontalmente; los agentes culturales se encargan de la planificación de la programación, la convocatoria, la difusión, el pedido de subsidios, la logística y técnica, entre otras tareas. Sin embargo, reconocen que la gestión también se hace “en un entramado”, no depende sólo de ellos sino que se ponderan la devolución del público y el aporte de los artistas y las instituciones con las que trabajan.

Se caracterizan como agentes culturales tal como lo plantea Alfonso Martinell Semper (2011)

“Se considera agente cultural aquellos actores (individuales, colectivos, institucionales, etc. que concurren en un contexto determinado y en un tiempo o período definido. Los agentes culturales son el resultado del progreso de lo individual a lo colectivo por medio de procesos de organización y estructuración social de acuerdo con los valores, tradición y las normas de su contexto. Los agentes culturales se agrupan para intervenir a partir de sus propias interpretaciones o valoraciones de la realidad para contribuir a la vida cultural de su entorno en un sentido amplio”. (pp.121)

¹⁶⁴ Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

¹⁶⁵ ídem op cit. 2.



Para la selección de propuestas artísticas a presentar, se plantea la necesidad de parte de los organizadores de no decidir unilateralmente cuál espectáculo es adecuado para un encuentro de estas características y cuál no lo es. Por el contrario, la selección se arma en una red de artistas tandilenses principalmente abriéndose también a la región y otras provincias en algunas oportunidades; preguntándose qué producciones sería interesante que aparezcan. Se seleccionan obras vistas con anterioridad y se expiden invitaciones y convocatorias a propuestas de equipos de trabajo de la región y del país. Incluso se indaga en producciones que surjan en el mismo barrio, tales como por ejemplo un grupo de adolescentes y pre adolescentes que abordan el estilo del rap, trap, freestyle y que tiene lugar en La Movediza.

Con el correr de las ediciones, el criterio para la programación incorporó distintos bloques temáticos y estéticos que reúnen producciones con similitudes entre sí y las muestran juntas; la elaboración de estos bloques tiene que ver, por un lado, con las similitudes mencionadas y también con la respuesta del público. Se comenzó a debatir en un momento cómo dividir los espectáculos teniendo en cuenta las edades a las que se dirigen y las edades del público, de esta consideración se elaboró un bloque infantil y un bloque de adultos. Otros bloques que han surgido a lo largo de las ediciones fueron: Memoria, Autogestión, propuestas relacionadas con Federico García Lorca, entre otros. Al respecto de este cruce de arte y zonas complejas o problemáticas de la realidad, sostiene Iliana Dieguez (2007):

“Pretender estudiar el arte escénico que hoy sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos en América Latina, implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas así como sus cruces y diálogos con la realidad. Sería estéril intentar encerrar en un laboratorio estas manifestaciones artísticas, aislarlas de sus realidades e intentar aplicarles abstractos procedimientos academicistas. (...) Desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno-ya sea ritual o artístico-y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional”. (Dieguez, 2007. pp 17).

Asimismo, se organizan charlas y mesas de debate y la programación está atravesada por almuerzos con los artistas y cierran con una peña nocturna el último día del Encuentro. La entrada al evento es de modalidad libre y gratuita, para garantizar el acceso igualitario y multitudinario de toda la población.

Para su financiamiento, se articula con el Instituto Nacional del Teatro (INT) a través de la postulación a subsidios, por la línea para producción de eventos que se otorga a la región centro. De esta manera, se asegura el pago a los artistas a la vez que la gratuidad de la entrada. es la única que puede socializar También, se han solicitado subsidios a otras instituciones como al Fondo Nacional de las Artes (FNA) y al Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI).

Han recibido a su vez apoyo concreto de la UNCPBA para la compra de pasajes necesarios para el traslado de las compañías provenientes de otras localidades. Por otro lado, se envió al Ministerio de Cultura de la Nación una petición de declaración de interés cultural que fue otorgada en el año 2015 y fue declarado en todas las oportunidades de interés cultural por el Municipio de Tandil.

Luego de confirmar los artistas a presentarse, su orden y/o bloque de participación, se elaboran grillas generales donde se detallan las necesidades logísticas y técnicas de cada propuesta artística, (transporte, luces, escenografía, sonido, etcétera), para asegurar la división del trabajo humano necesario para cada espectáculo y la división del dinero conseguido para el financiamiento. A la vez que hacen el trabajo de gestión, Saracca, Dipaola, Alvarez y Ledesma se



encargan de transportar equipos, decorar el espacio, disponerlo para la puesta en escena de determinadas propuestas, etc.

“Nosotros empezamos a trabajar desde muy temprano con el encuentro” dice Facundo Dipaola:

“Termina un encuentro, nos damos un tiempo y para agosto empieza una parte muy grossa del trabajo, la convocatoria, después se hace el pedido de subsidio que es un trabajo arduo porque se presenta un historial de todas las compañías, se llama a las compañías que no han mandado los materiales, insistir, me lleva mucho tiempo... me ha pasado la sensación interior de decir: no lo quiero hacer más. Cuando estamos en el momento del encuentro y veo todo lo que sucede alrededor de eso, la gente disfrutando de ese momento como si fuera una gran peña popular, tomando mate afuera, disfrutando de las obras, los nenes que intentan acomodarse y poder ver todo con esas ansias de querer ver todo, que nos ayuden a colgar los banderines, todo eso me vuelve a dar esa sensación de. Claro, lo hago por esto”¹⁶⁶.

La misma diversidad que se encuentra en la organización y realización del evento se propone en su difusión; a lo largo de las 7 ediciones se han convocado a diferentes artistas plásticos de Tandil para la confección de flyers y programas de difusión. En los primeros años, se realizaba una “gran caravana” con murgas de la ciudad por las calles de La Movediza, para convocar a los vecinos a que se acerquen. Sin embargo, los organizadores plantean que no sólo les interesa convocar al barrio como espectador, sino que también difunden en otros barrios, organizaciones sociales y culturales, la Universidad, las redes sociales, etcétera.

“La pretensión siempre fue tener la mayor cantidad de articulaciones horizontales posibles con quienes consideramos que caminamos juntos en este camino de pensar una sociedad más linda” dice Alvarez. Incluso, se han confeccionado mapas que indican cómo llegar en colectivo para personas que no residen en La Movediza. En las últimas ediciones, se comenzaron a hacer piezas gráficas para cada espectáculo en particular -además de la gráfica general- y se realizaron spots radiales.

Hacia un cierre de reflexiones

El Encuentro de Artes Escénicas es un evento cultural que se desarrolló durante 6 ediciones desde 2014, actualmente suspendido por la pandemia COVID-19. Este proyecto, ideado y gestado por Facundo Dipaola, Santiago Saracca, Darío Ledesma y Álvaro Alvarez en articulación con la Asociación Civil Docentes de Tandil y su Centro Cultural Tierra y Cultura, plantea dos líneas concretas como objetivo para su realización: la creación de redes relacionales entre artistas locales entre sí y la vinculación de estos artistas con el Barrio Maggiori (Parque-La Movediza). Es un encuentro de carácter gratuito, abierto a la comunidad, con una perspectiva diversa, plural y comunitaria.

Este ideal del evento se refleja en coherencia con los discursos de sus gestores así como también en su organización, planificación, difusión y financiamiento. Fue fundamental la articulación con diversas instituciones, compañías teatrales, organizaciones sociales y culturales, para su realización. El ideal diverso se refleja en los distintos aspectos a tener en cuenta al organizar el Encuentro, al planificarlo, gestionarlo, llevarlo a cabo y transformarlo conforme las ediciones, la devolución del público y el trabajo de los artistas fueron abriendo nuevos interrogantes.

Su apertura al diálogo y a la reflexión tanto al interior como con los participantes artistas y el público lo ubica en un dinamismo social y cultural que lo transforma para potenciarlo, lo desafía

¹⁶⁶ Idem op.cit 2 y3.



contra el estancamiento permaneciendo permeable con cada edición generando así una construcción tan independiente como colectiva.

GALERÍA DE IMÁGENES

<https://view.genial.ly/60dfa2d8bd8bce0d65896803/video-presentation-encuentro-artes-eskenicas-tandil>



Bibliografía y fuentes consultadas

Dieguez, Ileana (2007) Escenarios Liminales. Editorial Atuel. Argentina.

Gravano, Ariel (2003). Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana. Editorial Espacio.

Martinell Sempere, A. (2011). La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio..* Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/953>

Massey Doreen (2004). *Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización* en Treballs de la Societat Catalana de Geografia Nro 57 pp.77-84.

Entrevistas

Entrevista de los autores a Facundo Dipaola, Darío Ledesma, Alvaro Alvarez y Santiago Saracca. Mayo de 2021.



Hablando de cine con un poeta. Cruces interdiscursivos en la poesía de Roger Wolfe.

Domingo, Mariano

Celehis, Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción. Una lírica marcada por la pluralidad de discursos

En la particular trayectoria que describe la poética de Roger Wolfe¹⁶⁷ (Westerham, 1962-), es posible reconocer influencias diversas para las sucesivas etapas de su desarrollo como autor. Cercano, en sus inicios, de acuerdo con algunos sectores críticos, a la “poesía de la experiencia” predominante en la España de los años ochenta y noventa, sus indagaciones en torno a las posibilidades de un realismo más prosaico, más austero, casi antirretórico, lo desviarán hacia formas de expresión propias¹⁶⁸. Sin embargo, su producción ha colisionado, en reiteradas ocasiones, con ciertas miras críticas que, reductivamente, insisten en acotar los alcances de esa poética, circunscribiéndola exclusivamente a la línea del *dirty realism* norteamericano, una derivación sin maquillar del minimalismo encabezada por Raymond Carver¹⁶⁹. Si bien el poeta inglés, afincado desde niño en Madrid, debe tanto al propio Carver como a Bukowski un ascendente fundamental para el sobrio estilo que practica, la etiqueta de “realista sucio” que por años se le ha adosado dentro del escenario intelectual español no hace sino obturar muchas de las propuestas y operaciones de sentido que hacen a una escritura tan personal como multifacética.

El singular trabajo de recuperación y resignificación de materiales ajenos, ya literarios, ya de otra índole, insoslayable para la praxis poética de Wolfe, es una de esas aristas que se muestran menos exploradas por la crítica especializada. En trabajos previos se ha podido estudiar cómo operan en su poesía los lazos entre su escritura y una serie de textos pertenecientes a épocas y tradiciones diversas, desde los clásicos de la Antigüedad grecolatina y del Siglo de Oro español, hasta el decadentismo francés y la literatura norteamericana última. Él mismo lo ha puesto en palabras, consultado sobre la dificultad de asimilar la obra ajena responde:

¹⁶⁷ Este trabajo forma parte de un proyecto mayor titulado “Roger Wolfe: Diálogos recursivos con la tradición poética española y anglosajona”, desarrollado en el marco de la beca para estudiantes avanzados otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, dirigida por la Dra. Verónica Leuci y codirigida por la Dra. Laura Scarano, con sede en el Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) de la Facultad de Humanidades de la UNMDP.

¹⁶⁸ Bajo la etiqueta de “poesía de la experiencia” se identifica toda una vertiente poética liderada por el granadino Luis García Montero caracterizada por la recuperación de figuras y metros tradicionales de la retórica actualizados en el auge del moderno verso libre. Prima una noción de la poesía como artificio, como juego con el lenguaje y el empleo de un tono intimista, nostálgico, que privilegia la contemplación y recreación no ya de héroes sino de “ciudadanos normales” (García Montero 1996 s/p), capaces de operar una identificación con el lector, ser “cómplices” de los avatares de su vida cotidiana.

¹⁶⁹ El *dirty realism* supone una torsión de la corriente minimalista estadounidense que impulsa una vuelta del arte sobre la más pura cotidianidad del hombre convencional. Antes que sucio, vulgar o feísta este realismo se propondría “manchado” de vida.



“Para un creador, todo es arcilla maleable; incluida la masa de otro creador. Por otra parte, todo ya está escrito y hecho en realidad; existe una teoría según la cual el arte es un gran río en el cual lo que llamamos autores no son sino áreas de “densificación” de partículas preexistentes; o una especie de gran prueba de imprenta, ya compuesta, que todos vamos corrigiendo individualmente con nuestras aportaciones”. (2015)

Una evidente matriz “transtextual”, en términos de Gerard Genette, subyace a buena parte de la lírica de Wolfe, que no puede ser comprendida por entero sin profundizar sobre esos vínculos por los que el texto trasciende sus propios límites como unidad singular, autónoma y entra en contacto con multiplicidad de textos otros (Genette 1989: 9-10). Esta noción se encuentra íntimamente emparentada con las ideas desarrolladas por Julia Kristeva en torno al ya clásico concepto de intertextualidad, influenciado directamente por el postulado bajtiniano de la dialogicidad consustancial al enunciado. Si entonces, siguiendo a Bajtín, todo enunciado que se pronuncia está, de alguna forma, condicionado por otros anteriores de los que es respuesta y, a la vez, en sí mismo, prefigura potenciales enunciados futuros, por consiguiente, a todo texto pueden reconocérsele antecedentes intertextuales y por lo mismo, como reconoce José Enrique Martínez Fernández (2001), cualquier “texto tiene la posibilidad de convertirse en intertexto” (p. 78).

Ahora bien, ¿qué ha de entenderse exactamente por texto?, ¿qué clase de objetos semióticos diversos tienen cabida hacia dentro de una noción amplia de texto? Los estudios de semiótica cultural encabezados por, entre otros, Iuri Lotman y Roland Barthes, han trascendido los límites de una formulación meramente lingüística del concepto. Como es sabido, Barthes, al postular la muerte del autor, descrea de la posibilidad de una autoría original y única del texto, cuya naturaleza vendría a ser eminentemente intertextual, es decir, fundada en el cruce de textualidades diferentes. El texto, según el semiólogo francés, se aparta así de la obra, por su carácter dinámico, por sustentarse en asociaciones múltiples que hacen de él un espacio netamente productivo, de juego y de trabajo con el significante, desprendido por entero de cualquier filiación debida al autor (1971). Por su parte, Lotman excede las fronteras de lo literario y llega a reconocer como textos a productos derivados de códigos distintos entre sí y de lo literario, tales como piezas musicales, pictóricas y hasta largometrajes en proyección (Ferrari 2007: 12); con lo cual se extienden los alcances de la intertextualidad propiamente dicha. El significado último de cada texto, según la línea de pensamiento desarrollada por estos teóricos, surge así de una colaboración activa por parte del lector, de un consciente cotejo de las relaciones que existen entre aquel y toda una gama de textos, códigos y sistemas de signos particulares que, desde el fuero externo, lo condicionan internamente. Una exploración de esta clase es la que se procura emprender en la presente oportunidad, una búsqueda que se adentre en la incorporación y vinculación productiva de discursos diversos que es recurso de suma importancia para la poesía de Wolfe.

Aquí es donde se vuelve operativo sumar al análisis otro concepto clave como lo es la interdiscursividad, que el filósofo, semiólogo y crítico literario italiano Cesare Segre (1985) adopta en principio para dar cuenta de todo nexos semiológico que se suscita entre un texto literario y cualquier objeto producto de esos otros discursos o códigos semióticos diferentes registrados en la cultura y ordenados ideológicamente, como el cine, la música, el teatro, etc. El español Tomás Albaladejo (2005), continuador de Segre, reconoce en la interdiscursividad un elemento basal para el edificio de la comunicación humana. No existiría posibilidad de intercambio alguno sin el cruce de discursividades variadas (p. 28). Asimismo, en afinidad con este último concepto, la noción de intermedialidad ha ido ganando terreno en relación con la permeabilidad o entrecruzamiento de objetos diferentes, sobre todo en referencia a los distintos medios. Esta categoría, a cuyo estudio se ha dedicado, entre otros, el grupo de estudios



sobre literatura y cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca encabezado por Pérez Bowie, es pues otra noción fructífera para referir cruces de este estilo. José Seoane Rivera (2018) reconoce como intermediales los “contactos, interferencias o intersecciones entre diferentes medios en una misma obra” (p. 286).

Esto se hace patente en una escritura como la de Wolfe que desborda los cauces de lo literario y de lo intertextual en un sentido estrecho (el de la cita o la simple alusión) para entrar en relaciones complejas con registros y textualidades diversas entre sí. Será entonces el propósito de la presente ponencia llevar adelante una lectura y una suerte de pesquisa de la poesía de Wolfe con el fin de relevar esos vínculos del texto propiamente dicho con la multiplicidad de objetos culturales “otros” a los que se abre su escritura.

Pintar el poema del color del rock

Roger Wolfe, como se dijo, dota su poesía de referencias a múltiples discursos diferentes, ajenos, pero a la vez concomitantes a lo literario. Entre ellos, la música ocupa un espacio de gran relevancia. La ópera, el pop, el country son algunos de los géneros que se hacen lugar en sus versos, pero es el rock, especialmente el rock en inglés, el que se lleva la palma en cuanto a su grado de incidencia en la práctica poética del autor. Es de notar el caso de “Paint it black”, poema del libro *Hablando de pintura con un ciego* (1992) –cuyo título se retoma y renueva para este trabajo– que coloca al lector en la encrucijada de una primera línea que coincide con el nombre de uno de los mayores hits en la historia de la música contemporánea, mientras el resto del texto rehúsa cualquier mención esclarecedora al respecto. De esta forma, la identificación uno a uno entre poema y *single* se complejiza, a diferencia de otros ejemplos en los que Wolfe elige explicitar la relación entre determinada pieza musical y su escrito.

“Paint it black”, de la mítica banda británica The Rolling Stones, fue grabada en marzo de 1966 y formó parte de su sexto álbum, *Aftermath*, de ese mismo año. El sencillo, escrito enteramente entre Jagger y Richards, ocupó durante meses los primeros puestos en las listas de éxitos en Gran Bretaña, en los Estados Unidos y en cantidad de otros países. Varias curiosidades se dieron cita en su composición, entre ellas, la ocurrencia del instrumentista Brian Jones de emplear para el *riff* un sitar, instrumento de cuerda proveniente de la India, novedad clave para lograr el tono misterioso y hasta sombrío que acompaña lo ya oscuro de la letra. En relación con esta última, destaca la cuarta línea del estribillo “I have to turn my head until my darkness goes” que, se ha dicho, Jagger habría tomado prestada del *Ulises* de James Joyce.

¿Qué clase de vínculo puede trazarse entonces entre el texto de Wolfe y aquel del sencillo de The Rolling Stones? ¿En qué medida el encabezado y cuerpo del poema funcionan entre sí y una esa intersección, o no, con los enunciados particulares de la canción? En primera instancia, desde lo formal, una composición y otra difieren en la persona gramatical elegida. El sencillo escoge la primera para moldear a un sujeto sumido en profunda depresión, quien se lamenta por la pérdida de un ser querido y de ahí que todo lo vea, o deseara ver, en negro. El texto de Wolfe, en cambio, emplea, curiosamente, la segunda, como forma de presentar una voz que, desde la experiencia, se refiere a un tercero (bien podría tratarse del propio lector) en igual estado de infelicidad manifiesto.

¿Cómo se construye, en cada composición, el marco en que se refiere ese sufrimiento de un individuo retraído en sí mismo? En este sentido sí se observan similitudes en los procedimientos: el uso del paralelismo sirve al hablante de la canción para insistir en lo desesperanzado de su perspectiva, reforzado por la apelación a lo visual cromático:

I want to see it painted, painted black

black as night, black as coal.

I want to see the sun, blotted out from the sky.



I want to see it painted, painted, painted, painted black.

Despojado de la metáfora cromática, el texto de Wolfe hace uso del paralelismo como medio para caracterizar la penosa existencia con la que vendrían a identificarse el hablante y su interlocutor, voz lírica y potencial lector, incluso poeta y cantante:

Días malos (...)

En los que ves colmillos en las fauces
de la gente que te dice que te quiere.

En los que el sol es un arma arrojada
o la lluvia una descarga de vinagre.

En los que mejor rocías de azufre
tu portal. (2008: 97)

Si la solución ante este padecer en el sencillo de The Rolling Stones se reduce a enlazar la negrura del espíritu con la de todo alrededor, el hablante en Wolfe se muestra más expeditivo: ante la hipocresía generalizada y un entorno natural adverso, no queda sino el azufre (de uso extendido como plaguicida y, paradójicamente, como colorante negro en orfebrería), la inacción al abrigo de la cama y el rezo, más como gesto desesperado que verdadero refugio en la religión.

¿Qué hace la poesía en un sitio como éste? Roger Wolfe y la Movida

En *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992, Wolfe tematiza la soledad y complejidad de los vínculos entre individuos por medio de la yuxtaposición de poesía, música y cine. El texto “Algo arde, pero no soy yo” se abre con una clara referencia al mundo del rock:

Los Burning cantaban no sé qué historia
de no sé qué femme fatale.

Yo contemplaba el rostro de Carmen Maura
en el fondo de mi vaso
de coñac. (2008: 42)

Burning fue el nombre de una popular banda nacida en Madrid, con influencias de los Rolling Stones, Lou Reed, el blues y el rock de los 50. Creada en 1974 y disuelta en 2019, fue precursora del fenómeno de la “Movida madrileña” durante los 80 y de varios otros grupos en las décadas subsiguientes y hasta bien entrado el presente siglo. Sus primeros años, cuando cantaban en idioma inglés, lo mismo que sus raíces, la emparentan, por vías del bilingüismo, con el propio sujeto biográfico Roger Wolfe. Con esto se juega en la traducción entre el título y la primera línea (“burning”=lo que arde/ardiendo).

Ahora bien, hasta la voz hablante llega confusamente una canción de *Burning* en particular. Su incapacidad para reconocerla, el repetido “no sé qué”, puede explicarse por la hipótesis de que el mencionado no haya sido el primer coñac de la noche. La bebida es un achaque que Wolfe suele atribuir al sujeto que configura en su poesía. Sin embargo, lo particular aquí es que la pista buscada surge ante él en la línea siguiente: Carmen Maura, actriz española consagrada, primera “chica Almodóvar”, protagoniza *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* de 1978, cinta cuya banda sonora contó con un tema homónimo de *Burning* que culmina:
Mujer fatal, siempre con problemas...

¿Qué tienes en los ojos, nena,
o es que vas a llorar?

Ya sé que alguien pisó tu orgullo
en un oscuro portal.



No intentes atraparme,
ya he aprendido a volar. (2008: 42)

La escritura de Wolfe anuda en solo una estrofa la tríada poesía-música-cine en lo que está en clara afinidad con lo que los estudios intermediales han dado en llamar “intermedialidad extrínseca”, es decir, “la presencia efectiva de un medio en otro” (2018: 287). Sin embargo, la cuestión no se retoma y desaparece ya con la estrofa siguiente. En ella, el sujeto hablante, que parece haber abandonado la soledad acostumbrada, cede la palabra a un otro, Ludo, ausente en el resto de la obra de Wolfe, tal vez por tratarse de un encuentro casual y nunca repetido. ¿Cuál es la relevancia de lo que Ludo tiene para decir? Su voz se registra, primero, en estilo indirecto. Desde la perspectiva propia, una primera persona resume su argumento (“Ludo me decía que había tomado / la muy firme decisión de incorporarse / a nuestro club.”(2008: 42)). Luego, a mitad de verso, cita sus expresiones textualmente, su mensaje transita desde una convicción total hasta la más pura resignación: “«Al fin y al cabo –farfullaba- / algún tipo de familia / hay que tener.»” (42).

Resulta paradójico notar cómo un sujeto poético que se regocija en la soledad y el silencio, aparece ahora no solo en conversación con un desconocido, sino como parte de cierta sociedad o grupo de dudosa naturaleza. La falta de cualquier explicación deja lugar al interrogante; tal vez la clave para desentrañarlo resida en ese otro elemento ya referido en los primeros versos: el alcohol y, por extensión, la noche.

Para empezar, el coñac, de alto volumen alcohólico, una clase particular de *brandy* producido en Francia, un aguardiente, etimológicamente derivado de *brandewijn*, holandés equivalente a “vino quemado” dado que así, destilado, España lo exportaba a los Países Bajos, donde se popularizó su consumo. Probablemente, los *Burning* no serán los únicos que ardan en el poema de Wolfe. El corte de verso en “había tomado” parece un guiño interesante en esta dirección. Con esto, el intercambio entre la voz y Ludo adquiere un cariz nuevo: la de la discusión entre ebrios, desesperada, pesimista, pero igual de profunda y reveladora. La barra o una mesa cualquiera de un bar innominado suelen ser los atriles predilectos para Wolfe: desde allí lanza sus diatribas filosóficas, existencialistas, punzantes, descorazonadas. Por lo general, la primera persona canalizará su voz, cuando no, momentáneamente tomarán forma figuras como la de Ludo.

Por otra parte, las alusiones a *Burning* y a Carmen Maura traen consigo la referencia obligada a lo que significó para España la “Movida Madrileña”. La Movida fue un movimiento que acompañó la Transición luego de la dictadura y muerte de Franco en 1975 y hasta principios de los años ochenta. En conexión directa con un progresivo laicismo de la sociedad española (difusión de métodos anticonceptivos, despenalización de la homosexualidad, auge de los discursos feministas, aumento en el consumo de drogas, etc.), la Movida tuvo un fuerte impacto en la música y el cine. Sin más, Rosa, el personaje interpretado por Maura, recientemente divorciada, encontrará el amor en medio de este nuevo y alocado ámbito que es la noche de Madrid.

¿De qué manera se coordinan todos estos aspectos en el conjunto del poema? Desde el principio, en la voz incapaz de concentrarse en lo que ve y escucha, en el reflexivo intercambio que mantiene con Ludo y, para cerrar, en la imagen de la calle por la madrugada, se configura todo un cuadro de la bohemia española. El empleo casi exclusivo del pretérito imperfecto a lo largo del texto (“cantaban”, “contemplaba”, “me decía”, “farfullaba”, “tronaba”) genera un efecto de prolongación, de un tiempo que se estira, en correspondencia con jornadas interminables de fiesta que justificaron expresiones de época tales como “Madrid no duerme”.



Los versos finales son elocuentes: tras una noche entera en vela, el sujeto vuelve la vista hacia el exterior, hacia una avenida que, con seguridad, lo devolverá al hogar, a la vida rutinaria y exasperante. Sobre el firmamento se imprime, otra vez, lo sonoro. La “gota fría”, giro realista de Wolfe sobre el español castellano, remite a un fenómeno meteorológico habitual del otoño peninsular, con tormentas fuertes como la que, se asume, acompañará al hablante de camino a casa.

Apocalipsis, ¿now? Poesía y cine frente a la pesadilla *massmediática*

La operatoria de Wolfe de servirse de la referencia a un objeto cultural reconocible como primer motor de sentido del poema se repite en “¡Apocalipsis now!”, alusión directa al multipremiado largometraje de 1979 dirigido por Francis Ford Coppola. *Apocalipsis now* (los signos de exclamación son intervención exclusiva del poeta), inspirada por textos de Joseph Conrad, George Frazer y T. S. Eliot, tiene centro en la locura del coronel Kurtz, interpretado por Marlon Brando, encargado de las Fuerzas Especiales estadounidenses en Camboya durante la guerra de Vietnam, y los peligros que significa para la misión que capitanea. Marta Ferrari, en su estudio *De la letra a la imagen. Narrativas postfranquistas en sus versiones fílmicas*, reconoce que las relaciones, los intercambios entre el discurso literario y el fílmico han resultado desde siempre enriquecedores y la poética de Wolfe no es la excepción, como se predica de las múltiples instancias y formas en que el poeta procura acercar e interceptar uno y otro código.

De vuelta sobre el poema, los cuestionamientos ante los que se coloca al lector son, en su mayoría, siempre los mismos: ¿cómo se predispone la lectura con semejante encabezado?, ¿qué significados emparentados con éste se filtran en los versos? Es de interés examinar la naturaleza de ese nexo interdiscursivo entre un objeto y otro que el poeta decide hacer patente desde el título mismo.

El poema se construye a partir de una voz en primera persona que oscila entre la observación de un afuera desolador, meteorológica y humanamente penoso, y un adentro igual de pesimista, dominado por el bombardeo noticioso de la radio. Wolfe reincide en la escena de aquel que, afincado en lo alto de un departamento de la ciudad, se detiene a describir lo que sucede en la calle. Pero en esta oportunidad las distancias, los límites entre uno y otro plano se difuminan por intermediación de una conciencia que no solo contempla, sino que relativiza, compara y hasta divaga:

Lo que sobrevive aún de la mañana se desliza
lentamente
bajo una lluvia inesperada y fina, como en esos
sueños en los que no acabas de dormirte.
En Canarias, según dicen, es ya la una.
Ahí afuera, me parece, las personas son palillos,
títeres que maneja
una pesadilla colectiva. (2008: 98)

Predomina entonces la inseguridad, la incertidumbre (“según dicen”, “me parece”), los objetos se hacen borrosos, sumido todo en una atmósfera onírica, ya entresueño, ya “pesadilla colectiva”. En este punto es posible señalar una aproximación entre poema y *film*: esos estados alterados, entre el sueño, la vigilia, la inconsciencia y la alucinación toman plena relevancia en la obra de Coppola, que tuerce progresivamente hacia el delirio, a causa del horror de la guerra, la enfermedad, el uso de drogas y el desquicio por el poder.

El desarrollo, la transición misma de *Apocalipsis now* encuentra ecos en el poema de Wolfe: del inicio lento, sinuoso, de la lluvia que cae al otro lado de la ventana, el texto se sumerge, líneas



después, en un espiral de violencia e irrealidad similar al de la narración del largometraje, conforme avanza la travesía río arriba por la jungla vietnamita:

Y en la radio vuelven a la carga una vez más,
con la alegría de un niño que se hurga la entrepierna,
hablándome y hablándonos de incendios,
de desiertos, de ruinas y de muertes
y de guerra. (98)

A través de la metáfora bélica, de ese “volver a la carga”, la radio (preponderante también en el *film*), como medio masivo, amarillista, introduce, una y otra vez, todo el caos del mundo circundante en el interior que habita el sujeto. En lo grosero de la imagen del niño que se auto complace Wolfe cifra el regodeo de una prensa sensacionalista en que las miserias del hombre ocupan siempre las primeras planas del periódico y los títulos del noticiero. Mediante el recurso de la enumeración, con la repetición de la partícula “de” y la doble conjunción sobre el final “y de muertes / y de guerra” se refuerza el efecto de avasallamiento sobre el receptor en la marea informativa de esta época. La disposición que ubica en el último verso, en solitario, a la guerra, eje del filme de Coppola, termina de anudar una obra con la otra en esta peculiar reapropiación que Wolfe hace de una pieza antológica de la historia de la industria cinematográfica estadounidense.

Conclusiones

Habiendo llegado al final de estas reflexiones resta aún la pregunta fundamental en relación con las motivaciones o búsquedas que impulsan los cruces interdiscursivos, abundantes en la obra de Wolfe. En el breve recorrido propuesto se ha procurado dar cuenta de la importancia que guarda, para el quehacer poético del autor anglo español, la incorporación y manipulación de discursos o registros externos al ámbito de lo estrictamente literario. *Hits* del rock local e internacional, lo mismo que hitos del séptimo arte, de Coppola a Fernando Colomo, se vuelven, en estos y muchos textos otros, objeto de reapropiaciones que los dotan de sentidos nuevos. Joan Oleza (1996) ha reconocido como característico de un sector del pensamiento posmoderno “la reapropiación de la tradición, la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas y la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas” (p. 40). Coherente con esta lógica, la praxis de Wolfe elige sortear cualquier tipo de barrera entre medios y géneros y hacer lugar, junto a la reinterpretación de tópicos clásicos de la literatura universal, para el cine taquillero de Hollywood y la música “comercial” de los 70, textualidades largamente consideradas como subproductos vulgares y antiliterarios de la masificación cultural. En *Tiempos muertos*, su volumen de “ensayos-ficciones”, el propio poeta admite que “el escritor desconoce el desperdicio, que su existencia es un ejercicio permanente de acaparamiento y reciclaje, todo es bueno para él, todo es útil para su obra” (2009). De esta forma, la escritura tiende a pluralizarse y “lo poético” como noción se complejiza por la convocatoria productiva de códigos diversos en una exploración verdaderamente interdiscursiva e intermedial, productiva y fecunda para el estudio de la poesía de Roger Wolfe.

Bibliografía

- Albaladejo, T. (2005). “Retórica, comunicación, interdiscursividad.”. En *Revista de investigación lingüística*, Vol. 3, pp. 7-33.
- Barthes, R. (1984) “De la obra al texto”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.



- Ferrari, M. (Ed.) (2007). *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones filmicas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata (EUDEM).
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, A. y Pardo, P. (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar." En Gil González A. y Pardo P. (Editores), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Editions Orbis Tertius.
- García Montero, L. (1996). "Una musa vestida con vaqueros". En *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- Lotman, I. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra
- Oleza, J. (1996). "Un realismo posmoderno". En *Ínsula* 589-590. pp. 39-42
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- SeoaneRivera, J. (2018). "Breve diccionario intermedial." En Gil González A. y Pardo P. (Editores), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, EditionsOrbisTertius.
- Wolfe, R. (2008). *Noches de blanco papel (Poesía 1986-2001)*. Barcelona: HUACANAMO.
- (2009). *Tiempos muertos*. Barcelona: HUACANAMO
- (2015). *Roger Wolfe: Cuando el alma grita. / Entrevistado por Juanjo Ordás*. Efe Eme. Diario de actualidad de música. Disponible en: <https://www.efeeeme.com/roger-wolfe-cuando-el-alma-grita/>



Para la discusión modernización / experimentalismo / vanguardia en la historia del teatro europeo: análisis de César-Antechrist (1895), de Alfred Jarry

Dubatti, Jorge

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional Autónoma de México

A casi 150 años de su nacimiento, Alfred Jarry (Laval, 1873 – París, 1907) sigue siendo prácticamente un desconocido, en materia teatral, para el mundo hispánico. Todavía podemos continuar haciendo nuestra la expresión del editor Michel Arrivé en la introducción a las *Oeuvres complètes* de Jarry (tomo I), en 1972, quien en aquella ocasión se refirió al ámbito de los estudios franceses e internacionales: “Notoriété du nom, méconnaissance de l’oeuvre” (Jarry, 2001, p. IX).

La mirada hispánica sobre el teatro de Jarry se ha concentrado, fundamentalmente, en el “ciclo” dramático del personaje de Ubú, integrado por *Ubú Rey* (1896), *Ubú encadenado* (1900), *Ubú en la colina* (1906), *Ubú cornudo* (1944)¹⁷⁰. Sin embargo, lo que una célebre edición española llama “todo Ubú” (Jarry, 1981, a partir de la francesa de 1975) deja afuera otros textos teatrales anteriores a 1896. Las traducciones teatrales al castellano han descuidado lo que podemos llamar el Ur-Ubú: los trazos teatrales de configuración del personaje antes de su fijación en la pieza de 1896.

El problema es aún mayor: también se ha desestimado el considerable volumen de piezas teatrales de Jarry en los tres tomos de sus *Oeuvres complètes*: las tempranas obras breves reunidas en *Ontogénie* (entre ellas: *Les brigands de la Calabre*, *La Clochette*, *Le parapluie-seringue du Docteur Thanaton*, *Roupias Tête-de-Seiche*, *Les Antliacastes*, *Les alcoolisés*, anteriores a 1894), *César-Antechrist* (1895) o las posteriores *Léda*, *Pieter de Delft*, *Jef*, *Le manoir enchanté*, *L’amour maladroit*, *Le bon Roi Dagobert*, *Par la taille*, *Le moutardier du Pape*, *Pantagruel* (en colaboración con Eugène Demolder) (Jarry, 2001, 1987, 1988). Hasta donde conocemos, esos textos dramáticos no han sido editados en traducción al castellano, o pertenecen a un círculo académico estrecho.

Para esta ponencia, dentro de ese corpus poco atendido, queremos detenernos en *César-Antechrist* (1895) con tres objetivos fundamentales:

- caracterizar algunos rasgos principales de la poética de esta pieza desde la metodología de la Poética Comparada, entre lo micropoético y lo abstracto (Dubatti, 2012, pp. 127-142);
- establecer su vinculación con el ciclo teatral de Ubú;
- repensar los procesos históricos del teatro europeo hacia fines del siglo XIX a partir de diferentes formas de practicar-concebir las transformaciones teatrales (noción superadora de las oposiciones continuidad/cambio y cambio/ruptura) y revisar las categorías historiográficas de

¹⁷⁰ Consignamos las fechas de las primeras ediciones (véase Bibliografía).



modernización, vanguardia y experimentalismo para comprender los procesos teatrales en la París de finales del siglo XIX¹⁷¹.

César-Antechrist fue publicada por Éditions de Mercure de France en 1895 (en tirada de 206 ejemplares), un año antes de la edición y el estreno de *Ubú Rey*¹⁷². Dedicada a Juan Damasceno (Damasco, 675-749, teólogo y escritor sirio, doctor de la Iglesia), la obra plantea el nacimiento del espíritu anticristiano al reencarnarse Cristo en el Anticristo, la teoría de la identidad de los contrarios y la influencia del Mal en las prácticas humanas. La edición incluye numerosos grabados y dibujos de estilo antiguo y otros de factura reciente (2001, pp. 271, 272, 278, 291, 297, 303, 314, 322, 326, 332, 334, 335) y uno, de lenguaje moderno, realizado por Jarry (2001, p. 285).

Se trata de una pieza simbolista (Dubatti, 2009, pp. 143-180), de composición deliberadamente extraña y original, cuya matriz de escritura heteroestructurada combina el poema en forma de diálogo y el texto teatral con las ilustraciones. Texto desafiante para las convenciones de la época, por momentos parece destinado solo a la lectura, y en otros pensado para la puesta en escena. No tenemos datos de que haya sido estrenado en la época de su edición. Incluye personajes de origen religioso, mítico y/o alegórico, con otros puramente simbólicos; se cruzan el cristianismo con la Antigüedad pagana y en la representación todos devienen símbolos complejos, como los tres Cristos crucificados invertidos (el de Oro, el de Plata y el de Bronce), el Gallo, la Flor de Lys, el Sol, el Toro, la Esfinge, el Búho, Jesucristo y Dios El Padre, etc. La pieza despliega un mundo jeroglífico, de representación hierofánica y referencia sagrada (Eliade, 1993; Dubatti, 2009), como era frecuente entre los simbolistas.

La disposición externa del texto consta de cuatro actos, tres entreactos y un post acto, distribuidos de la siguiente manera:

- L'Acte Prologal: Le Reliquaire (pp. 273-282)
- Entr'Acte: Les étoiles tombent du ciel (p. 283)
- L'Acte Héraldique: Orle (pp. 285-294)
- Entr'Acte: Les baleines paraissent à la surface de la mer (p. 295)
- L'Acte Terrestre: Ubu Roi (pp. 297-323)
- Entr'Acte: Le ciel se retire comme un livre qu'on roule (p. 324)
- Acte Dernier (Du Jugement): Le Taurobole (pp. 325-332)
- Postacte: Les morts se lèvent et viennent au jugement (p. 333)

Tanto los entreactos como el post acto solo constan de una línea de texto (la que antes citamos en francés): “Las estrellas caen del cielo”; “La ballenas aparecen en la superficie del mar”; “El cielo retrocede como un libro que se enrolla”; “Los muertos se levantan y vienen al juicio”. Este procedimiento exhibe la voluntad de modernización dramática respecto de las estructuras convencionalizadas en el teatro coetáneo. No se trata de un texto teológico o de exégesis dogmática: más bien recrea libremente el episodio de San Pedro, (aquí llamado Saint Pierre-Humanité, con un sentido alegórico), que niega tres veces a Cristo, (aparece “tiaré aux ceps de

¹⁷¹ Nuestro estudio de la obra de Alfred Jarry se enmarcó inicialmente en el Proyecto UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)” (Código 20020130100763BA) que dirigimos entre 2014 y 2017. Hemos realizado una traducción al castellano de *César Anticristo*, de próxima publicación en Colihue Clásica con otros textos de Alfred Jarry.

¹⁷² Todas las citas de *César-Antechrist* se realizan por la edición de Michel Arrivé en Gallimard (Jarry, 2001, pp. 271-335).



ses clefs dans le pilori de jaspe triangulaire de trois Christes renversés”, 2001, p. 273), para generar un conjunto de símbolos opacos y sugerentes, polisémicos y abiertos, de representación de lo sagrado, que reenvían al misterio de los tiempos premodernos (procedimiento que retomará la vanguardia histórica, Dubatti, 2020) y se proyectan en la modernidad como una interpretación de los comportamientos humanos degradados.

Lo más llamativo de *César-Antechrist* es que el “Acto Terrestre” es un extenso fragmento de *Ubú Rey*, por el que se desprende que Ubú y sus acciones son encarnaciones del espíritu del Anticristo: el mal, la ignorancia, la fealdad, la violencia, la estupidez, la inmoralidad, la libertad irresponsable, etc. El personaje de Ubú ya aparece en el cierre del segundo acto, “L’Acte Héraldique: Orle”, a manera de enlace con el texto de *Ubú Rey* del acto tercero. *César-Antechrist* se propone como un dispositivo de interpretación del origen de Ubú: es una corporización quintaesencial del Mal. Michel Arrivé analiza el texto de *Ubú Rey* aquí incluido, así como las modificaciones que el dramaturgo le implementa (Jarry, 2001, pp. 1128-1136). La aparición de Ubú, tanto en el Acto II como en el III de *César-Antechrist*, justificarían la inclusión de este texto en el “ciclo” de “todo Ubú”. Alguien podría declarar que el extenso fragmento se parece casi literalmente al *Ubú Rey* de 1896 y que ello no justifica otorgarle relevancia al texto de 1895. Con el mismo razonamiento deberíamos entonces preguntarnos: ¿por qué prestamos atención a *Ubú en la colina*, si se trata principalmente de una versión reducida de *Ubú Rey*?

El fragmento de *Ubú Rey* parece engarzado en una estructura definitivamente simbolista para poner en evidencia más su conexión que un supuesto contraste. La inclusión de *Ubú* en *César-Antechrist* ratifica nuestra hipótesis sobre el origen del personaje como símbolo simbolista¹⁷³ o enunciación metafísica del mal y la degradación humana, un símbolo simbolista más real (en tanto enunciación de una esencia) que la realidad empírica concreta e inmediata, como señalamos en otra oportunidad al analizar la articulación entre simbolismo y vanguardia histórica en *Ubú Rey* (Dubatti, 2013, pp. 115-156). Ubú es el símbolo que opera como fenomenología de la abominación humana, y sólo en segundo término, indirectamente, entraña una profunda crítica a la clase social que parece dirigir insatisfactoriamente los destinos de Occidente en tiempos modernos: la burguesía. Hay en Jarry la voluntad de expresar en el símbolo de Ubú un “Ecce Homo”: Ubú es el Hombre. Christopher Innes expresa la dimensión simbólica simbolista de Ubú en estos términos tan acertados:

“Ubú reduce la realeza a atiborrarse de salchichas y llevar un inmenso sombrero; la competencia económica a una carrera y lucha a puntapiés; la reforma social a la matanza, motivada exclusivamente por codicia y envidia; la batalla real a camorras y fanfarronerías; o la fe religiosa a una temerosa superstición manipulada por los menos escrupulosos, en beneficio propio. En otras palabras, una figura que simboliza todo lo que la moral burguesa condena, afirma ser representativa de la auténtica base de la sociedad burguesa, que así queda condenada por sus propios principios” (1992, p. 31).

Henri Béhar también devela el valor negativo del símbolo simbolista de Ubú:

“Ubú es sin duda el personaje más horrendo (no el más temible) de nuestra literatura; no tiene nada que pueda atraer la simpatía; es un verdadero fante, un fardo de pasiones siniestras, y si su conducta alcanza cierta belleza es en el exceso del horror” (1971, p. 32).

La dimensión esencial del símbolo simbolista, su rasgo anti-realista (opuesto a la mimesis realista, costumbrista o naturalista), es apuntalado por Jarry en todos los aspectos de las

¹⁷³ Hablamos de “símbolo simbolista” para diferenciar una concepción simbólica propia del simbolismo de otras concepciones en otros momentos de la historia del arte y el teatro.



instrucciones para la puesta en escena de *Ubú Rey* en 1896, por ejemplo, en el vestuario: recomienda a Lugné-Poe emplear “trajes con tan poco color local o cronológicos como sea posible” porque esto “da mejor la idea de una cosa eterna” (carta del 8 de enero de 1896, en Jarry, 2009, p. 103). Con respecto a la escenografía anti-realista, afirma en “De la inutilidad del teatro en el teatro” que, “el decorado es híbrido, ni natural ni artificial. Si fuera semejante a la naturaleza, sería un duplicado superfluo” (2009, p. 111) y promueve un “decorado abstracto” (p. 112).

César-Antechrist evidencia su voluntad de modernización por los procedimientos de su micropoética simbolista, pero también por las conexiones intratextuales: Jarry absorbe y transforma sus propios textos en nuevos textos¹⁷⁴. Como señala Michel Arrivé en “Note sur le texte de *César-Antechrist*” (2001, p. 1127-1128), “L’Acte Prologal” ya había aparecido en el libro misceláneo *Les minutes de sable mémorial* (1894) con la deliberada intención de generar el efecto de un “texte incohérent” (2001, pp. XXII-XXVI), que adelanta de alguna manera la concepción de la obra de arte inorgánica y el *collage* de la vanguardia histórica (Bürger, 1997). Hemos insistido en otras oportunidades en que sin simbolismo no hay vanguardia histórica, y que a diferencia de lo sostenido por Peter Bürger (1997), esta surge de la progresiva transformación y profundización de la autonomía simbolista (Dubatti, 2016, pp. 13-50). La autonomía marca una nueva instrumentalidad para el arte; la no-ancilaridad del simbolismo significa que ya no servirá a la iglesia, al poder político, a las clases sociales, a la ciencia, a la educación, a la moral, etc., y por lo tanto pasará a prestar una función específica del arte. El arte ya no le servirá a otros, en tanto prestará un servicio propio y singular. En esta nueva instrumentalidad el arte se descubre como una herramienta de transformación de la vida. Para los simbolistas el arte cambia la vida, y los vanguardistas históricos profundizarán ese legado en su búsqueda de fusionar el arte con la vida, es decir, radicalizar el efecto del arte en la vida: volver vital el arte y “artistizar” la existencia. En *Modern drama in Theory and Practice. Symbolism, Surrealism and the Absurd* (vol. 2), J. L. Styan reconoce la vinculación de *Ubú Rey* (1896) con “one kind of theatrical symbolism in France [that] took off in an irrational, irreverent direction from the start, as if subversion was implicit in the original symbolist formula” (1983, p. 45). La vanguardia histórica surge del corazón mismo del simbolismo.

César-Antechrist ilumina esa articulación interna al contener un fragmento relevante de *Ubú Rey* en el seno de una pieza simbolista. En este sentido, hay una zona del simbolismo (de la que participa Jarry) que radicaliza la modernización bajo la forma del experimentalismo (Eco, 1988, pp. 99-111). Si la modernización, como categoría historiológica, implica la valorización de lo nuevo como cuestionamiento y superación crítica de lo anterior (en el pasado inmediato o en el presente), el experimentalismo acentúa, verticaliza lo nuevo pero dentro de la institucionalidad del arte. El experimentalismo se definiría por las formas más agudizadas de lo nuevo en los procesos de modernización. De esta manera, Eco (1988) distingue entre vanguardia y experimentalismo: mientras la primera es anti-institucional, el segundo sigue siendo intra-institucional. Por su vínculo con el simbolismo, Jarry es plenamente intrainstitucional y, en ese marco, busca la experimentación.

En historiología teatral, más que de continuidades y cambios, o de cambios y rupturas, que proponen un pensamiento binario (la oposición entre lo que se mantiene y lo que se cambia, o

¹⁷⁴ José Enrique Martínez Fernández habla de intratextualidad “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido” (2001, pp. 151-152).



entre lo leve y lo radical), deberíamos pensar en transformaciones integrales donde todos los elementos se modifican al mutar uno(s) de ellos, sea en la estructura, el trabajo o la concepción (Dubatti, 2012). En el seno del simbolismo se están generando transformaciones que, por la radicalidad de lo nuevo, conducen al experimentalismo y la vanguardia histórica. Técnicamente, en el caso de Jarry, no podemos aún hablar de vanguardia o pre-vanguardia histórica, sino de modernización experimentalista de trabajo intrainstitucional que va sentando las bases (proto-vanguardia) para la quiebra antiinstitucional vanguardista. En el ciclo de Ubú, la pieza más radicalizada es *Ubú Rey*, pero las que le siguen marcan un aplacamiento de esa radicalización (el grado de experimentalismo se atenúa). El experimentalismo de Jarry, surgido del seno del simbolismo (recordemos que *Ubú Rey* se estrena con el equipo del Théâtre de l'Oeuvre y dirección de Lugné-Poe), va creando las condiciones para la emergencia de la vanguardia (que recién se verificará en 1909 con el futurismo en Italia y luego se afianzará con el dadaísmo y el primer surrealismo). *César-Antechrist*, en 1895, es un texto valioso para pensar el ciclo de Ubú y las tensiones entre modernización, experimentalismo y proto-vanguardia en el teatro europeo, especialmente en París, hacia fines del siglo XIX.

Bibliografía

- Béhar, H. (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Dubatti, J. (2009). El simbolismo como poética abstracta. En *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp. 143-180). Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. En *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (pp. 127-142). Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2013). Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896). En *El actor. Arte e historia* (pp. 115-156). México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2016). Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 26, pp. 13-50.
- Dubatti, J. (2020). Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena liminal de Oliverio Gironde a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini). En Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella* (pp. 229-258). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial / Vervuert.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.
- Eliade, M. (1993). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Gedisa.
- Innes, Ch. (1992). El simbolismo y Alfred Jarry. En *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (pp. 27-28). México: FCE.
- Jarry, A. (1894). *Les minutes de sable mémorial*. Paris: Éditions du Mercure de France.
- Jarry, A. (1895). *César-Antechrist*. Paris: Éditions du Mercure de France.
- Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*. Paris: Éditions du Mercure de France.
- Jarry, A. (1900). *Ubu enchainé, precede de Ubu Roi*. Paris: Éditions de la Revue Blanche.
- Jarry, A. (1906). *Ubu sur la butte*. Paris: E. Sansot & Cie. Éditeurs.
- Jarry, A. (1944). *Ubu cocu*. Genève: Éditions de Trois Collines.
- Jarry, A. (1975). *Tout Ubu* (ed. Maurice Saillet). París: Le Livre de Poche.
- Jarry, A. (1981). *Todo Ubú*. Barcelona: Bruguera. Traducción e introducción de José Benito Alique.



- Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 343).
- Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 347).
- Jarry, A. (2001). [1972] *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 236).
- Jarry, A. (2009). *Ubú Rey, Ubú Cornudo y otros textos de la Gesta Úbica (primero y segundo ciclos)*. Buenos Aires: Losada, Col. Gran Teatro. Traducción, prólogo y notas de Ariel Dilon.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Styan, J. L. (1983). *Modern drama in Theory and Practice. Symbolism, Surrealism and the Absurd* (vol. 2). New York: Cambridge University Press.



La línea horizontal de la luz: Fotocrazy, la zanja y el archivo del bien

Eskenazi, Delfina y Contursi, Ana

(FBA-UNLP)

delfineskenazi@gmail.com

(FaHCE/FBA-UNLP)

ana_contursi@yahoo.com.ar



Fig.1: Escaneo de la tapa de Plata, plata, plata!, tercera publicación de Fotocrazy, agosto de 2018. Este original permite ver las decisiones editoriales de formato. La impresión en papel sulfito y el tamaño de periódico colocan inmediatamente al ejemplar en el campo de batalla de los discursos mediáticos y la (des)información. Los universos simbólicos de la “inseguridad” y “la crisis” aparecen como base -por ser temas centrales y recurrentes de las noticias- sobre las que la poética del colectivo se despliega disputando sentido.

Fotocrazy nace en el 2011, en la Unidad Penitenciaria N°11 de Piñero, en las afueras de Rosario, provincia de Santa Fe. Surge de la inquietud de dos presos de la unidad que se asocian ideando un proyecto de taller y piden ayuda a Paula Escaroni y José Fenoglio, trabajadores del área de



salud del penal, para darle forma. Cuenta una anécdota que el origen y el nombre del colectivo¹⁷⁵ se remontan a la “foto mental de un tipo rascándose el talón” (Contursi, 2019)¹⁷⁶, en el momento en que aquellos dos pibes presos se proponen, en una conversación improvisada, *ver e imaginar* a través del recorte y la fijación de una imagen aconteciendo allí mismo –un celador rascándose un talón- una historia que se pueda contar. La foto mental, sin cámara ni contexto específico que la posibilite¹⁷⁷, se convierte en el puntapié inicial de Fotocrazy y da lugar a una dinámica poética del desentrañar la obiedad y cerrazón aparentes de lo que nos rodea. Esta comunión, unión dialéctica y de constante retroalimentación, entre imagen y palabra, o entre fotografía y narrativa –así como entre mirada e imaginación-, constituyen el segundo pilar sobre el que la idea y la labor de este colectivo toman fuerza. El primero tiene que ver con su identidad difusa, la que abre una posibilidad real a la horizontalidad, en palabras de Valeria Galliso, fotógrafa, integrante y responsable desde el 2012 de los talleres:

“No sabemos exactamente cuántos somos, quiénes somos... o cuáles son nuestros objetivos. No sabemos nada de todo eso. Hay una convicción acerca de no definir nada de eso. O sea, intentar pensar que son situaciones, encuentros o estares más anónimos, sin jerarquías. Con muchas fluctuaciones de gente, muchos movimientos. Y así en esa confusión, se va configurando un colectivo bastante particular.” (ibídem, op. cit.).

Esa “confusión” identitaria es la jugada magistral de Fotocrazy. No importa quién es quién, no importa si se usa una imagen o una palabra. Lo importante es quebrar la lógica del “cada cosa y cada uno en su lugar” que bien identifica Rancière ([2004] 2011 y [2000] 2014) con el corazón policial, fundamento de la desigualdad histórica siempre re-actualizada y reproducida en la dinámica de las distinciones y las jerarquizaciones sociales entre las personas, sus vidas y sus actividades. Según lo que cuenta Guillermo Ueno, fotógrafo, tallerista y amigo de Valeria, integrante del colectivo desde 2015; la imagen no interesa más que como una herramienta. En ese sentido, es la escritura la forma más directa y espontánea en la que los pibes se prestan a compartir experiencias en taller. No obstante, siempre hay algo con las posibilidades representativas del retrato que genera acontecimientos inéditos. Los universos judicial, policial y mediático, como dispositivos que sostienen la lógica carcelaria, el estigma sobre las “delincuencias” y las poblaciones pobres y/o presas; saben utilizar muy a su favor la imagen y los discursos para reproducir un sistema desigual y cruel al infinito. Los legajos y causas judiciales tienen sus formas y mecanismos visuales y discursivos bien definidos, el tratamiento mediático sobre “el crimen” es lo mismo. Cualquiera reconoce una foto de un prontuario policial en cuanto la ve; cualquiera, supuestamente y según el lugar común, reconoce a “un delincuente” o a “un

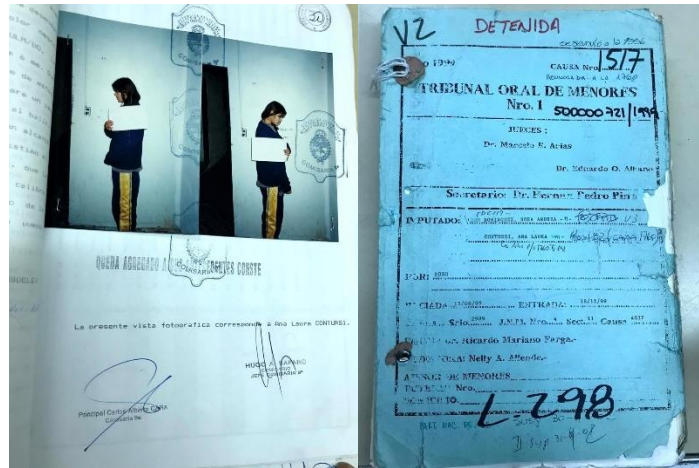
¹⁷⁵ Fotocracy se caracteriza, a diferencia de otros talleres y/o colectivos fotográficos, por una indeterminación radical e intencionada de su identidad y conformación. Se trata de un posicionamiento estratégico dentro del contexto en el que se mueve, a caballo entre el encierro, el campo artístico, el circuito fotográfico y el literario, entre Rosario, CABA y Burzaco. No obstante esa identidad difusa, lo asumimos como un colectivo-taller (y no al revés) a los efectos de poner en escena su dinámica organizativa y su modo de producción de obra y de vínculos intersubjetivos.

¹⁷⁶ Contursi, Ana, Entrevista a Fotocracy, Burzaco, Provincia de Buenos Aires, agosto de 2019. Inédita.

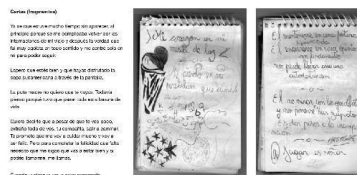
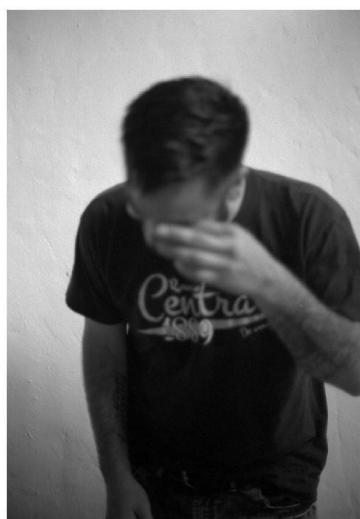
¹⁷⁷ Una de las cosas más interesantes de este tipo de fotografía es justamente que no exige técnica y materialmente nada más que un cuerpo y una mente mirando, eligiendo, interpretando y diciendo. Este punto es central tratándose de un contexto signado por la escasez de recursos y el control extremo de las actividades fuera de lo cotidiano. En las fotos mentales la palabra es la herramienta y el recurso que da forma y existencia visual a una imagen más allá –o, mejor dicho, por fuera pero a partir de- la experiencia sensible de quien la mira.

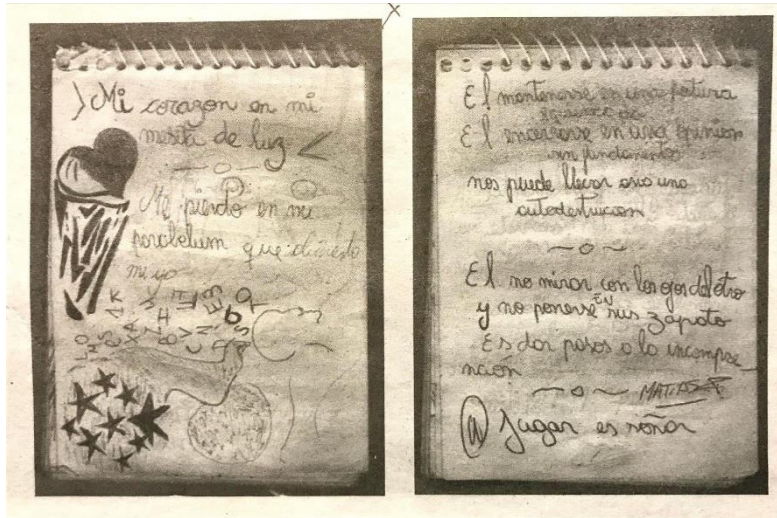


pobre”. El contrapunto se da, entonces, entre esos “archivos del mal” (Ibídem, op. cit.), como han dado en llamar a ese registro organizado de la representación social de los pibes, en los que funcionan todos los elementos iconográficos y de las gramáticas visuales y lingüísticas del poder (Figs. 2 y 3); y un posible y disensual “archivo del bien” (Ibídem op. cit.) en el que se disputen aquellas estereotipadas y engañosas identidades.



Figs. 2 y 3: Vista fotográfica policial de una detenida dentro del legajo de una causa penal y carátula del legajo. La despersonalización y deshumanización –la invisibilización de cualquier rasgo singular de la persona que la identifique por fuera de la identidad homogénea de “delincuente”- y las etiquetas estigmatizantes del discurso judicial puestas en primer plano en los dictámenes del aparato –por ejemplo, el “DETENIDA” en rojo- son recursos primigenios del sistema carcelario como sitio privilegiado de “gestión de pobres”. Fuente: Archivo General de La Nación.





Figs. 4 y 5: Pdf de las páginas 24 y 25 de Plata, plata, plata! que permite ver la puesta en página dentro de la publicación de un retrato, una fotografía, un poema tipeado y una imagen de un texto poético manuscrito; y vista de la última imagen del pdf en el original impreso en sulfito. Fuente: gentileza de Fotocracy.

Quisiéramos identificar algo del orden reivindicatorio en el construir la propia imagen, es decir, en el autorepresentarse, que funciona¹⁷⁸ como una disrupción de lo dado en la que puede emerger, con mayor o menor fuerza en cada caso, una subjetividad desclasificada, descalzada del estereotipo, liberada de la cárcel de los personajes sociales. Claramente, no solo existen cárceles en forma de edificios.

“Y... somos gente insatisfecha, no nos gusta nada”, dice Vale, y Guillermo no puede contener la risa agarrándose la cara, tal vez dándose cuenta de que ese es el *quid* de la cuestión política, de la sustancia disruptiva de su paradójico trabajo: abandonar la autoafirmación y el conformismo egocéntrico y clasemediero, no aportar al *statu quo*, nunca trabajar desde la ingenuidad conciliatoria que permite la reproducción de lo dado. La incomodidad, la indeterminación, el inconformismo, el conflicto, la ironía y la crítica permanentes se vuelven en Fotocracy el motor de la “trasmutación”, como dicen ellos, desde los lugares asignados hacia la imaginación de algún lugar, por más pequeño y escurridizo que sea, de lo elegido, o de lo imprevisto. La crítica al “Arte”, con mayúsculas y como institución, se vuelve una ponderación del arte como pequeño tesoro. Las grandes pretensiones artísticas, toda la parafernalia institucional del Arte – por ejemplo, las categorías de “autor” y de “obra”- y la Transformación Social –el asistencialismo y la sensación de superioridad de la gente privilegiada con “conciencia”- son identificadas inmediatamente como un sesgo de clase. Quienes trabajan en el arte con esas pretensiones encuentran allí una razón de hacer (y de “ser”, en el mercado de las identidades sociales) muchas veces ingenua y clasista, además de obvia y en la mayoría de los casos, intrascendente, sin

¹⁷⁸ Decimos “funcionaría” porque si dejamos de lado la visión simplista e ingenua que caracteriza a veces las concepciones sobre las funciones del arte o del trabajo artístico en cárceles, nos vemos obligadas a asumir que en la autorrepresentación –de los pibes y de nosotras mismas, y en realidad de cualquiera que construya una imagen de sí- funcionan siempre tensionando las representaciones de otrxs, los lugares comunes y los estereotipos que nos sujetan a identidades pretendidamente fijas, claras y transparentes. Al contrario, asumimos los procesos identitarios como conflictivos, opacos e inestables, siempre en la interrelación y la disputa entre la propia mirada y la ajena.



consecuencias significativas de ningún tipo, más que las de reproducir *ad infinitum* las mismas desigualdades de siempre. Fotocrazy, en cambio, abraza el conflicto y la inutilidad de las categorías clasificatorias para tantear si en esa “nada”, ocurre “algo”:

“El arte en cualquier contexto posibilita espacios de subjetivación. En un taller cualquiera de fotografía, con gente de la fotografía, más o menos sé qué pasa, cómo funciona, etc. Acá nunca sé qué va a pasar. Nos relacionamos entre personas que nunca nos relacionaríamos en otra situación y eso abre mundos, crea posibilidades antes inexistentes. Ahí hay algo.” (Ibídem op. cit.).

Vale Galliso tiene muy claro que se abren puertas frente a la indeterminación, aunque no pueda prever cuáles. Paradójica y bellamente, si se nos permite la admiración por la potencia que estas contradicciones engendran, aquella “nada” constituye “la zanja”, como dicen en el colectivo, en la que todo puede mezclarse de manera horizontal, desactivando cualquier verticalismo que quiera ponerse a funcionar. La publicación periódica que reúne y pone a circular lo que pasa en los talleres – tres ediciones hasta el momento- es un espacio en el que se radicaliza esa apuesta, dando igual lugar e igual tratamiento a imágenes y textos de fotógrafos, artistas y poetas asumidos e institucionalizados y los de los pibes fotocrazy. Dice Guille Ueno al respecto:

“La publicación funciona como nos gustaría que fueran las cosas en el mundo. Hay una mezcla que no se daría de otra forma, una posibilidad de que las cosas sean de otra manera. Eso es algo que en nuestras charlas funciona, en el taller funciona y en la publicación también.” (Ibídem op. cit.).

Plata, Plata, Plata: Una zanja horizontal de papel de diario



Fig: 6: Pdf de la puesta en página 15 y 16 de la publicación. El contraste con las imágenes comunes del estigma es patente. Tenemos aquí dos autorretratos que ponen en tensión la imagen acostumbrada del “pibe chorro”: la dignidad desafiante y la alegría en una y otra mirada, entre otros elementos, dan fuerza a la humanidad y a la singularidad de la primera persona en estas fotografías.

“Plata, Plata, Plata” es la tercera publicación de Fotocrazy. Publicada en agosto del 2018, es el fruto de un trabajo conjunto de edición, producción y creación que implica, como decíamos,



tanto a los pibes del colectivo como a artistas de diferentes disciplinas: poetas, fotógrafos y artistas visuales. Vemos al recorrer las páginas imágenes y textos disímiles: retratos, fotos de objetos, fotos de textos manuscritos, relatos, poesías... Se trata de un periódico. El formato predispone desde el vamos al gesto de abrir un “diario”, para encontrar allí información: se contarán cosas, se comunicarán noticias. Pues no, se trata de un ejemplar donde se montan y se hacen dialogar diferentes subjetividades poéticas. Al recorrer las páginas, se hace difícil, casi imposible, identificar autorías. Aún si se comienza por el final, donde hay una lista sencilla con los nombres de todos quienes participan, y se reconoce a algún artista famoso, la mezcla de los materiales puesta en página es caótica e impide determinar de quién es cada imagen. Salvo algunos textos de los que pueden reconocerse los trazos de alguien que no ha escrito mucho y alguna foto que puede conjeturarse como autorretrato; la anarquía de la organización del material es clave. Una línea horizontal hilvana textos y palabras des-jerarquizadas. Estamos frente a “la zanja”, y dentro de ella podemos reconocer indicios de aquellos “archivos del bien” de los que nos hablaban Vale y Guillermo.

Sabemos que en los talleres la consigna de la autorrepresentación –quién soy, qué me gusta, de dónde vengo, qué siento, qué pienso, qué quiero, qué quiero mostrar, qué quiero contar, etc.- funciona como el único recurso poético válido para construir o re construir el universo sensible previo a la institución, pero dentro de ella. Las legalidades y los mecanismos de poder propios del universo carcelario y del estado en su totalidad, operan como limitantes, pero también como posibles contrapuntos. Los talleristas (Valeria y Guillermo) promueven y posibilitan los procesos creativos dentro del colectivo a través de consignas tácticas ideadas a partir de las dificultades institucionales: la expectativa es que “algo” pase. La emergencia de puestas en imagen y en discurso resistentes es el ideal que, naturalmente, no siempre acontece.

El recorrido a través de estas imágenes pretende dar cuenta de la complejidad de una visualidad particular: palabras textuales, gestos, miradas, trazos, tipografías, puntos de vista, objetos significativos, posicionamientos. Pareciera que las fotografías y los textos son comprendidos por igual como imágenes, y esta idea que parece un viceversa (texto visual, imagen textual) emerge de las decisiones curatoriales (quiénes participan de la publicación) y editoriales (cómo se articulan los materiales dentro del periódico). Nociones como *archivo del bien* dan sentido e impulso a la apropiación poética del lenguaje, el esquema judicial y el dispositivo mediático que constituye la prensa, universo privilegiado del estigma y de las *fake news*.

Según Mitchell (2019):

“La imagen, entonces, es una entidad extremadamente abstracta y bastante mínima que puede evocarse con una simple palabra. Es suficiente nombrar una imagen para traerla a la mente, esto es, para traerla a la consciencia de un cuerpo que percibe y que recuerda. ...la percepción del objeto memorable e identificable que aparece como presencia virtual, y la paradójica ‘presencia de una ausencia’ que es fundamental para todas las entidades representacionales”.

Todo texto antes de ser aprehendido como tal, es visualizado como una imagen mental. Este hecho abre la pregunta por la riqueza de la lectura de una imagen y de un texto como imagen: ¿Qué pasaría si los expedientes judiciales se comprendieran como imágenes? ¿Qué posibilidades de sentido obturan su lectura como simple texto-discurso?

En ¡Plata, plata, plata! podríamos pensar que quiere revelarse otra justicia para que se escuche otra voz. Apelando a la memoria personal y previa a la institucionalización, a los deseos desde adentro, a la función del retrato como un *hacer aparecer*, se explora poéticamente el adentro (de la cárcel como institución, pero sobre todo de los cuerpos que allí se encuentran) para poner en jaque de alguna manera la imagen construida socialmente.

En blanco y negro e impreso sobre papel sulfito, este “diario” problematiza al medio en sí y las imágenes sociales que construye. Los esquemas judiciales y la nota mediática acostumbrados



son tensados para develar el espacio rejas adentro como una visualidad independiente y resistente, que rompe el estereotipo para sostener la memoria, esa del afuera, esa de las experiencias personales y de las vidas singulares.

En las páginas 24 y 25 de la publicación (Fig. 4), por tomar un ejemplo preciso, vemos funcionar “la zanja” de una manera contundente. La apuesta por el anonimato, expresada en la ausencia casi total de referencias de autoría y firmas, produce un desconcierto interesante a la hora de “leer” este diario; no sabemos quién produjo cada imagen, quién escribió cada texto. Advertimos una incomodidad: estamos habituados a interpretar las imágenes de acuerdo a quién las produce y lo que pensamos sobre esa persona, sin este dato nos cuesta concluir sentidos, rápidamente comienzan a trabajar los prejuicios y los estereotipos en nuestras mentes espectadoras. Sabemos que hay gente presa y gente que no mezclada, sabemos que hay fotos y textos de personas cuyo trabajo u oficio es escribir y sacar fotos y otros materiales que son producidos en la cárcel. La cabeza activa el afán de la distinción, buscamos las marcas de esas diferencias, creemos verlas, en algunos casos las vemos efectivamente, en otros descubrimos que nada es absoluto. No hay diferencia. No podemos determinar si una imagen o un discurso viene de aquí o de allá. Los lugares acostumbrados para interpretar o tener una experiencia estética en torno de una imagen artística son puestos en cortocircuito con éxito. ¿Quién puede hacer poesía con su vida? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Cómo? ¿Es lo mismo “ser artista” que no serlo a la hora de producir lo que llamamos “arte”?

En la Figura 4 puede apreciarse este caos provechoso. Al lado de un retrato de un pibe –al recorrer las páginas se puede ir identificando una serie de autorretratos a los que algunos indicios permiten hilvanar y reconocer-. Al hecho de que el autorretrato es atípico por estar la imagen barrida y no poder verse el rostro del fotografiado, se suma el montaje con una carta tipeada, unas anotaciones manuscritas y una fotografía inesperada por salirse del registro carcelario que el prejuicio se encargó de anticipar desde el vamos. Se trata de una fotografía horizontal, de plano medio, que contiene en el extremo izquierdo, un cuerpo femenino que se encuentra sentado y con los brazos cruzados como protegiéndose o abrazándose. Ese cuerpo es esbelto y la belleza hegemónica de sus rasgos ya dicen cosas –la sospecha: esta no es una foto de un pibe, ese chico no es una tallerista-, la presencia de otra foto en la foto habla del mundo fotográfico por lo que... Etc.-. No obstante, una gran cicatriz ocupa el brazo cerca de la lente. Sentada, una mujer con el pecho abierto y erguido como esperando algo. El plano corta luego de los labios, por lo que no puede verse su rostro, aunque sí sus facciones inferiores: la boca cerrada pero relajada, al igual que el mentón, la cabeza hacia la izquierda como todo su cuerpo. Detrás se observa una pared con una foto, o una imagen, no se llega a distinguir a las personas dentro de ella, pero son dos, y un horizonte detrás; una parece una figura masculina con una camisa blanca, que por la pose parece un modelo o una imagen de película; frente a esta figura, una figura femenina mira hacia el mismo lado que la chica que está siendo fotografiada. La fotografía dentro de la fotografía está torcida, pero por el juego de miradas parece que la mira a ella, y ella se siente observada, le da la espalda y se hace bicho bolita. Casi como si una imagen fuera la causa de la otra. El enigma de lo que sucedió en ese cuerpo, de su identidad, del momento de la fotografía, de su lugar y función, de su por qué en ese lugar, otra vez, nos regala una apertura simbólica muy valiosa.

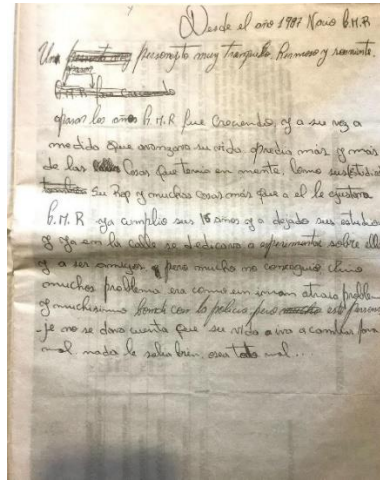


Fig. 7: Fotografía del original en sulfito, pág. 10. Texto manuscrito, narrativo en su carácter discursivo, tratado como imagen en el conjunto de la publicación.

Por otro lado, en el plano formal, podemos notar que los textos son fotografías del papel escrito en puño y letra, con tachones, cambio de trazos, línea apurada, cambios de ritmo, etc. (Figs. 5 y 7). Es decir, el texto en algunos casos se posiciona en la publicación como imagen, como algo propio más allá de la elección de palabras y lo que se narra. Se distinguen así escritos tipeados por computadora, con una misma tipografía, tamaño y color; y por el otro, los que se presentan como imagen. La visualidad, el gesto, el trazo, son indicios que también conforman la idea de autorrepresentación y portan una dimensión íntima y afectiva que no podría reponerse de otra manera.

La particularidad de esta imagen (Fig. 7) es, justamente, su carácter de texto como imagen y la decisión editorial de presentarlo como tal. Se trata de una narración personal que mezcla la primera con la tercera del singular, escrita a puño y letra, tachada horizontal y desprolijamente, como las marcas que “señalan los errores” que no se borran, aquellos que quedan. Lejos de tratarse de una descripción esquemática, se despliega un relato semi ficcional entramando así el periplo de un personaje anónimo con la propia historia del escritor. Esa historia es primero una imagen mental, contada por un autor que elige cómo y qué contar, pero sin poder prever las tachaduras, marcas obturadoras que dejan entrever las decisiones sobre lo que se relata, y lo que no.

La letra, la forma de escribir cada palabra, la rapidez o la letra detenida, prolija, la elección de escribir nombres propios, etc., la profundidad en la forma de relatar o la falta de ella, el acento en algunas partes del relato, los detalles, son la expresión de una subjetividad personal que, ficcionada y tal vez gracias a esa posibilidad de metaforizar, mezcla y devuelve diferentes sentidos. Podemos observar cómo se articula de manera contingente una autorrepresentación singular con la subjetividad del estigma impregnada por la mirada social y judicial. El “deber ser” se enlaza con el simple relato de lo acontecido y, según esta voz obturada en otros dispositivos como los expedientes por un lenguaje que no le pertenece, se ponen en escena detalles que no interesan a la causa ni a ese presente del cautiverio institucionalizado y legal. La visualidad que ofrece el relato presentado como imagen es la posibilidad de hacerlo propio. Los hechos cambian según quién los narra y cómo lo hace.



En aquel autorretrato de la página 15 (Fig. 6), podemos observar una imagen centrada en primer plano, con la altura del rectángulo vertical. Un pibe adulto se acomoda la gorra como fijándola en su cabeza frente al espejo del lente. Su mirada se direcciona sosteniendo la tensión desde los ojos. La gorra permite el gesto y el movimiento dentro de un cuadrante que contiene pero que es desbordado. El encuadre queda chico y no puede mantener quieto a ese cuerpo. Resaltan el gesto que sienta la gorra sobre la cabeza y la cicatriz del costado izquierdo más iluminado. Podríamos decir que se trata de un gesto de afirmación de identidad, un gesto propio que trasciende las marcas que identifican –la gorra y la cicatriz- desde el lugar común. Los elementos iconográficos del estigma se vuelven en este retrato la fuerza que adjudica e imprime una identidad puesta en cuestión, al menos tensionada por la mirada y su lugar en la publicación. En este “archivo del bien”, propio, artesanal e infinito, la foto constituye a la persona para los espectadores. La fotografía se construye en conjunto, y no es estática, por el contrario, se mueve. Ese sujeto no queda preso ni en una foto, por el contrario, le quedan chicos los bordes. Se desborda en un gesto de apropiación, de acción, de movimiento. Rompe la detención, se mueve.

La denominación ‘archivo del bien’ es la que nos permite rastrear y analizar la construcción del retrato por oposición al legajo judicial. Se trata del retrato de un detenido en el que se borra toda asociación posible al contexto –la cárcel- para centrarse en el individuo. En una publicación hacia el afuera, se percibe como un retrato con validez artística y estética, legitimación construida por los integrantes del colectivo. Hay aquí una disputa con la historia elitista del género: ¿Quién merece ser retratado? ¿Por qué? ¿Cómo?



Fig. 8: Pdf de la puesta en página 11 y 12 de la publicación. Un autorretrato, un retrato colectivo y lo que parece una puesta fragmentaria de conversaciones por whatsapp entre los integrantes de Fotocracy, entre el “adentro” y el “afuera” de la cárcel.

En el retrato grupal de la página 12 (Fig. 8), sí puede identificarse el contexto que rodea a los cinco retratados. Las rejas del fondo son claramente visibles. Es una foto que condensa perfectamente otras imágenes, mediáticas, incluso pochocleras. Parece jugar y tensionar, tal vez actuar, el estereotipo. Podemos leer una apropiación –¿identitaria?– desde un adentro que también es afuera: a partir del universo visual que se despliega por mimesis (un *frame* de El



Marginal, un videoclip de trap, una noticia en el diario, una esquina en un barrio). Las gorras, las camisetas de fútbol, la mirada altiva frente a la cámara que parece captarlos pero también sorprenderlos. Entre defensa y pose se teje este retrato colectivo resistente, decimos, de grupo. El objetivo junta a los de siempre, a los que siempre estaban juntos, encara al grupito del fondo y ellos se paran de manos. Se apropian del encuadre, lo vuelven suyo, se rebelan contra el canon; aquel que los mantiene adentro por no parecerse a los buenos de afuera. La variedad de las poses y actitudes frente a la cámara hacen del retrato un reservorio de posibilidades que permiten fugarse del estereotipo en algún intersticio. La revolución es un fenómeno intersticial, pensamos otra vez con Rancière (Contursi, 2019b). Alguno desafiante, otro alegre, otro canchero, los de atrás serios y rígidos. Estar preso no es una sola cosa, el sentido de haber nacido pobre no se agota en un prontuario policial. Los pibes se hacen un lugar en una publicación propia, no en un noticiero; el motivo es otro, la foto es otra, la interpretación puede ser otra, y ahí la imagen se carga de sentidos que no son los impuestos, desarma los estereotipos, los cuestiona, los pone en contexto, para desarmar o evidenciar los entramados de poder que delimitan el adentro y el afuera. Y las preguntas brotan: ¿Por qué mostrar el adentro? ¿Cómo mostrarlo? ¿Por qué retratar a las personas que “cumplen una pena”? ¿Cuántas penas les tocaron?



Fig. 9: Pdf de la puesta en página 19 y 20 de la publicación. Nuevamente el sugestivo montaje de materiales disímiles e indiferenciados. Una fotografía de lo que parece ser un interior de oficina -¿de la cárcel o de otro lado?-, unos poemas manuscritos vueltos imagen; una “esquela” -como se llama a las cartas en la cárcel-, lo que parece una selfie de alguien trabajando con una máscara de protección y un retrato de una joven, al parecer de 15 años.

Quisiéramos detenernos, por último, en la “texto-imagen”- nuevamente un texto presentado como imagen- de la página 20 (Fig.9). Es una hoja rayada y cortada en la parte inferior, arrancada. En ella, con letras mayúsculas, minúsculas y cursivas, y un gesto particular en el trazo, se escribe una poesía sobre la nostalgia. Suponemos que se trata de una poesía porque incluso sostiene una visualidad particular en el corte de los versos. Sobre el costado izquierdo de la primera hoja observamos dibujada una guarda de dibujos decorativos que parecen aleatorios, aunque construyen un margen que estructura la forma de la escritura. La poesía, entonces, si es que sirve identificarla así, traduce situaciones visuales para describir un sentimiento intangible, que a su vez termina expresando un deseo en el recurso narrativo de enunciar aquello que todavía no pasó. Constantemente se tensan desde el procedimiento literario el pasado con el presente, dejando entrever al sujeto, su memoria y su proyección al futuro.



En la visualidad de la letra, la prolijidad y sostenimiento de la forma, la elección de mayúsculas y minúsculas, los signos como los puntos suspensivos o las curvas con puntos en el medio que separan una oración de otra, se encuentra la particularidad. La estructura de su lectura, la importancia del título, son elecciones estéticas que configuran y complementan la narración textual y permiten aprehenderla visualmente.

¿Qué lugar hay para la nostalgia en un legajo? En los archivos judiciales y policiales no hay sitio para la nostalgia ni para ningún sentimiento más allá del arrepentimiento y la culpa. Pero no solo la memoria afectiva personal y previa acontece en la institución, se mezcla y pervive, sino que también se crea, se puede crear, la esperanza de un futuro, el anclaje a algún proyecto, una promesa a la que aferrarse mientras dure el castigo. La autorrepresentación como texto permite abrir preguntas y ensayar respuestas, transformar el presente en un constante intento de futuro, darle lugar a la imagen propia en un presente que solo se explica a través del pasado y se justifica como promesa de ese futuro por venir.

A partir de la noción de “archivo” es pertinente pensar en la construcción de memoria y el espacio que se le da dentro de las instituciones de encierro, para poder recuperar los recuerdos previos y conjugarlos con ese presente signado por el ‘castigo’ impuesto hacia el pasado. La publicación en su totalidad -gracias a las indeterminaciones y confusiones que promueve- abre una dinámica que oscila entre dudas y preguntas: ¿Quién tiene el monopolio de la memoria y de las representaciones sociales? ¿Quién decide qué informaciones y datos entran y cuáles no, en un expediente que lleva un nombre propio? ¿Qué mirada y qué imaginerías construyen esos archivos? La zanja cavada por Fotocrazy en las cárceles de mayores de la periferia rosarina difumina la memoria establecida por el ser y el deber ser, o el poder ser a través de algún hacer. Permite preguntas. Pone en escena memorias y experiencias desde el encierro físico. Cuestiona imágenes y el cliché visual de un “adentro”. ¿Realmente existe adentro? ¿Dentro de qué? ¿Cuándo comienza el “afuera”? ¿Afuera de dónde?

Referencias bibliográficas

- Contursi, Ana, Entrevista a Fotocrazy, Burzaco, Provincia de Buenos Aires, agosto de 2019. Inédita. a.
- “Genealogías del disenso luminoso. Interrupciones escópicas en la fotografía argentina”, en Boletín de Arte (N.º 19), e013, septiembre 2019. ISSN 2314-2502. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Buenos Aires. Argentina. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24215/23142502e013>. b.
- Corbin, A. (1990) Historia de la vida privada. Tomo 8. Bs.As.: Taurus. Selección: cap. 4 “Bastidores” (fragmento pp. 114-138)
- Fotocrazy, “Plata, plata, plata!!”, Año VII, N° 3, agosto de 2018. Unidades Penitenciarias n°6 de Rosario y n° 8, de Piñero.
- Gargarella, R. (2016) Castigar al prójimo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2012) Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mitchell, W. (2019) La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios, Ed. Akal.
- Ranciére, Jacques ([2004] 2011) El malestar en la estética, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- ([2000] 2014) El reparto de lo sensible. Estética y política, Buenos Aires, Ed. Prometeo.
- (2005) Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.



Las motivaciones en la práctica mural. Aportes para el estudio de casos en el Partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires, República Argentina

Ettlin, Monica Vivian

Universidad Nacional de la Matanza

vivianettlin@gmail.com

Al hablar de “muralismo” nos sumergimos en uno de los modos de ser del arte, un arte social, con una importante carga comunicacional. El muro mismo nos coloca en un arte situado, en un espacio concreto, en cuevas rupestres, en sitios arquitectónicos, en el espacio urbano de diferentes civilizaciones y de nuestras comunidades.

La pintura mural es la más antigua de las manifestaciones pictóricas, el hombre prehistórico ha elegido sus muros para expresarse en el interior de cuevas, en sus aleros. La plasmación de símbolos y la plasmación de figuras de animales eran las dos formas de acercamiento al arte del hombre paleolítico. Sus imágenes y símbolos respondían a una práctica mágica, asociada a rituales o creencias para favorecer la caza, y una exigencia para habitar el mundo (Gideon 1995)¹⁷⁹.

En la diferentes civilizaciones antiguas como la egipcia con sus murales funerarios al servicio de aspectos religiosos y mágicos¹⁸⁰; la cretense en los muros de Cnossos y su riqueza naturalista libre de imposiciones o restricciones que se basan en creencias dogmáticas¹⁸¹; en la América

¹⁷⁹ “Los símbolos del arte primitivo arraigan en las exigencias primarias de la existencia humana, en la idea de la continuidad de la vida y la muerte. El objetivo dominante de la existencia primitiva era la obtención de alimento. Alimento quería decir animal. Cuando el ataque directo contra el animal fallaba, se inventaban ritos y signos y símbolos mágicos con los que el hombre esperaba investirse de poder para embrujarlo. Pero la mera matanza de bestias no bastaba para asegurar un suministro continuo de alimentos: eso dependía también de la fecundidad de la especie, para asegurar la cual el hombre primitivo era todavía más impotente. Sólo la magia ofrecía esperanzas... Todos los símbolos primitivos tienen sus raíces en esta era zoomórfica” (Gideon 1995, pág. 117 y 118)

¹⁸⁰ “Las múltiples pinturas que decoran las tumbas egipcias estaban al servicio de temas religiosos y mágicos. Las escenas representadas no tenían por finalidad recordar a los muertos los acontecimientos felices de su existencia sino garantizar la vida en el más allá con todas las actividades que el difunto había realizado o aquellas necesarias para su supervivencia (...) Obedecían al principio de representar los seres y los objetos de la manera más evidente posible con el fin de que sobreviviera a la muerte. Todo aquello que se pintaba en las tumbas adquiría mágicamente la vida (...) Era esencial representar todas las partes del cuerpo, no podía esconderse una pierna tras algún objeto pues el resultado sería vivir durante toda la eternidad sin poder caminar. De ahí que se fijara una regla para la representación del cuerpo humano” (Cora Dukelsky. 1994, pág. 5).

¹⁸¹ El arte cretense está caracterizado por una concepción fundamentalmente naturalista, libre, no vinculada a rémoras o imposiciones, ni siquiera de culto o religiosas. El recurrir al ámbito natural, no entraña carencia de inquietud compositiva derivada de limitaciones internas de carácter teórico y cultural, ni mucho menos pasivas imitaciones, sino la búsqueda instintiva de valores en los principios que



precolombina como las pinturas mayas de Bonampak y su estética naturalista con sus escenas reales, de guerra y rituales¹⁸²; en las cuevas budistas de Mogao y su riquísima iconografía budista mahayana¹⁸³; en la pintura primitiva de las catacumbas cristianas y su teología de la salvación y gracia de los sacramentos, desarrollado intensamente luego desde las iglesias del período románico y en toda su evolución cristiana posterior con su función educativa y pedagógica¹⁸⁴, entre otros muchísimos ejemplos, el hombre se expresa en los muros, y comparte esa expresión comunitariamente. La pintura mural durante siglos fue casi como sinónimo de pintura antes de la pintura de caballete, en ella puede observarse toda una evolución de estilos, propuestas, mensajes, creencias, funciones, finalidades, motivaciones.

1.- El muralismo mexicano como fuente del muralismo contemporáneo.

Sin desconocer la práctica mural desde los orígenes de la humanidad en las cuevas rupestres, así como en diferentes civilizaciones antiguas, y principalmente en la tradición católica centraremos el análisis del muralismo desde su gran desarrollo en las primeras décadas del siglo XX en el movimiento muralista mexicano ligado a la revolución política, así como a la necesidad de modernizar el país y construir una identidad nacional en el plan de José Vasconcelos (1882-1959) durante la presidencia de Alvaro Obregón. Precisamente fue su proyecto ligado a la educación popular y la modernización del país mediante el arte y la cultura, que se apropia de la práctica católica de instruir al no letrado a través de los muros para impulsar un avanzado proyecto en que la cultura será la fórmula para la reconstrucción.

constituyen las formas naturales. Es el recurso a un patrimonio potencial de exuberancia y dinamismo. (Cresti, 1967).

¹⁸² Los murales de la cultura maya descubiertos en 1946 en el Estado de Chiapas desarrollan en un estilo naturalista diferentes escenas, en tres cuartos, del gobierno de Bonampak: una presentación ritual de un niño, la victoria sobre otro pueblo para capturar cautivos y escenas del sangrado ritual.

¹⁸³ En las cuevas budistas de Dunhuang, ubicadas en un oasis del desierto de Gansu, en un punto clave de la Ruta de la seda a lo largo de diez siglos con más de mil cuevas plagadas de imágenes y anécdotas religiosas, históricas y leyendas del budismo Mahayana, es el santuario rupestre más antiguo de China. *“proponen una suerte de vehículo visual para la interpretación, allí el artista expresa su emoción religiosa en términos plásticos”, “una suerte de epopeya pictórica enhebrada durante siglos, con rescates de tiempos y parábolas, de mundos celestes y alusiones a la existencia transitoria”.* (Svanascini 1999).

¹⁸⁴ *“Los ejemplos más antiguos conservados se encuentran en los muros y techos de las catacumbas y en el baptisterio de Dura Europos. Estas imágenes mostraban tanto la solicitud que Dios tenía para con sus fieles como los paradigmas de salvación y los caminos que, a través de los sacramentos, conducían a ellos. La pintura tomaba los temas del repertorio común de la época, eliminando las imágenes consideradas idólatras o voluptuosas, e interpretando las restantes con un simbolismo diferente. Así, se construyó a partir del siglo III, un nuevo sistema de iconografía religiosa. Los temas derivados del sistema ornamental romano (follajes, putti, victorias aladas, etc.) se suman a elementos que ya poseían un sentido funerario o escatológico (Orfeo, Apolo, Psique, el Orante, el pavo real, etc.) y figuraciones típicamente cristianas (algunas escenas del Viejo Testamento y unas pocas del Nuevo, el pez, el ánora, las figuras de Cristo y de la Virgen, etc.). El significado de estos temas está relacionado con la creencia en la vida humana futura, la inmortalidad del alma, el valor del bautismo y la comunión. La novedad que surge de estas pinturas es que el contenido se ha vuelto más importante que las formas y éstas se van transformando en verdaderos ideogramas. Se plantea así, un aspecto característico del arte medieval, su función didáctica. Si el mundo clásico había concebido, muchas veces, el arte como instrumento de propaganda, nunca había pensado que debía servir, ante todo, como instrumento de educación moral (...) Las pinturas que se encuentran en las catacumbas y en Dura fue obra de artesanos y aficionados a quienes importaba más acentuar los elementos psicológicamente significativos, tratando de conjurar con su representación el caos que azotaba a la sociedad, que los aspectos estéticos de sus obras”.* (Bedoya, 1976. pág 111).



“Seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista”¹⁸⁵.

Vasconcelos quien escribió varios libros como *Pitágoras* (1910), *Raza Cósmica* (1925), *Indología* (1927), tenía una visión de una América Latina como foco de una nueva vitalidad, esperanza del futuro frente a la decadencia de Occidente. Su pensamiento era que lo estético y el arte constituían una etapa superior de lo humano, y que era necesario nutrirlo de valores culturales. Su estrategia era disminuir el analfabetismo creando centros culturales y escuelas rurales, incorporar a la minoría indígena en el sistema escolar, y promover una visión latinoamericana. Al servicio de este plan un nutrido y distinguido grupo de artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco desplegaron su arte en una serie impresionante de murales por ejemplo en la Escuela Nacional Preparatoria o Colegio San Idelfonso, la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional todos en la ciudad de México, el Hospicio Cabañas en Guadalajara, la Universidad Autónoma de Chapingo entre otros. Sin duda el muralismo mexicano es uno de los grandes logros y acontecimientos del arte de Latinoamérica, con proyección internacional de alcance mundial¹⁸⁶.

Si bien en los murales de la primera etapa se percibe la concepción filosófica de Vasconcellos más próxima a un idealismo clásico¹⁸⁷, el impulso muralista de la mano de sus principales protagonistas se apartará de esta visión y se aproximará a un arte político, didáctico y populista, con el que se suele asociar al movimiento muralista mexicano.

El pensamiento del muralismo mexicano¹⁸⁸ puede verse en el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México” de 1923, allí llaman a crear un arte público monumental, de educación y de combate.

Claudia Mandel (2007) se cuestiona sobre el muralismo mexicano como movimiento de vanguardia. Así señala que Peter Bürger sitúa el surgimiento de la vanguardia en el marco de la consolidación del capitalismo, de la sociedad burguesa y de la cultura mecanizada. El propósito de las vanguardias es negar la autonomía del arte, producto de la sociedad burguesa con su consecuente falta de función social en ella, y reintegrar el arte a su praxis social en donde los objetivos del arte y de la vida coexistan armónicamente. De esta forma la diferencia del modelo ex-céntrico mexicano radica en varios factores: la inexistencia de un campo artístico autónomo, la semi-profesionalización de los artistas, la carencia de un mercado de arte burgués y la

¹⁸⁵ Mandel, Claudia. (2007). Ve también Eder Rita. (1985).

¹⁸⁶ Al respecto cabría quedarnos atónitos frente a la monumental obra de Diego Rivera en “El hombre en la encrucijada mirando con esperanza hacia la elección de un futuro nuevo y mejor” originalmente realizado en el Rockefeller Center de Nueva York, destruido, y realizado nuevamente en 1934 por Rivera en el Palacio de Bellas Artes de México.

¹⁸⁷ Es así como comienza este programa muralista entre los años 1920 y 1924 cuando refleja el pensamiento estético universalista, de Vasconcellos mezcla de misticismo y pragmatismo, influido por Croce, Bergson y Nietzsche. Mandel (2007).

¹⁸⁸ “Repudiamos la pintura de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, (...) una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”. Disponible en: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>.



ausencia de propuestas de ruptura contra los cánones académicos. Otro aspecto de inversión de la vanguardia europea se da en relación con el objetivo didáctico que tiene el muralismo de elaborar el sentido público de un arte dirigido al pueblo.

2.- El antecedente del monumento de fines del SXIX como apropiación simbólica del espacio público y de los espacios de memoria del SXX.

Otro aspecto a considerar es el desarrollo del monumento como estructura conmemorativa de eventos o personas, y su proliferación en el SXIX-XX como objeto de culto a la Nación, como dispositivo simbólico emplazado en el espacio público, hoy sujeto a enriquecedores debates.

Los monumentos conmemorativos y su emplazamiento en el espacio urbano están íntimamente relacionados con la construcción de la "identidad nacional" (Piccioni, 1998). Es la plasmación de símbolos propios plausibles de lograr una identificación inmediata y duradera por los contemporáneos y por generaciones futuras. Son elementos discursivos que responden a un encargo y por lo tanto a un medio político. Su fin no es estético, sino principalmente ideológico, tiene una misión pedagógica y propagandística, del mismo modo el lugar de emplazamiento, los homenajes y las ausencias todo tiene un significado.

El "monumento" no es un simple ornamento urbano, o con simple función estética, está vinculado a ideas de nacionalidad, es un medio de identidad cultural, vinculado desde la generación del 80 al Centenario a la consolidación del Estado nacional y un modelo liberal, conservador y agroexportador.

Hoy nos planteamos aproximaciones más ricas y complejas respecto de la selección y emplazamiento de un monumento, fruto de un proceso de reflexión y debate sobre lo nacional. Asimismo como respuesta a procesos traumáticos del SXX y XXI surgen los espacios de memoria o memoriales como una intervención específica del espacio público así como de lugares de detención, exterminio, y violación de los derechos humanos, tragedias, y por medio de ellos se contribuye a la construcción de la memoria colectiva, visibilizando en forma de denuncia hechos, momentos y sitios traumáticos, a través de la reapropiación y resignificación de lugares.

3.- La necesidad antropológica del arte y el arte desde la estética de la participación.

Hans Georg Gadamer pone en primer plano la necesidad antropológica del arte, apartando la mirada de la calidad de lo creado, enfocando al hombre y sus necesidades básicas, concretamente, la necesidad de juego, de símbolo y de fiesta. (Oliveras, 2006).

Así el arte como juego y participación brinda al espectador la oportunidad, si la experiencia ha sido fructífera, de una notable transformación, revitalizadora, con su efecto tónico; el símbolo y la alegoría con su multiplicidad de significados nos abre la posibilidad de experimentar el mundo en un momento de su devenir histórico; y la metáfora de la fiesta nos refleja el poder vívido y comunicativo del arte, de unidad, repetición y celebración, de tiempos llenos. (Oliveras, 2006).

La estética de la recepción y la estética de la participación señala Sanchez Vazquez (2005) desplazan también el peso en el arte que tiene la obra, para considerar al receptor.

"Ciertamente, en el paradigma clasicista la obra sólo admite una lectura posible: la que se adecua al modelo clásico; por tanto, el papel del lector es completamente pasivo. En el paradigma historicista lo que interesa es situar históricamente la obra, independientemente de sus efectos sobre el lector. Y, por último, en el paradigma estilístico-formalista, se desprende de la obra no sólo de sus vínculos con su autor; la época o la sociedad, sino también de su relación con el lector o de éste con ella". (Sanchez Vazquez, 2005).

La Estética de la Recepción pone el acento precisamente en aquello que los tres paradigmas mencionados dejan de lado: el papel activo del lector o receptor en el proceso de lectura o de recepción de una obra de arte, destacando su función social, cuando la experiencia estética



entra en su horizonte de expectativas, produciendo con su integración efectos en su vida, en su actividad práctica cotidiana, así como también en su “horizonte del mundo de la vida” entendido este como marco de referencia constituido por intereses, necesidades, experiencias y condicionado por sus circunstancias vitales, las específicas de su estrato social, así como por las biográficas¹⁸⁹.

Así la obra opera como “texto” como objeto real o soporte del material producido por su creador, y es uno e invariable; pero por otra parte esa misma obra puede ser transformada o concretada por el aporte del receptor al actualizar las posibilidades que están allí, cada lectura, cada aproximación a la obra de arte, permite a sus lectores o receptores experimentar nuevas relaciones, permitiendo una pluralidad o diversidad de lecturas.

Ni la producción del autor de una obra ni la recepción de ésta se da al margen de los respectivos horizontes en los que cada uno habita, condicionado asimismo por sus respectivas situaciones sociales e individuales.

Sánchez Vázquez(2005) fomenta y propicia que sea admitida la diversidad o pluralidad de recepciones de un mismo texto, condicionada no solo por la propia estructura de quién a la obra se acerca, si no también por la diversa disposición de sus receptores, sin que ello justifique recepciones arbitrarias que pretendan decir lo que la obra o el texto no dice, pero sin cerrarse a un pretendido condicionamiento en la aproximación o en la mirada. Concluyendo que la recepción adecuada sería la activa y creadora, la que actualiza el potencial creador del texto – obra, reconociendo que estas experiencias son históricas y sujetas a los horizontes-mundo de quienes las aprecian.

Por su parte la Estética de la Participación, propicia no solo el papel activo del receptor desde los significativo, simbólico o interpretativo de la obra, sino la intervención misma del receptor en el propio proceso creador del objeto sensible – material, donde se convierte en coautor o cocreador, estando del lado de “hacer la obra”.

Así ello pone en evidencia que el arte no sólo es factible para individuos excepcionales dotados de genio creador, sino abierto en una amplia escala social, extendiendo con ello la posibilidad de crear.

Así una recepción “activa” y una participación “creadora” contribuyen a la universalización del arte, no a su mera “estetización” a través de banales productos pseudo artísticos, sino una enriquecedora tarea que requiere el desarrollo de competencias, el debate, la mirada crítica, la participación, la comunicación, extender la creatividad para el desarrollo de valores humanos, como lo que nos plantea en el hoy colectivos de artistas y diferentes comunidades, a través de una renacida y vigorosa práctica mural, que contribuyen con el arte a instaurar y forjar una nueva sociedad.

4.- Aproximaciones a la práctica mural actual.

Hoy lo público no es un espacio “pacífico”, está en debate, y en ese espacio se convive con una superproducción de imágenes y saturación visual que se desarrolla en torno a la publicidad, propaganda de productos, afiches políticos, pintadas, grafitis. No es un espacio asignado específicamente para una expresión artística, salvo en algunos supuestos como cuando se intervienen los muros externos de una institución pública o privada, o espacios públicos bajo puentes, viaductos, terrenos fiscales, a requerimiento o con el consentimiento de las autoridades pertinentes, pero también puede suceder sin ese consentimiento como en la actividad grafitera.

¹⁸⁹ La obra de Jauss es abordada desde las conferencias de Sanchez Vazquez, 2005.



Hoy el muralismo puede tener como origen o impulso de ejecución: una organización barrial, un colectivo de artistas, un movimiento político, una institución particular o pública. Cada una de ellas movidas por un propósito o finalidad, motivación.

Quizás el muro hoy se nos devela como un espacio para la construcción de conciencia colectiva, de debate y participación, de apropiación. No hay una sola forma de hacer “muralismo”, como no hay una sola forma de hacer “arte”. Como toda creación humana nos orientará una posición más o menos crítica, política, social, o creativa, de búsqueda de valores, de significados, de identidad, de pertenencia.

¿Que nos mueve a intervenir en un muro hoy?. ¿Que nos mueve a querer hacer arte público?

El arte mural hoy está más rico que en las últimas décadas, se desarrollan colectivos, propuestas barriales, congresos, debates doctrinarios.

En el *Congreso Nacional de muralismo* realizado en el Centro Cultural Kirchner en octubre de 2015, Soneira se plantea frente a la influencia muralista mexicana la actualidad de sus modos resolutivos, iconografía y supuestos, frente a la existencia de un espectador de imágenes contemporáneo¹⁹⁰.

Esta práctica mural vigente e intensa a lo largo de todo el país, no está libre de cuestionamientos respecto del espacio público en el que se desarrolla, respecto de lo que pasa con esa imagen en nuestra vida contemporánea:

... la imagen emplazada en el ámbito público, la comunicación de los valores expresados en la pintura... se da en ese espacio de disputas y tensiones que se libra en las calles y edificios: la historia del muralismo moderno se encuentra signada por el clivaje entre encargo institucional versus intervención militante. O como lo ha llamado Ana Longoni: la diferencia entre “muralismo institucional” y “muralismo militante”¹⁹¹.

En el riquísimo material publicado como resultado del Primer Iº Encuentro de Arte y Espacio Público: muralismo, intervenciones y monumentos (2011) se reúnen las intervenciones de los expositores y los debates que se sucedieron en torno a acciones estético-políticas, las mediaciones entre el espacio público y los mensajes visuales, el arte colectivo, el muralismo y los monumentos.

Del mismo tomamos una reflexión para inicio de nuestra búsqueda:

Entendemos que el “valor” de los productos estéticos (y los artísticos entre ellos), reside en su capacidad para presentarnos de manera organizada aspectos sueltos de nuestra propia subjetividad y que su poder performativo no se encuentra en el arte mismo, por tener la capacidad de intervenir en las relaciones sociales y modificar las estructuras, sino que su potencia radica en que la acción artística interviene en los sujetos y en las concepciones que estos tienen de lo artístico, generando “...conciencia y sensibilización hacia las particularidades de su

¹⁹⁰ “Podríamos elegir mirar nostálgicamente al muralismo como una rémora del pasado, pensando que le pasó algo similar a lo de los monumentos, que, en su mayoría, han perdido su capacidad comunicativa y son invisibles para los ciudadanos promedio. Pero el muralismo es algo vivo porque hay muralistas, porque hay gente que convoca para hacer murales, porque hay gente que paga para hacer murales, porque hay grupos de muralistas, barrios y locales de militancia que eligen el mural para expresar sus ideas, porque hay encuentros y congresos de muralismo y porque desde la Ciudad de Buenos Aires hasta la Quiaca hay murales que se acaban de pintar hace semanas o meses. El muralismo es una práctica vigente pero incurre, de forma irreflexiva muchas veces, en la repetición de canon que no contempla a un espectador contemporáneo”. Soneira, 2015.

¹⁹¹ Soneira. 2015. Op. Cit.



comunidad, proporcionándoles los instrumentos simbólicos necesarios para incidir sobre ella e identificarse en ella” (Aguirre, s/f)¹⁹².

Y como si fuera un viaje circular volvemos a un párrafo del texto de Giedion¹⁹³:

“El hombre de hoy tiene que soportar una carga enorme y creciente de conocimiento intelectual, y al mismo tiempo su mundo emocional ha ido atrofiándose progresivamente. Su maquinaria emocional se ha encogido hasta quedar reducida a un mero apéndice, totalmente incapaz de absorber y humanizar el conocimiento acumulado por el cerebro. El hombre está solo. Es posible que de nuevas transformaciones operadas en la esfera comunal surja algún espíritu suprapersonal”.

Esto nos vuelve a la visión de la cultura de Rodolfo Kusch¹⁹⁴, en la necesidad de llevar una vida con sentido, habitar el mundo sin indigencias simbólicas. Así la cultura nos dice *“no vale porque la crean individuos o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad, en tanto ésta ve en aquella una especial significación (...) la cultura (...) tiene razón de ser porque cubre la indigencia original de carecer de signos para habitar en el mundo. El sentido profundo de la cultura está en que ésta puebla de signo y símbolos el mundo. Y que este poblamiento es para lograr un domicilio en el mundo a los efectos de no estar demasiado desnudo y desvalido en él”.* Giedion analizando la obra de Ernst Cassirer, *An essay on man (1944)* resume la marca distintiva de la vida humana:

“Para establecer su adaptación al entorno y mantener o restaurar el equilibrio entre sus mundos interior y exterior, el sistema efector del hombre puede hacer uso de una cualidad que no se encuentre entre los animales: el planteamiento simbólico del mundo” “De esta dimensión nueva – o tal vez podríamos decir específicamente humana- de la realidad ha brotado el arte, el lenguaje, el mito y la ciencia. La distinción entre hombre y animal estriba simplemente en que el hombre no vive sólo en un universo material, sino también en un universo simbólico”¹⁹⁵.

Ya vimos como desde lo antropológico el arte, conforme Gadamer, responde mejor que ningún otro medio a necesidades básicas del hombre, a la necesidad de juego, de símbolo y de fiesta. Como juego es automovimiento, es participación que produce una notable transformación; es símbolo en esa capacidad de reconocernos en el otro, y es fiesta resaltando la capacidad del poder comunicativo del arte, incluye a los demás, y nos permite habitar el mundo no desde el tiempo para algo propio del trabajo, sino desde el tiempo enriquecedor de habitar el mundo desde un universo semántico.

Descubrir las “motivaciones” que impulsan a diferentes actores a desarrollar un arte mural, a encargar un arte mural, ello nos llevará a analizar en las distintas producciones murales de La Matanza a buscar su “origen”, su impulso y de qué forma el mismo fue cumplido o no, compartido por el entorno o no. Y luego de nuestro derrotero quizás se pueda intentar profundizar este análisis de la mano del aporte que la recolección de datos empíricos nos sugiera.

Así que nos proponemos abordar “Las motivaciones de la práctica mural” como estudios de casos en La Matanza, entendiendo como “motivación” la segunda acepción del Diccionario de la Academia Española que señala como motivación la cosa que anima a una persona a actuar o realizar algo.

¹⁹² Claudio Lobeto y Carina Circosta (comps). 2014. Arte y Espacio Público. Muralismo, intervenciones y monumentos. Universidad de Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.

¹⁹³ Giedion 1995. Op. Cit. pág 108

¹⁹⁴ Kusch, Rodolfo. (1999)

¹⁹⁵ Giedion 1995, op. Cit. pág 111 y 112.



5. Maestro y Soldado. El mural en homenaje a Julio Rubén Cao. Escuela Media N°5. Villa Luzuriaga.

Para compartir en esta ponencia vamos a considerar en forma preliminar una de las obras seleccionadas del Partido de La Matanza. La obra es *Maestro y Soldado. Homenaje a Julio Rubén Cao*.

Julio Rubén Cao nació en Ramos Mejía el 18 de enero de 1961. Se recibió de docente enseñando en diversas escuelas primarias de La Matanza, como la Escuela N°95, 96 y 32. En 1981 cumple el servicio militar obligatorio y vuelve a la docencia, pero desatada el 2 de abril de 1982 la Guerra de Malvinas, se inscribe como voluntario y fue destinado con su unidad a Puerto Argentino. Murió en el Monte Longdon el 10 de junio de 1982 a sólo 4 días de la finalización de la guerra, y es uno de los 649 héroes de argentina muertos en combate. Sus restos fueron identificados en el 2018, lo que fue cubierto por los noticieros del país¹⁹⁶.

El mural fue realizado en abril de 2015, a 33 años de la guerra, por el grupo “Arte es Combate”, dirigido por el artista plástico Alan Fioravante, su realización sería una iniciativa de una ex - alumna, Ticiania Maselli, está en los muros exteriores de la Escuela de Enseñanza Media N° 5, en la calle Bermúdez 2935, en Villa Luzuriaga, Partido de La Matanza.

La obra muestra a Julio como maestro de primaria abrazado a sus alumnos y como soldado en Malvinas, también están representadas las islas Malvinas, la bandera nacional, el sol y un escudo. Una leyenda cruza la bandera arriba “Maestro y Soldado” y debajo “a Julio Rubén Cao héroe de Malvinas”. La técnica es pintura sobre pared.

Las imágenes de la obra tienen su fuente en fotografías de Julio disponibles en los medios como maestro y como soldado.



¹⁹⁶ <https://youtu.be/sCqoTWqLxJk>



Julio envió a sus alumnos de tercer grado una carta:

“No hemos tenido tiempo para despedirnos y eso me ha tenido preocupado muchas noches aquí en Malvinas, donde me encuentro cumpliendo mi labor de soldado: Defender la Bandera. Espero que ustedes no se preocupen mucho por mí porque muy pronto vamos a estar juntos nuevamente y vamos a cerrar los ojos y nos vamos a subir a nuestro inmenso Cóndor y le vamos a decir que nos lleve a todos al país de los cuentos que como ustedes saben queda muy cerca de las Malvinas.

Y ahora como el maestro conoce muy bien las islas no nos vamos a perder.

Chicos, quiero que sepan que a las noches cuando me acuesto cierro los ojos y veo cada una de sus caritas riendo y jugando; cuando me duermo sueño que estoy con ustedes. Quiero que se pongan muy contentos porque su maestro es un soldado que los quiere y los extraña. Ahora sólo le pido a Dios volver pronto con ustedes. Muchos cariños de su maestro que nunca se olvida de ustedes. Julio”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Recurso web disponible en: https://www.clarin.com/politica/carta-julio-cao-alumnos_0_HyKlTor3wQe.html?gclid=CjwKCAjwtpGGBhBJEiwAyRZX2o3KOzNijrD7iGEt1vgHvVvjCJMIjgPBKbiJoR-8cpSbTr9CaXJXR0CSKQQAvD_BwE.



Grupo Arte es combate. Fuente - La Nación- 24 de agosto de 2016.

El colectivo que desarrolló la obra es “Arte es combate” liderado por Alan Fioravanti quién busca con sus intervenciones la visibilización y la reparación histórica de lo ocurrido en la Guerra de las Malvinas, de sus héroes y veteranos.

Debido a la pandemia no se ha realizado aún el trabajo de campo y entrevistas con los artistas, autoridades escolares, maestros y docentes, alumnos, para conocer con mayor profundidad la obra, sus lecturas, sus apropiaciones.

Como primera aproximación a la obra y en base al marco teórico desarrollado, esta obra “homenaje”, emplazada en el espacio público desde el muro escolar, realizada por un colectivo que propicia la toma de conciencia de nuestro pasado reciente, articula las categorías de educación y memoria. Educar para pensar en Malvinas como se propicia desde el Ministerio de Educación de la Nación, y que tiene como objetivo “conocer la historia de las islas, sentirlas, quererlas como propias, ir más allá del puro presente y encontrarnos con las mejores tradiciones que conforman nuestra identidad nacional”¹⁹⁸.

Su motivación es el homenaje y la memoria, originado desde la propia comunidad educativa, desde sus aulas, y su toma de conciencia, y la decisión de comunicación desde sus muros a la comunidad toda, para romper con la cadena de silencio, y de indiferencia que cubrieron los hechos de la guerra, recordar a sus caídos, que nos son anónimos que eran miembros queridos de nuestras comunidades, resignificando la categoría de héroe que solíamos manejar. Llevo 33 años subir a Julio a este muro, y 35 ubicar sus restos en Malvinas y avanzar un paso más en la toma de conciencia colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, Jorge. (1976). Arte paleocristiano, bizantino. En *Colección Pueblos, hombres y formas en el arte. El Arte Cristiano*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Cresti, Carlo. (1967). El palacio de Cnossos. Los grandes ciclos del arte. Editoriales Albacin Sadea. Granada. España.
- Cora Dukelsky. (1994) Influencia de las Creencias Religiosas en el arte egipcio. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Fichas de Cátedra.
- Eder Rita. (1985). Pintura Mexicana (1920-1950) publicado en Bayón, Damian (ed.) Arte moderno en América Latina. Madrid, Taurus Ediciones.
- Gadamer, Hans Georg. (1991) La actualidad de lo bello. Editorial Paidós.
- Giedion, Sigfried. (1995) El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Alianza Editorial. Madrid.

¹⁹⁸ Pensar Malvinas. (2010)



- Kusch, Rodolfo. (1999) Reflexiones sobre la cultura. Publicación De La Universidad Nacional de Salta.
- Lobeto, Claudio, Circosta, Carina. (comps). (2014). Arte y Espacio Público Muralismo, intervenciones y monumentos. Universidad de Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.
- Mandel, Claudia (2007). Muralismo Mexicano: Arte Público/ identidad/ Memoria colectiva. Revista Escena 30 (61). Artes Visuales.
- Piccioni, R y Aguerre, M. (1998). "Eduardo Schiaffino y el mono Titi", En: Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960). Ed. Del Jigero.
- Oliveras, Elena (2006) Estética. La cuestión del arte. Ariel Filosofía. Buenos Aires, Argentina.
- Svanascini, Osvaldo. (1999). Las cuevas búdicas de Dunhuang. Museo Nacional de Arte Oriental, Buenos Aires, Argentina.
- Soneira, Ignacio. (2015). La identidad latinoamericana del muralismo en tiempos de redes sociales. Recurso web disponible en:
http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero12/nro12_art_SONEIRA.pdf.
- Pensar Malvinas: una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula (2010). Cecilia Flachslan ; Maria Cecilia Adamoli ; Federico Lorenz. - 2a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Recurso web disponible en: http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/wp-content/uploads/2011/01/pensar_malvinas.pdf
- Sanchez Vazquez, Adolfo. (2005). De la estética de la recepción a una estética de la participación. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. México D.F.



La visibilización de la marea verde en el arte y el activismo

Fernández Darriba, Micaela y San Juan, Malena

Universidad de Buenos Aires

El 30 de diciembre de 2020, justo antes de cerrar el año, se aprobó la ley de aborto legal en Argentina. Esta ley es el resultado de décadas de activismo político, donde jugaron un rol fundamental en la visibilidad de este reclamo las redes de sororidad entre mujeres y colectivos de las denominadas disidencias sexo género políticas desde el campo artístico.

La problemática del aborto legal estuvo siempre presente en la agenda feminista argentina. No obstante, en no pocas ocasiones esta demanda fue visible, o se mantuvo como parte de un reclamo latente en el campo de lo político.

Con el advenimiento de la democracia, en 1983 -donde iniciamos el recorrido de nuestro trabajo- el colectivo feminista y el movimiento de mujeres retomó este pedido político y la denuncia sobre las condiciones y las terribles consecuencias de los abortos clandestinos en nuestro país. Pero fue a partir del 2015 con la masificación del discurso feminista, a partir de experiencias propias de la Argentina como el *Ni Una Menos* e internacionales como el *Paro Internacional de Mujeres*, el aborto se posicionó en la agenda política, más allá de los debates internos.

Nuestro trabajo intenta articular un relato, una narración, una suerte de cartografía que a la vez sea un registro o una memoria del arte y el activismo en torno al debate por el aborto legal en la historia reciente de Argentina.

Por último, queremos destacar que este trabajo de investigación tiene su origen en un proyecto curatorial propuesto por la crítica, gestora y directora del Museo de las Mujeres de Costa Rica, Claudia Mandel.

Un recorrido sobre la memoria de la disputa política por el aborto legal

La primera manifestación, en el marco del día internacional de las mujeres, una vez iniciada la restitución democrática realizada el 8 de marzo de 1984 lleva inscripto, entre otras consignas, la de despenalizar el aborto. Uno de los carteles de la organización “Lugar de Mujer” decía: “Maternidad libre y consciente”, “No más muertas por aborto”. Sin embargo recién en 2018, estos enunciados se propagan, visibilizan y masifican debido al debate parlamentario que había sido previamente instalado por la agenda feminista.

Si bien el aborto es una experiencia universal, que atraviesa todas las clases sociales y a-histórica, sus discursos y reivindicaciones en la esfera pública, es decir como derecho emergieron a mitad del siglo pasado.

De este modo, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* le dedica un capítulo entero al tema, al tratar el problema de la maternidad.

“Existen pocos temas respecto a los cuales la sociedad burguesa despliega más hipocresía: el aborto es un crimen repugnante, y aludir a él es una indecencia. El que un escritor describa las alegrías y los sufrimientos de una parturienta, es impecable; pero si habla de una mujer que ha abortado se le acusaba de revolcarse en la inmundicia y de pintar a la Humanidad bajo una luz



abyecta: ahora bien, en Francia se producen todos los años tantos abortos como nacimientos". (Beauvoir, 2008: 464-465)

En la Argentina, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se crean los primeros grupos feministas: la Unión Feminista Argentina (UFA), en 1961, y el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), diez años después. Estos grupos incorporan las reivindicaciones políticas del feminismo internacional. Dentro de estas demandas se ubica el derecho al aborto. No obstante, tal y como sostienen diferentes teóricas del feminismo: la problemática del aborto, así como otras demandas feministas eran infravaloradas por los movimientos de izquierda y por el peronismo. La desigualdad social, de clase, los discursos anti imperialistas y colonialistas hegemonizaron el campo político.

En este sentido, por un lado, existía un rechazo de las organizaciones sociales y políticas a ciertos discursos feministas que consideraban "burgueses" y "extranjerizantes", y por otro lado, el feminismo sentía una profunda desconfianza por los partidos tradicionales quienes continuaban sin incorporar una agenda feminista incluso recuperando políticas progresistas en torno a los derechos civiles.

El desarrollo del activismo feminista se ve interrumpido, en primera instancia por el accionar represivo de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y por el golpe de Estado de 1976.

Si bien, entre sus reclamos no se encontraba el debate por el aborto legal, es importante en este punto nombrar que en plena dictadura militar se conforman dos organismos de derechos humanos clave en la historia reciente de nuestro país, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, estas mujeres que reclamaban por el paradero de sus hijos y nietos, *tomaron la decisión de no adherir a identidades que tuvieran tinte partidario, y sin dudas eso fue muy exitoso* en palabras de Dora Barrancos para lograr visibilizar y lograr legitimidad pública su reclamo. (2008: 152) Dichos organismos, sobre todo representantes de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora colaboraron, ya en el marco de la democracia, dando apoyo público en el reclamo por el aborto legal. En este punto, es importante señalar la participación de Nora Cortiñas desde los inicios de los Encuentros Nacionales de Mujeres.

El campo artístico no es ajeno a la apertura democrática y las artistas comienzan a exponer temáticas feministas. En 1983 nace Lugar de Mujer, fundada por Alicia D'Amico, María Luisa Bemberg, Marta Miguelez, Safina Newbery. Lugar de Mujer es un espacio político cultural donde se ponen de relieve acciones artísticas como forma de militancia feminista.

Entre 1986 y 1988, Ilse Fuskova, Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el Grupo Feminista de Denuncia, en el cual las artistas demandan por las situaciones de inequidad y violencia de género. La visibilización del aborto y la violencia en la vida cotidiana no estará al margen y será determinante en el discurso de la época.

El proyecto democrático iniciado en 1983 en torno a un proceso cultural de transición estuvo marcado no sólo por una explosión de la militancia feminista y de todas las prácticas políticas que fueron invisibilizadas o reprimidas durante el régimen dictatorial, sino por una formación internacionalista que Mabel Bellucci encuadra en su libro *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo* provenientes de las *viajeras militantes*. Por otro lado, durante esta transición democrática también se produce el retorno de las feministas exiliadas, quienes también recibieron una formación teórica y política en países como Francia, Suecia, EE. UU. y México.

En estos vínculos se empiezan a gestar y sostener anualmente en la Argentina a partir de 1986 los Encuentros Nacionales de Mujeres¹⁹⁹, al año de la experiencia de la III Conferencia Mundial sobre la Mujer de 1985 en Nairobi, Kenia organizado por las Naciones Unidas. Pero a diferencia

¹⁹⁹ A partir de ahora ENM.



de esa experiencia, los ENM, se caracterizaron por ser feministas, autónomos, autogestionados, con una mirada federal y espíritu de horizontalidad. En dichos encuentros, durante tres días se debate en talleres diferentes problemáticas de las mujeres y feminidades, siendo centrales de estos encuentros la posibilidad de manifestar, reconocer y organizarse ante las múltiples violencias que afectan a las mujeres y disidencias, y permitiendo redes de organización ante la conquista de nuevos derechos políticos y sociales.

Sin lugar a dudas, la transición democrática y los años 90 fueron períodos políticos donde se reformularon prácticas, discursos y acciones feministas. La década del 90 fue un tiempo marcado por la precarización laboral y económica y donde se profundizaron las acciones del colectivo de mujeres. Estas últimas fueron quienes soportaron la carga de la vida doméstica y la falta de empleo en la esfera pública. Esto provocó que el colectivo de mujeres, sin necesariamente estar inscriptas dentro del feminismo, revisaran su cotidianidad y con ella los derechos y la salud reproductiva.

Dora Barrancos en su libro *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* describe el vínculo entre los primeros Encuentros Nacionales de Mujeres y las reivindicaciones políticas en torno prácticas seguras de interrupción voluntaria del embarazo.

En los años 90 la agenda de estos encuentros estaba nutrida de reclamos sobre las dolorosas realidades que vivían las mujeres de las amplias franjas que sufrían exclusión, pero nunca cesaron las demandas de ampliación de los derechos reproductivos, en particular relacionadas con el acceso gratuito a los métodos anticonceptivos y el aborto. Se fueron privilegiando las situaciones en las que las asistentes testimoniaban sobre sus experiencias, y de este modo abundaban en narrativas dolorosas que colocaban a las escuchas en contacto con formas execrables de sometimiento. Esa catarsis permitió seguramente, en no pocos casos, decisiones personales importantes, y sólo por eso los encuentros han cumplido una labor singular, han representado un punto de inflexión en muchas vidas.” (Barrancos, 2010: 288).

En el marco del XVIII ENM de 2003 en Rosario y el XIX ENM de Mendoza, se fue conformando la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito²⁰⁰, esta experiencia nos resulta relevante, ya que fueron las responsables de redactar e impulsar el proyecto de ley por la interrupción voluntaria del embarazo por más de 15 años, mediante diferentes estrategias de comunicación y articulación con los representantes de las cámaras bajo el lema “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”.

En el terreno político y en la escena previa a nuestro tiempo existe un espacio fértil para visibilizar las demandas por el derecho al aborto, pero la masificación y la alianza entre clases medias y sectores populares así como la experiencia transgeneracional no será visible por completo hasta 2015. Momento donde irrumpe en la escena pública las demandas feministas, luego de la visibilización de los femicidios con el movimiento Ni una menos, y entre las demandas del documento se explicitaba la consigna “Ni una menos por abortos clandestinos”, se instala en la agenda feminista el Paro Internacional de Mujeres y se impone la Marea Verde con el debate parlamentario por el aborto legal en 2018.

La visibilización del aborto en el campo artístico

Las imágenes, textos, obras, acciones e intervenciones circulan incesantemente en tradición artístico política de la Argentina y estuvieron siempre presentes en la agenda del feminismo local, aunque en los períodos dictatoriales hayan reprimido las reivindicaciones, también

²⁰⁰ A partir de ahora se hará alusión como la Campaña.



señalamos una democracia “incompleta” con sesgo sexista donde fueron invisibilizadas las demandas.

Como venimos desarrollando, la década del 60 trajo consigo el devenir y la concreción de un discurso disruptivo para el feminismo, para la historia, para el arte feminista y para el arte en general. Fue a partir de este período que se produjo el cruce entre el arte feminista y el activismo político. Esto dio como resultado no sólo que las artistas se transformen en sujetos activos del arte, es decir, en artistas reconocidas dentro de su campo artístico y también político, sino que incorporen nuevas categorías que retrasaban su inclusión en la historia del arte junto a problemáticas puntuales de su vida cotidiana, entre ellas el cuerpo, el goce y el derecho a su propia autonomía.

El arte feminista se caracterizó y se caracteriza por una resignificación discursiva y por un corte disruptivo con el modelo canónico del arte. Las obras de arte feministas están atravesadas por una intertextualidad y una lógica introducida por la pensadora Kate Millett en la que “lo personal es político”.

En este sentido, el aborto o la interrupción voluntaria del embarazo, por la causa que fuere, se convierte en un tema más de representación y también su prohibición en un ejercicio de denuncia. Artistas de la figuración como Paula Rego y artistas conceptuales como Cindy Sherman, Judy Chicago o Barbara Kruger se pronunciaron en ambos sentidos.

Tanto Marina Abramovic como Tracey Emin (dos de las más representativas artistas contemporáneas y referentes de la performance y de las instalaciones, respectivamente) han optado por manifestarse públicamente en contra de la maternidad y a favor de haberse realizado abortos para interrumpir embarazos no deseados en sus vidas. Tracey Emin ha desarrollado esta problemática de la maternidad no elegida a través de sus obras, fundamentalmente las vinculadas con su experiencia personal.

En nuestro país, si bien como señala Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, la historia del feminismo artístico carece de un desarrollo similar al que tuvo EEUU o incluso México con Mónica Mayer como referente, es posible vislumbrar algunas representaciones en torno a temáticas feministas y puntualmente en relación al aborto.

A pesar de no tener una gran producción, el arte feminista tocó temas inéditos en el ámbito artístico local: lo íntimo y lo privado expuesto como un tema político; la construcción de la sexualidad; los roles asignados a los sexos; el cuestionamiento de la heteronormatividad y de los mitos que consolidan los estereotipos. También se trató la opresión, la reivindicación de la libertad femenina y el debate sobre las enfermedades de transmisión sexual. Estas temáticas pueden apreciarse a partir de los años 90, donde la expresión de lo privado se instaló como público, no como demanda sino como espacio narrativo.

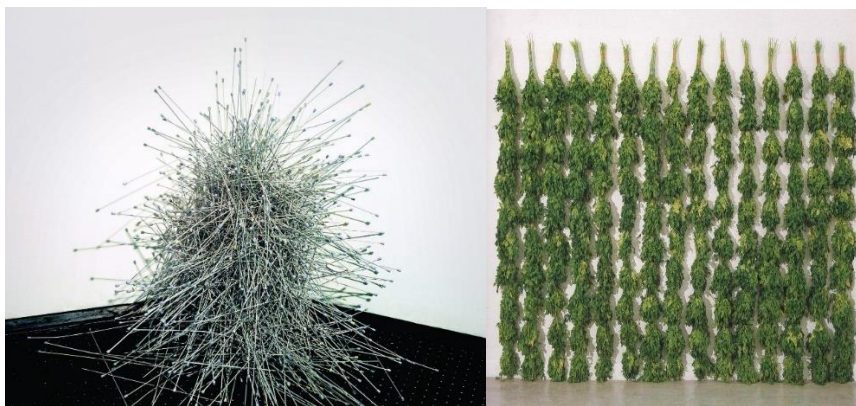
En este sentido, Nelly Richard sostiene que la crítica feminista y el crítica descolonial cuestionan el discurso de la democracia universal legitimado en el período de la postdictadura chileno, el cual consideramos también sirve para pensar nuestro contexto. Esto se evidencia en la materialidad cultural, es decir, en el campo de las representaciones artísticas donde *se han multiplicado las denuncias que revelan las arbitrariedades, las censuras y las exclusiones que, en nombre de lo “universal”, fue imponiendo el canon modernista de la cultura occidental-dominante: un canon que se identifica con lo masculino, lo blanco, lo letrado, lo metropolitano, etc.* (Richard, Nelly, 2007: 81).

A partir de estos cruces entre demandas artísticas y políticas se comienzan a plantear acciones para visibilizar problemáticas comunes ligadas a los derechos de las mujeres y con un nuevo impulso hacia el feminismo que se retomará en acciones y obras que se producirán en la segunda década del siglo XXI.



Romina Tejerina, perejiles y estampitas

En los años 90 artistas como Ana Gallardo sientan su posición sobre el aborto, cuando el problema no había encontrado ni la masividad, ni la repercusión que tuvo luego para el movimiento de mujeres. La serie de sus obras denominadas *Material descartable* que se enmarcaron en la instalación *Manifiesto escéptico* (1999) inició un debate en torno a las prácticas clandestinas sobre la interrupción del embarazo. En dicha instalación la componía una pared cubierta con atados de ramas de perejil y se completaba con un objeto conformado por agujas de tejer, explicitando aquellos elementos que se utilizan de forma casera y precaria para provocar abortos.



El colectivo Mujeres Públicas llevan a cabo una de sus primeras intervenciones en el año 2003 *Todo con la misma aguja* recuperando la problemática del aborto. La acción consistió en pegar afiches en las calles de Buenos Aires con la representación de un dibujo lineal de un ovillo de lana atravesado por una aguja y la leyenda *escarpines abortos TODO CON LA MISMA AGUJA* denunciando el aborto clandestino y las prácticas riesgosas a las que se someten las mujeres por no contar con recursos económicos. Al año siguiente Mujeres Públicas llevará adelante su acción performática con la obra *Oración por el derecho al aborto*. La misma consistía en la realización de una tradicional estampita con la figura de la virgen reproduciendo en forma de rezo el pedido por el derecho a decidir de las mujeres. Si bien continuaron profundizando entre sus acciones el pedido por la interrupción voluntaria del embarazo a los fines de este trabajo decidimos puntualizar en esas primeras producciones donde por un lado recuperan aquellos objetos caseros que se usan en la clandestinidad para abortar, principalmente en los sectores populares, y por otro lado porque como contraparte a esa realidad denuncian el rol de las instituciones religiosas que se oponen a garantizar la autonomía y el derecho a la salud de las mujeres.





El del año 2003 es el retrato que la artista Diana Dowek pintó en homenaje a Romina Tejerina. Como sostuvo la artista en una entrevista a un medio gráfico²⁰¹ el retrato *está dedicado a todas las Rominas. Esas chicas despojadas de todo, hasta de la libertad de hacer con su cuerpo lo que les dé la gana, no sólo sufren hambre y otras necesidades. Romina no tuvo elección, después no tuvo derecho al aborto. Hay muchas Rominas en nuestro país, chicas que nacen fatalmente marcadas, en las que la violencia contra la mujer parece multiplicarse.*

Romina Tejerina es una mujer que padeció la violación de un hombre y quedó embarazada producto de esa violencia. Tejerina en una situación de estrés postraumático, a la que la justicia nunca atendió, asesinó al bebé. La justicia la condenó a 14 años de prisión mientras que su violador estaba libre. Romina Tejerina se convirtió en un involuntario paradigma de la lucha por la despenalización del aborto en Argentina y en un modelo de ensañamiento jurídico hacia las mujeres pobres.



Arte y activismo: el cruce entre política, acción y denuncia

En 2018, durante el debate por la ley de interrupción legal del embarazo, los colectivos feministas realizaron diversas acciones, entre ellas: acciones memoriales, en homenaje a las mujeres muertas por abortos clandestinos o porque simplemente les negaron ese derecho. Uno de los casos emblemáticos es el de una joven santafesina, Ana María Acevedo, madre de tres hijos, que en 2006 y siendo una paciente oncológica le negaron su derecho a un aborto.

Con constantes imágenes de perchas, perejiles, procesiones de vírgenes “aborteras”, o con el rostro de las mujeres se recuerda desde la acción política y la acción estética que el aborto es un derecho a decidir sobre el propio cuerpo y fundamentalmente para que no mueran por abortos inseguros las mujeres de los sectores más vulnerables.

El arte y el activismo no se encuentran desvinculados de este debate. En 2018, en el marco de las manifestaciones, acciones y protestas para reclamar por la legalización del aborto, las activistas y artistas articularon en conjunto tácticas de exposición en el espacio público.

Tres de las más significativas fueron la performance de *Las Criadas*, las acciones creadas y coordinadas por Clodet García denominadas *Arda* y las del emblemático grupo *Mujeres de Artes Tomar*. Los tres colectivos desarrollaron sus acciones y performance en las manifestaciones del

²⁰¹ Dicha entrevista a Diana Dowek la realizó Moira Soto y la misma está disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2053-2005-07-08.html>



8M, en los Encuentros Nacionales de Mujeres y en el contexto del apoyo a la ley de interrupción voluntaria del embarazo.

La acción de *Las Criadas* llevada a cabo en dos oportunidades concretas durante las jornadas debate político y legislativo por la despenalización del aborto en Argentina y replicada en plazas y espacios de decisión en todo el país, tenía como objetivo exponer el sometimiento del colectivo femenino ante la prohibición de una práctica que involucra la salud sexual y reproductiva. La performance de *Las Criadas* está inspirada en los personajes de la paradigmática novela de Margaret Atwood popularizada también en una serie. En esta acción participaron alrededor de doscientas mujeres con la tradicional vestimenta que caracteriza a las “criadas” en su transposición a la ficción audiovisual con carteles con la consigna de *Nuestras vidas no se negocian*, y Aborto legal ya. Sobre esa acción Micaela Fernández Darriba da cuenta desde su experiencia²⁰² con *túnicas rojas y cofias blancas “las Criadas” se abren paso entre la gente, irrumpen en el espacio llamando la atención, exhibiendo sus demandas. Desde lejos y desde cerca se observaba una imagen bellísima dotada de una poesía aguda y poderosa.*



Esta no fue la primera vez que se realizaba esta acción (ya se habían manifestado caracterizadas como “criadas” las feministas en EEUU frente a las puertas del Capitolio en Washington en oposición a la candidatura de Donald Trump. No obstante, la obra en el Congreso nacional y en el marco de la legalización del aborto cobraba una fuerza inédita.

La convocatoria fue abierta a quienes quisieran participar, en cambio, el armado de la intervención estuvo coordinado. La participación fue masiva y se pobló de activistas que no necesariamente provenían del campo del arte. Esto pone en evidencia que la acción política, el arte y el artivismo son parte de una nueva construcción dentro de las manifestaciones feministas.

Por su parte, las acciones y performances del colectivo *Arda* coordinado por la actriz, dramaturga y activista feminista, Clodet García, se inscriben en esta misma lógica. La convocatoria también fue abierta a todas las activistas que quisieran participar. En su mayoría no formaban parte de las disciplinas artísticas, pero las performances estaban coordinadas de tal manera que presentaban una excelente factura estética. Las activistas aparecían en escena vestidas de negro exclamando: “Y el miedo que arda”, con una potencia propia de la catarsis y de la denuncia.

²⁰² El registro y análisis de la performance realizada el 01 de agosto de 2018 en las inmediaciones del Congreso de la Nación Argentina está disponible en: <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/08/la-rebelion-de-las-criadas/>



El colectivo teatral *Mujeres de Artes Tomar*, que también participó de marchas y manifestaciones con intervenciones públicas, performances, grafitis y pintadas, pero desde el año 2011, mantiene este mismo espíritu de trabajo. Sus convocatorias a realizar acciones son expuestas desde las redes y las mujeres y feminidades que se integran a este espacio comienzan a adquirir las nociones y experiencias del activismo. Todos estos grupos mantienen un diseño de acción amplio, plural y que expone la masividad de las acciones políticas de los últimos años.



Como puede apreciarse estas acciones y performances junto a otras que se postulan de manera espontánea, no organizadas, e incluso individuales, recuperan una noción particular acerca del cuerpo que fue elaborada por las artistas feministas desde la década del 60. Experiencia del cuerpo que es resignificada en tanto se reclama por la autonomía de todo cuerpo con capacidad de gestar, de gozar, de hacerse presente en el espacio público por la conquista de su derecho a la salud integral.

Del pañuelo a la marea verde que lo tiñó todo

El color es político, solía decir el artista de la geometría Raúl Lozza. Ese color hablaría de algo, transmitiría algún tipo de sentimiento, o evocaría múltiples signos. Ese color es el verde, un color político que se diferencia del celeste, que acuñaron los militantes del aborto clandestino, que está en las antípodas de nuestros derechos y demandas.

En esta línea acciona el colectivo Cromoactivismo, el cual se conforma en 2016 y realiza su primera irrupción en la vía pública en el marco de la 25 Marcha del Orgullo LGTTTBIQP. En su manifiesto se proclaman como artistas que vibran con el color, en tanto el mismo *altera toda percepción, todo pensamiento y toda existencia*²⁰³. En sus intervenciones le dan palabra al color, en la búsqueda de liberarse del Pantone reivindican el tinte político en el encuentro colectivo. Si pensamos en la centralidad que adquirió el color verde no solo en la visibilización sino simbolización de la lucha por el aborto legal es insoslayable mencionar su última muestra Verdes Cromoactivismos que se desarrollo en diciembre de 2020²⁰⁴ donde uno de sus ejes fueron los verdes aborteros, los cuales se presentaron en un formato audiovisual.

²⁰³ El acceso al manifiesto completo está disponible en: <http://rededitorial.com.ar/27/cromoactivismo-activismo-poetico-y-transversal/>

²⁰⁴ El cierre de la muestra en la Casa del Bicentenario coincidió con la aprobación de la Ley 27.610 de Interrupción voluntaria del embarazo el 30 de diciembre de 2020.



En este sentido y junto al color verde se encuentra el pañuelo. El pañuelo viene de una tradición, de una manera singular de enfrentarse contra las dictaduras y reclamar por *Verdad, Memoria y Justicia*. Tal como caracterizamos al inicio de este trabajo, dentro los organismos de derechos humanos, tanto Madres como Abuelas de Plaza de Mayo, aunque estaban integradas principalmente por mujeres, éstas no se definían como feministas, ni cercanas a ningún espacio partidario, a los fines de visibilizar y legitimar su demanda sobre el paradero de sus familiares. El símbolo que les permitió protegerse y distinguirse en la vía pública durante y después de la dictadura fueron aquellos pañuelos blancos que se anudaron al cuello para ser identificadas como esas madres que reclamaban la aparición con vida de sus hijas e hijos desaparecidos.

La Campaña desde sus orígenes decidió retomar el pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo como un símbolo que pudiera dar cuenta de su genealogía, de la lucha por los derechos humanos. Se decidió que esos pañuelos debían subvertir el sentido común que primaba sobre los abortos como una práctica ligada al terror y lo clandestino, mientras a su vez pudiera identificar este reclamo desde un lugar intergeneracional

Al decir de las propias mentoras del uso de este pañuelo, el color verde estuvo determinado, por un lado, por ser un color que no refería de primera mano a ninguna organización, partido o lucha y, en segunda instancia, se trataba de un color que remite a imaginarios relacionados con la esperanza y la vida, instalando en el pañuelo un territorio de disputa en donde la vida se significa según marcos que organizan las experiencias de aprehensión de esos cuerpos que son políticos (Bertolacini, 2020:8).

Ese vínculo entre la visibilización de la lucha por los derechos humanos y la vida se consolidó paulatinamente, por un lado, a medida que la Campaña lograba difundir su proyecto de ley junto con el pañuelo verde en cada ENM, y se iniciaba un proceso por “desclosetar” el debate por el aborto legal; por otro lado, al permitir que quienes adhirieran con esta demanda pudieran portar en sus cuerpos este distintivo en movilizaciones feministas como las marchas del 8M o los ENM. Esa multiplicación de pañuelos por el territorio nacional, con el salto cualitativo que logra el movimiento feminista luego del 2015 con el Ni una menos, se consolidará en el debate legislativo de 2018 a partir de la metáfora de la *marea verde*. Cuando el pañuelo verde deja de estar solo en los espacios de militancia feminista y tiñe transversalmente la sociedad.

Los pañuelos verdes pueden apreciarse masivamente tanto en las mochilas de jóvenes estudiantes de colegios secundarios, como en las carteras de las mujeres adultas. En este punto, se vuelve relevante la presencia de Nora Cortiñas, una de las principales referentes de Madres



de Plaza de Mayo Línea Fundadora con su pañuelo verde en su puño izquierdo. No solo por su acompañamiento y su pedido explícito por el aborto legal, sino porque sintetiza ese puente entre dos generaciones.

Los pañuelos se convierten en una iconografía recurrente en las artistas que se suman a visibilizar la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo. Un ejemplo de ello corresponde a dos interesantes experiencias colectivas: la campaña el Pañuelazo gráfico y Mediasombra Mural. Ambos grupos están conformados por artistas jóvenes que eligen producir de forma conjunta. En el caso de Mediasombra Mural, desde 2016 articulan sus acciones en torno a su oficio de muralistas, ya que entienden que allí convergen la plástica, lo público y colectivo. En la mayoría de sus murales en el espacio callejero aparecen mujeres portando pañuelos y alusiones a la *marea verde*. De esta manera, nos interesa destacar un mural realizado en un espacio donde se condensa este cruce entre las *Madres* y la *Campaña*, bajo la matriz del pañuelo. En un mural portante reinterpretan una celebre foto de Nora Cortiñas haciendo el símbolo del triángulo con sus manos, en alusión a las vulvas que se usaba históricamente como gesto feminista.



En el mural que realizaron en una casa privada, recuperan uno de los discursos del debate parlamentario del 2018 en el cual Gabriela Cerruti describió el diálogo intergeneracional bajo la frase “somos hijas de los pañuelos blancos y madres de los verdes”.





La campaña el Pañuelazo Gráfico surge en 2018 como una forma de apoyar la visibilización del Aborto Legal a partir de una convocatoria abierta y pública a quienes desearan sumar su voz a partir de la confección de un pañuelo intervenido por una imagen mediante un grabado. Luego, desde la recepción de dichos pañuelos intervenidos y las matrices se elaboraron grandes pañuelos. Los mismos fueron expuestos en diferentes espacios públicos como universidades y centros culturales, en donde además de exponer dichos pañuelos con las consignas por la autonomía sobre los cuerpos se realizaban mesas gráficas para multiplicar la presencia de estos en las calles.



Algunas reflexiones finales

El reclamo centenario por la autonomía de las mujeres y cuerpos gestantes, que motorizó el movimiento feminista, cobró visibilidad e impulso en el último lustro y condensó la memoria años de lucha y organización. El pañuelo como símbolo del activismo y como expresión estética fue ganando lugar en las calles. Las acciones artísticas y políticas fueron tiñéndose de verde, el verde de una marea que crece.

Marea que inundó las calles y allí el artivismo como práctica que ganó espacios y sumó participación fue determinante en la visibilización de las demandas por el aborto legal.

De esta manera, así como la política feminista se apropió de los recursos del arte desde una mirada estética se reconfiguró un nuevo escenario político. Un espacio de disputa, un lugar de debate y denuncia que llegó para quedarse.

Bibliografía

- Andújar, Andrea, D'Antonio, Débora, Gil Lozano, Fernanda, Grammatico, Karin, Rosa, María Laura (2009). De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina. Ciudad de Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.
- Barrancos, Dora (2008) Mujeres, entre la casa y la plaza. Buenos Aires: Sudamericana.



- (2010). Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bertolacini, María Luisa (2020) "Pañuelos en el activismo callejero. políticas de aparición y protestas sociales feministas", *Polémicas feministas*, Núm. 4, disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/issue/view/2260>.
- Beauvoir, Simone de (2008). El segundo sexo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bellucci, Mabel (2020). Historia de una desobediencia: aborto y feminismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Giunta, Andrea (2018). Feminismo y arte latinoamericano. Ciudad de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Masiello, Francine (2001). El arte de la transición. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.
- Richard, Nelly (2007). Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina.



De la “literata primitiva” a la “intelectual del porvenir”

Ferrari, Marta B.

Universidad Nacional de Mar del Plata

“La literata, especie de animalejo no clasificado por Cuvier en la escala zoológica, plaga no conocida entre las siete de Egipto, bufonada ridícula en el teatro de la existencia humana; la literata, ser excepcional que forma sexo aparte, con todos los defectos del masculino y con las gangas y sin la excelencia del femenino, abunda demasiado, por desgracia, en nuestra sociedad frívola y aparatosa”.

Antonio Cortón, 1883

Que la estética promovida por cierto romanticismo decimonónico contribuyó a la cristalización de un estereotipo femenino de rasgos fácilmente identificables, es algo que está hoy fuera de discusión. Que sea ese mismo romanticismo, alentado por los sectores más liberales y progresistas, el que genere un discurso superador cuando no destructor de dicho estereotipo es un aspecto mucho menos estudiado.

En época muy temprana, hacia 1830, el periódico madrileño *El correo de las damas*, de cuya redacción se encargó por un tiempo Mariano José de Larra, se presentaba ya desde su portada con el grabado de un Cupido sobre la cabecera, acompañado de un verso proveniente de una Elegía de Propertio: “Las bellas mujeres gustan de ligereza y variedad”. Se trataba de un “papel semanal, ameno, ligero y florido, propio en fin de las bellas a quien se consagra”. Ilustración y lema que daban cuenta con absoluta claridad, del sesgo de la publicación como así también del perfil de sus destinatarias. No extraña, entonces, leer en una entrega de 1835 una breve nota sin firma titulada “La mujer erudita”, que tomando como inspiración la obra homónima de Molière, sentenciaba que “el estudio filosófico no añade nada” a la amabilidad de la mujer, que “las reflexiones profundas graban en el rostro un carácter severo que no conviene a las gracias” y que, a diferencia de las “bellas mujeres” que “gustan de la ligereza”, estas eruditas son “mujeres fastidiosas”, altamente afectadas -“su voz, su modo de andar, sus gesticulaciones, su lenguaje (sic) mismo están siempre en contradicción con lo natural y sencillo” y en extremo susceptibles -“se ofenden de la menor palabra y del más insignificante gesto”. En esta rápida caracterización ya están presentes muchos de los rasgos que irán cristalizando la imagen de la mujer de letras a lo largo del siglo XIX; una imagen que se construye por oposición al estereotipo de belleza y gracia femenina deudor de la estética romántica. Pero se añade una nota más, se trata de mujeres que lejos de someterse, entran en conflicto con el hombre: “Es más fácil desagradar a estas mujeres que enamorarlas, porque una expresión arriesgada, el son de la voz



demasiado fuerte, la más inocente libertad en tocarles un dedo pueden hacerlos considerar como un hombre atrevido y sin educación”. (349-350).

Entre 1830 y 1880 son numerosísimas las publicaciones que toman como objeto de estudio a la literata. Es el caso del libro colectivo *Los españoles pintados por sí mismos* (1851), un curioso libro ilustrado de estampas costumbristas que recogía una enorme variedad de tipos sociales desde el torero al barbero y del indiano al ama del cura, pasando por el hortera y el cesante. Llama la atención la inclusión en dicha galería de un nuevo tipo femenino, el de “La Marisabidilla”, a cargo del historiador Cayetano Rosell. Es el caso también de *Las españolas pintadas por los españoles* (1871), en el que hallamos el artículo “La literata”, a cargo del periodista y escritor Eduardo Saco. Así como la publicación coetánea *Los españoles de ogaño* (1872) que recogía una gran variedad de tipos sociales, entre los que encontramos una vez más a “La literata”, abordada en esta ocasión por el poeta y dramaturgo Pedro María Barrera, un asiduo colaborador de revistas femeninas. En esta misma estela, se inscriben las tres entregas de Leopoldo Alas, Clarín, en el periódico madrileño *La Unión* (1879), tituladas “Cartas de un estudiante. Las literatas”.

La inclusión de esta especie humana en la galería de tipos sociales, si bien cristaliza la imagen de la mujer con aspiraciones intelectuales como una figura que mueve a risa, sujeta a todas las descalificaciones y reconvenciones posibles, es también en sí misma un acto de reconocimiento de la aparición pública de una nueva subjetividad inexistente hasta el momento. A tal punto esto es así que el propio Rosell admite “Tenemos, pues, un problema que analizar, un problema que resolver.” (420) Y este problema que supone el surgimiento de la mujer escritora se vincula estrechamente con el ideario liberal y rebelde de la estética romántica al que el autor satiriza.

La tópica asignación de la belleza al sexo femenino (me refiero a la identificación entre sexo femenino y “bello sexo” que dio título a tantas publicaciones de la época y cuyo significado aún hoy recoge el Diccionario de la RAE²⁰⁵), asociada a su vez a la sencillez, la gracia, la amabilidad, la ligereza, lo angelical servirá como punto de referencia para formular el contraimagen de la literata, encarnación de una fealdad tanto física como moral. Como bien señala María Belén Altuna Lisazo, será precisamente en el siglo XIX cuando la feminización de la belleza cuyo origen habría que rastrear quizá en el Renacimiento, adquiera su impulso decisivo. En este sentido, la caricatura que Cayetano Rosell realiza de la literata basta como muestra:

“Lo que era el exterior de su figura la recomendaba poquísimo para el mundo: tenía el cuerpo bajo y rechoncho; la cabeza pequeña también, pero sin gracia; las facciones menudas y toscas; el color arrebatado; el cutis áspero y escamoso; el talle era tan ancho, que al pronto parecía el horizonte de aquella esfera (...) se cuidaba muy poco del aliño de su persona (...) y odiaba el trato con los hombres y solo apetecía la sociedad de sus iguales y de su sexo”. (416)

²⁰⁵ María Belén Altuna Lisazo realiza un interesante recorrido histórico sobre el tema en “Ética y Estética del bello sexo”. Dirá: “La tradición cristiana ha ido entrecruzando sucesivamente ambas concepciones de la belleza física: por un lado, aquella belleza peligrosa únicamente material y sensible (que invita, por tanto, a la vanidad y a la lujuria); por otro, aquella belleza pura, reflejo de una belleza espiritual o moral”. Para llegar a Kant y a Julián Marías para quienes “la belleza se equipara a cualidades consideradas femeninas, como la gracia, lo alado y lo ligero, mientras que lo que caracteriza a los varones es la gravedad, la fortaleza y la responsabilidad”. Finalmente, los románticos y decadentistas otorgarán especial relieve al arquetipo de la “mujer fatal”: apariencias bellas que, en lugar de reflejar una pareja belleza moral, son en realidad la fachada engañosa de un alma perversa” (19-21)



Otro tanto hace Leopoldo Alas quien describe a las suyas de este modo: “Doña Ermeguncia es alta y gruesa; tiene bigotes mejores que los tuyos (...) Doña Quirotecas es francamente fea, resueltamente vieja y lleva con orgullo su fealdad y sus años, porque lo que falta de hermosura y juventud, dice ella, lo tiene de ingenio y saber”. El artículo de Clarín, que se apropia del molde epistolar bajo la forma de una carta a un tal Tomás, ostenta un brutal encarnizamiento a la hora de retratar a las literatas, y si bien no es el primero en adoptar esta postura, al estar exento de humor y de ironía, nos enfrenta a la soberbia desnuda de quien afirma: “Esto es crudo; pero es la verdad.” Y argumenta: “La mayor parte de las literatas son feas (...) la mujer fea suele recurrir á las recónditas perfecciones de su espíritu para llamar el interés de los hombres: sabido es que las feas son las más románticas (...) y ese romanticismo, casi siempre erótico-místico se derrama muchas veces en forma de tinta.” Clarín, claro exponente de la literatura realista/naturalista finisecular, esgrime como una de las “razones” para condenar a la literata, que su escritura sea puro sentimiento, y sobre todo sentimiento amoroso, para concluir con esta rotunda sentencia: “Ninguna mujer ha escrito una obra de primer orden”.

Como vemos, la fealdad atribuida a la literata no se cancela en su apariencia física sino que se extiende hasta cubrir a su entero ser moral. Será “arrogante”, “altiva”, “desenfadada”, “rebelde”, “un tipo raro, un ser híbrido, una planta exótica”, en síntesis, un ser “fuera del estado natural de razón.” (Saco). Tan inclasificable y excéntrica resultará la literata para los escritores de la época que nos enfrentamos a dos posturas en gran medida antitéticas. Por un lado, la del ya citado Leopoldo Alas, quien exige de la mujer dedicada a las letras la renuncia a su sexo, llegando a considerarla una “anafrodita”, un ser desprovisto de deseo sexual. Leemos: “La literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle a la mujer su derecho a escribir pero ese derecho solo se ejercita con una condición: la de perder el sexo”. Para Alas, sólo es disculpable en una mujer su dedicación a las letras cuando está destinada a la genialidad, algo que naturalmente no se le exige al hombre que escribe: “Sólo cuando es el genio verdadero la recompensa, deja de ser feo y ridículo.” Es singular el razonamiento de Clarín; como bien se deduce, al haberle fijado un precio tan alto -dejar de ser mujer-, solamente la obtención de la gloria literaria sería recompensa suficiente para justificar tamaño sacrificio. Sin decirlo abiertamente y valiéndose de un argumento a todas luces, caprichoso, Alas se siente con el derecho a censurar al gran colectivo femenino que, sin llegar a la excepcionalidad del genio, intentaba ganarse un lugar en el campo literario de la segunda mitad del siglo XIX español: “Dejar el *eterno femenino* para escribir folletines, críticas de pacotilla, versos como otros cualesquiera, novelas y libretos de moralidad convencional, repugna a la naturaleza.”

Pero en el otro extremo, encontramos a Antonio Cortón, quien publica en 1883 el boceto “La literata. Agua fuerte”. En él nos brinda una imagen invertida del estereotipo romántico de la mujer angelical revirtiendo otra vez el proceso de idealización al que la literatura romántica ha sometido tópicamente a la figura femenina y nos ofrecerá un retrato fuertemente carnalizado de la literata. Y aquí reside el interés y la originalidad de su escrito, en el hecho de presentarnos por primera vez a una mujer sexuada. Según Cortón, la literata, “partidaria del amor libre” (37), es contraria a la “dictadura del matrimonio” (24) que trae aparejada toda la fealdad y la vulgaridad del prosaísmo doméstico, pero cuando incurre en el inevitable error de casarse, será la responsable de subvertir el orden conyugal, un auténtico agente anárquico que desbarata las leyes burguesas de la domesticidad: “El descosido cónyuge de la moderna Safo se pasea en chancletas (...) dejando ver por el ancho agujero del calcetín el dedo gordo del pie derecho, que se manifiesta allí, silencioso, pero elocuente, como una protesta extrema...” (5). Esta mujer, que no será madre, y tendrá sólo “hijos literarios” que “engendra, concibe y pare ella sola” (38), incumple, además, con sus obligaciones conyugales:



“Su mujer está siempre delicada y achacosa para él (...) Duerme de día y pasa la noche escribiendo (...). En vano el marido la invita socarronamente a que descanse (...) ¡*Morfeo te aguarda en sus brazos!*!, la dice mirando a hurtadillas, con ojos de beodo, una media azul y rugosa que se denuncia con misterio entre la enagua (...) ¡Qué fastidio! ¡Compartir la almohada con un hombre que fuma en pipa y que bosteza cuando ella lee á Bécquer”. (40)

No en vano, el autor ya había sentenciado que estas “redentoras del oprimido sexo”, estas “portaestandartes de la revolución mujeril” son, en fin, “las destructoras del derecho de pernada.” (7) Pero esta nueva literata es, a su vez, sujeto de fantasías y de deseos sexuales. La literata comienza por comparar desventajosamente la fisonomía de su marido con la de un atleta circense: “¡Si al menos aquel hombre coronado tuviese las pantorrillas en línea recta, como el gimnasta del Circo de Price!”²⁰⁶ (40), imagen que se esfuerza en alejar de su mente pero que reaparece como pensamiento insistente a lo largo de una interminable noche de insomnio: “Aquella imagen del gimnasta, con su robusto cuello (...), con su pasmosa agilidad (...), con la artística y varonil belleza de sus desnudas formas de estatua griega” (41). Como vemos, estamos aquí ante una mujer sexualizada, dominada por “ardorosos sentidos” y “una secreta ansiedad sin nombre”, con “deseos ocultos e inexplicables” (49), que acabará excitando su fantasía sexual del modo que a continuación se detalla:

“Las dos figuras de bronce del candelabro, aquellos dos negros desnudos y con los brazos alzados, la miran ardientemente, como si tratasen de abrir sus gruesos labios para escupir una insolencia. Ella alarga el brazo y acerca el candelabro (...), detiénese largamente en la contemplación de las figuras varoniles, siguiendo embelesada las líneas del cuerpo, y acariciando con suave mano los miembros desnudos. Como acometida de febril excitación, un temblor frío la agita y su respiración se acorta, aumentando cada vez más la sorda palpitación del seno. No puede resistir ni luchar contra sí misma”. (50)

Esterilidad, onanismo y adulterio constituyen la tríada de la transgresión moral que encarna la literata. Pero hay una faceta más en este objeto de estudio prismático que fue la literata en el siglo XIX. En el texto ya citado, Eduardo Saco sitúa el surgimiento de la misma en el contexto de las transformaciones sociales propias del siglo; este tipo femenino de “tendencias democráticas” es el resultante de las mutaciones provocadas por las “ideas modernas” que la liberan del “prosaísmo de la vida familiar”, y la lanzan a la conquista del “aplauzo a los trabajos del entendimiento humano” (70). La originalidad del texto de Saco radica en la perspectiva histórica con que aborda la figura de la literata. Él nos describe, por una parte, a la literata primitiva: “pálida, ojerosa, inclinada al expticismo (...) propensa al suicidio, dada á las pasiones fuertes, ambiciosa del raptó y del tósigo” (71), y por otra, a “la literata del porvenir” que “pertenece - dirá- de hecho al estado conyugal, y de derecho á la prensa y á la escena.” (72) En última instancia, lo que aquí se vuelve a condenar es el rol público asumido por la mujer, tanto su condición de autora como su compromiso en la defensa de causas públicas: “Por eso la ven Vds. abonada gratis en todos los teatros reclamando su derecho de autora, cuando no improvisando espectáculos para el socorro de las víctimas del Congo, ó fundando ateneos y asociaciones para protestar contra el tributo de sangre y defender la abolición de la esclavitud”²⁰⁷. (72) Este nuevo tipo de literata por su grado de implicación o compromiso con los asuntos de su época será la

²⁰⁶ El Circo hípico Price fue fundado en Madrid, en 1853 por el irlandés Thomas Price.

²⁰⁷ Recordemos la activa participación de Concepción Arenal y de Carolina Coronado, entre otras, en la Asociación Abolicionista de Madrid.



precursora de la “literata del porvenir”, una figura muy afín a la de la intelectual moderna, “la literata política, la ciudadana del club y del folleto, de la proclama y del petróleo”. (73)²⁰⁸ Julio Nombela, contestando la sátira de Cortón, afirmaba que “Las literatas no podrán consentir que les crucen la cara con una pluma, teniendo ellas también un arma igual, y por añadidura y como mujeres una fuerza superior a la del hombre: *la fuerza de su debilidad*”. Con esta advertencia parece adelantarse a lo que un siglo más tarde desarrollará la escritora y crítica argentina Josefina Ludmer, quien al analizar la “Respuesta a Sor Filotea” de Sor Juana Inés de la Cruz, acuña la lúcida expresión “las tretas del débil” para referirse a las sutiles estrategias de resistencia de la escritura femenina frente a las redes del poder²⁰⁹. Transformada en categoría de análisis, la expresión encierra una conclusión, que “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él”²¹⁰. Efectivamente, resulta innegable que desde épocas muy tempranas, la mujer con aspiraciones intelectuales apeló a las tácticas más variadas para lograr sortear la sanción y la censura social, ese “exclusivismo varonil” del que hablaba Gertrudis Gómez de Avellaneda. La seudonimia²¹¹, la anonimidad, la masculinización de la firma a través del empleo del apellido marital, la colectivización de la autoría o la autoría intervenida (Batticuore)²¹², sumadas a la aceptación de un tono moderado, reformista pero nunca revolucionario fueron las más habituales formas de sortear la resistencia del campo intelectual de la época y lograr al mismo tiempo posicionarse en él y legitimarse.

Bibliografía:

- Alas, Leopoldo (1879). “Cartas de un estudiante. Las literatas”. *La Unión*, 27/6/1879; 29/6/1879 y 4/7/1879.
- Altuna Lisazo, María Belén (2010). “Ética y estética del bello sexo”. *Revistas UC3M* <https://e-revistas.uc3m.es>
- Anónimo (1835). “La mujer erudita”. *El correo de las damas. Periódico de música, amena literatura, teatros y moda*. Nro: 44. Año 3. 28/11/1835. p. 349-350.
- Barrera, Pedro María (1872). “La literata”. *Los españoles de ogaño*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez. Tomo II. pp. 359-370.
- Batticuore, Graciela (2003). *Lectoras y autoras en la Argentina romántica (1830-1870)*. file:///C:/Users/Marta/Downloads/uba_ffyl_t_2003_47689_v1.pdf
- Cortón, Antonio (1883). *La literata. Agua fuerte*. Madrid: Librería de Guio, Biblioteca Diamante.

²⁰⁸ También Leopoldo Alas hablará en su texto de la literata del porvenir, caricaturizada en el personaje de Emergencia, la mujer realista y librepensadora. Es significativa la alusión al Club, entidad que en el siglo XIX era casi exclusivamente masculina, un espacio tanto de encuentro social como de debate político así como al folleto, un tipo de publicación de alcance masivo que jugó un papel central en el debate político e ideológico, considerado un arma de agitación social.

²⁰⁹ Recordemos que junto a la denominación de “bello sexo” coexistió la de “sexo débil”.

²¹⁰ Dirá Ludmer, refiriéndose a la mujer “Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil.”

²¹¹ Criado y Domínguez incluye en el Apéndice a su obra un listado de “Pseudónimos usados por las escritoras españolas de este siglo,” y consigna 23 seudónimos, de los cuales 7 son masculinos. (1889: 172)

²¹² Graciela Batticuore analiza estas tácticas de inserción social de la mujer escritora en Argentina a través de las estrategias de las publicistas que encubren, niegan o impostan su nombre para no ser reconocidas y, consiguientemente, acusadas de ejercer un oficio poco aceptable para su sexo. Así hablará de “autoría escondida”, “autoría negada y denegada”, “autoría exhibida” y “autoría intervenida”, para referirse a “la intervención activa de un editor o de un familiar hombre en la publicación de una obra”. (2003).



- Gimeno, María Concepción (1877). “La literata en España”. *La mujer española. Estudios acerca de su educación y de sus facultades intelectuales*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro. pp. 211-226.
- Ludmer, Josefina (1985). “Las tretas del débil”. González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (Eds.) *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- Nombela, Julio (1883). “Una carta en contra”. Prólogo de Cortón, Antonio. *La literata. Agua fuerte*. Madrid: Librería de Guio, Biblioteca Diamante. V-VIII.
- Rosell, Cayetano (1851). *La Marisabidilla*. VVAA. *Los españoles pintados por sí mismos. Escenas matritences*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.
- Saco, Eduardo (1871). “La literata”. *Los españoles pintados por los españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de J.E. Morete, I. pp.69-73.



Patrimonio en acción, el museo en la comunidad

Forlino, Roxana Cecilia

Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino (Mar del Plata)

Introducción

El Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino de la Ciudad de Mar del Plata, funciona en la Villa Ortiz Basualdo, una casa de verano del año 1909.

Los antecedentes del museo de arte se remontan a las primeras exposiciones realizadas en el edificio de la Municipalidad y a la creación por decreto municipal del Museo de Bellas Artes (1945). En su sede del séptimo piso del Correo Central (1963-1976) adquiere relevancia y actividad permanente. Su ubicación en la Villa Ortiz Basualdo data del año 1980. Desde entonces, realiza sus actividades en forma ininterrumpida en este edificio, ocupando las salas de planta baja, segundo y tercer piso.

El Museo de Arte lleva el nombre de Juan Carlos Castagnino a partir de 1982, como homenaje a este gran maestro de la plástica nacido en Mar del Plata (Catálogo Villa Ortiz Basualdo, 100 años. Asociación Amigos del Museo de la Ciudad. Cultura Mar del Plata).

El servicio educativo es el área que se encarga de la planificación, desarrollo y evaluación de actividades educativas y producción de materiales didácticos. Su principal objetivo es el de acercar el patrimonio a los visitantes escolares y comunidad en general, con actividades dentro y fuera del museo. Año a año, se buscan mejorar los recursos y actividades del año anterior. Se inicia siempre el ciclo escolar con una planificación anual que se difunde todos los meses. Actualmente, en el contexto de la pandemia, la planificación es mensual. Dentro de la tarea del área, también se incluyen talleres de arte en vacaciones de invierno y actividades especiales para el Día Internacional de los museos. Es importante destacar que, el servicio educativo funciona desde mucho antes que el museo tenga sede en la Villa Ortiz Basualdo (1980) y fue variando sus actividades a lo largo de los años, dependiendo de la especialidad de los profesionales que se desempeñaron en dicha área. Algo fundamental que se quiere promover desde el servicio educativo, es que la educación en museos es una actividad mucho más amplia que las visitas con las escuelas, por eso se trabaja partir de cuatro ejes:

- Actividades dentro del museo.
- Actividades en la comunidad.
- Generar contenidos a partir de la práctica.

Capacitación continua

Buscando así, aproximar la tarea al paradigma emergente, en que los visitantes son el centro, emprendiendo un camino que busca que la educación en museos sea un verdadero diálogo entre la institución y todas las comunidades de la sociedad. Por eso también, en palabras de Fisman y Pisman (2018) “preferimos la palabra “educadores” en lugar de la palabra “guías”, porque nos permite abarcar esferas de actuación más allá de las visitas guiadas y dar cuenta de una trayectoria de crecimiento profesional”. Las experiencias que se presentan aquí son un recorte de actividades de los últimos cinco años, haciendo énfasis en las muestras permanentes del museo, ya que este patrimonio es una fuente inagotable de inspiración, a partir del cual se



pueden generar las propuestas más variadas. Es importante mencionar que las actividades fueron realizadas antes de la pandemia, pero se incorporan también, diferentes elementos, observaciones y adaptaciones al contexto actual. A continuación, se desarrollan los cuatro ejes de trabajo.

Actividades dentro del museo

Las dos muestras permanentes del museo comprenden dos historias que en un punto están vinculadas. Por un lado, el museo de costumbres con el mobiliario original de la casa, para conocer los usos y costumbres de los primeros veraneantes de la ciudad. Por otro, la vida y obra de Castagnino, artista marplatense que no vivió en la casa, pero el museo lleva su nombre en homenaje. Debido a esta carga de información, se va aumentando el grado de complejidad en los contenidos de la visita, a medida que los visitantes son más grandes; por eso, y aunque en el recorrido estén contempladas las dos muestras, se podrá hacer hincapié en una en particular, de acuerdo con los objetivos de los docentes y la edad de los alumnos. Hay un punto interesante y es que a pesar de que las historias de Castagnino y los Ortiz Basualdo son distintas y hasta opuestas, contemplan dos momentos de la historia de Mar del Plata, que tiene que ver con la villa balnearia de la elite porteña y la ciudad de los habitantes de todo el año, ambas fueron surgiendo al mismo tiempo. También, cada visita tiene como cierre una actividad de taller para que todos los visitantes se lleven algo elaborado por ellos mismos.

Dorita la viajera del tiempo: visita para nivel inicial hasta primer ciclo. Dorita, es una bañista de comienzos del siglo XX, que le pide ayuda a los chicos para entender la época actual, mientras junto a ella conocen la historia de la Villa Ortiz Basualdo. Esta propuesta resulta interesante desde la didáctica del patrimonio, ya que la educadora del museo se caracteriza como bañista para contar la historia de la casa. La riqueza y atractivo del mobiliario y arquitectura originales facilitan mucho la narración y la mediación del personaje es fundamental, ya que pone en contexto a través de una historia muy simple y divertida, los usos y costumbres de la época.



Grupo de nivel inicial haciendo la visita con Dorita (2018)

El taller de Castagnino: Esta actividad está orientada para todos los niveles educativos, adaptándola a las diferentes edades. La colección del museo tiene aproximadamente 130 obras de Castagnino, y año a año se van rotando para que todas puedan estar expuestas, debido a esto, las dinámicas de recorridos siempre son muy enriquecedoras para los visitantes, y en ellas siempre se contempla prácticamente todo el recorrido artístico del pintor. Se inicia la visita



incorporando distintos recursos participativos para la instancia de trabajo grupal, como títeres, sonidos, aromas, rompecabezas, y distintas lecturas de las obras, con búsqueda de colores y personajes, técnicas y materiales, entre otros. La riqueza de la obra de Castagnino permite conocer los temas más variados, como paisajes, retratos, animales del campo, hechos históricos y compromiso social, siempre con el ser humano como protagonista. Con todos los grupos etarios, siempre se fomenta el diálogo a partir de preguntas para compartir y reflexionar entre todos. El cierre de la propuesta, implica una actividad plástica individual, con los materiales y herramientas que usaba el artista.



Actividades en la muestra permanente de Castagnino con diferentes niveles educativos (2015-2018)

En cada visita, es fundamental la pareja pedagógica docente-educador de museo, ya que como afirma Huerta (2010):

Intentamos unir geografías, potenciar estrategias liminares y generar acercamientos. Sin quitar importancia a los espacios arquitectónicos, a los lugares que conocemos e interpretamos como escuelas y museos, queremos avanzar que nuestra mayor atención recaer en los colectivos humanos, en las personas, en los educadores de museos y en los profesionales de la enseñanza de los distintos niveles educativos. Estas personas son las que promueven y llevan a cabo la actividad educativa y los programas que se establecen tanto en el currículum escolar como en el museo. (p. 12).

Actividades en la comunidad

De acuerdo con Alderoqui-Pedersoli (2011) “La acción cultural considerada como una invitación, es el arte de suscitar aspiraciones cuando no existe una demanda. Es una demanda a ser construida” (p. 184). En el año 2017, hubo una invitación para una acción cultural en conjunto, que funcionó como disparador para proyectos posteriores. La iniciativa vino del área educativa del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad (MAR), para realizar una visita comentada en el marco de la muestra “200 años de Arte Argentino, Congreso de Tucumán”, en la que había dos obras de Juan Carlos Castagnino. Ambas, trataban sobre la alienación del ser humano durante



la Guerra de Vietnam, por lo cual había mucho contenido social y simbólico, además de la riqueza expresiva de las técnicas y los procedimientos de trabajo (litografía y carbonilla). El recorrido fue en conjunto entre las educadoras de ambos museos y se puso en diálogo a Castagnino con obras de otros artistas presentes, tuvo una duración aproximada de una hora y participaron visitantes en general.



Visita comentada en el Museo MAR con las dos obras de Castagnino (2017)

La del Museo MAR fue una experiencia tan enriquecedora de colaboración, que desde el servicio educativo se buscó generar propuestas similares de mediación en conjunto, para generar redes entre el museo y otras instituciones educativas y culturales de la ciudad.

Proyecto Aula-museo: El Aula-Museo es un proyecto educativo y anual, que busca establecer vínculos permanentes entre el museo, la escuela y la comunidad. El Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino de la Ciudad de Mar del Plata, lleva el nombre de este artista marplatense en homenaje, por su trayectoria y compromiso con el arte y la realidad de su época. Castagnino nació y pasó su infancia y juventud en Estación Camet, pueblo en donde se ubica la Escuela EGB N°3 José Manuel Estrada. A partir de esta vinculación entre ambas instituciones, se propone llevar a cabo un proyecto en conjunto, que permite crear y fortalecer los lazos entre ellas de manera permanente y más allá de la visita al museo. El producto es un Aula-Museo de arte, con una muestra permanente con reproducciones, inspirada en vida y obra del artista y en su relación emotiva con el pueblo de Camet. También, muestras temporarias con trabajos de los alumnos y artistas locales, y diversas actividades artísticas y culturales. El Aula-museo funciona desde el año 2017 en la escuela mencionada, para que docentes, alumnos y toda la comunidad escolar sean sus principales participantes. Según Spravkin (2012):

Hay dos caminos que posibilitan el nexo de la educación plástica escolar con la vida plástica extramuros: por un lado, salir de la escuela en busca de otros ámbitos en los que se producen acontecimientos relacionados con la plástica como muestras, ferias artesanales, museos, talleres de artistas, etc. Por otra parte, abrir las puertas de la escuela a distintos actores del quehacer visual: artistas, artesanos, ilustradores, historietistas, diseñadores gráficos, publicistas, etc. (p. 125).





Actividades en el Aula-museo (2017-2018)

Proyecto Bruzzone-Castagnino, dos miradas, una época: Alberto Bruzzone y Juan Carlos Castagnino fueron dos artistas plásticos contemporáneos, amigos y vivieron en la misma ciudad. Los dos tienen su propio museo en Mar del Plata y las educadoras de los mismos armaron un proyecto en conjunto, el cual implica presentar vida y obra de ambos, trazando paralelismos a través del diálogo y diferentes recursos lúdicos para distintos niveles educativos. Se toman cuatro obras de cada artista, similares en cuanto a los temas: retrato, autorretrato, paisaje de la playa y paisaje con tren. Se cuenta con reproducciones de obra de Castagnino y un teatro de sombras, en que se hace hincapié en su infancia; para el caso de Bruzzone, se cuenta con materiales y herramientas de su taller y obras originales. Se finaliza con una actividad plástica, para recrear la vía del tren y los diferentes paisajes y situaciones a lo largo de la misma. Los materiales utilizados son pasteles y carbonillas, presentes en la obra de ambos artistas. El proyecto se realiza desde el año 2018 de manera itinerante, en ambos museos y en distintas instituciones educativas de la ciudad. Surgió por ideas en común y coincidencias en la modalidad de trabajo de las educadoras. Se planificó con reuniones esporádicas y en el Día Internacional de los Museos de 2018 se concretó la primera experiencia. Al ser un proyecto itinerante, la actividad es flexible y adaptable a los diferentes ámbitos en que se pueda presentar. En el 2020, los contenidos del proyecto se empezaron a migrar a videos de *youtube*, para tratar de reproducir las diferentes instancias de trabajo en formato virtual.

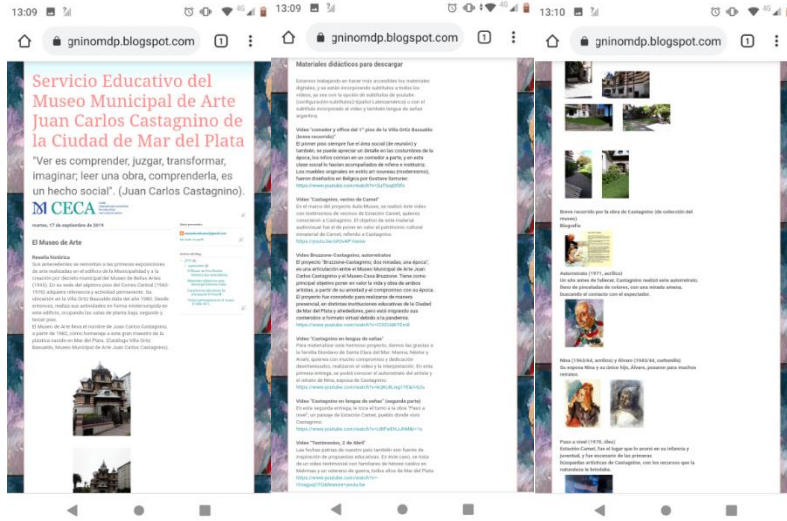




Actividades del proyecto Bruzzone-Castagnino en el Museo Bruzzone y en el Aula-museo (2018-2019)

Generar contenidos a partir de la práctica

Para que la tarea del servicio educativo no se convierta en algo efímero, es importante registrar y plasmar las experiencias, para lograr así, producir contenidos y conocimiento a partir de la práctica. Las formas de hacerlo son múltiples y eso dependerá de cómo esté conformado cada equipo de educadores y las dinámicas de trabajo que tengan. El objetivo principal es que la tarea quede registrada de alguna manera, a modo de archivo, ya que esa información sirve a los mismos educadores y a todas las personas que la necesiten, docentes, estudiantes, investigadores, familias, visitantes en general, etc. Así también, todos los productos que se elaboran, sirven como aporte a la educación en museos. En el Museo Castagnino, se utilizan distintas herramientas, desde encuestas para docentes, solicitando una devolución de la actividad ofrecida, hasta videos, textos y libros de cuentos. La creación de un blog del área, ha permitido reunir muchos de los materiales elaborados a lo largo de estos últimos años, logrando así un espacio digital educativo, útil y actualizado; cuya administración la realiza la educadora del museo. Gracias a este recurso, se puede hacer un recorrido por la tarea del servicio educativo, ya que no solo se suben materiales para descargar, sino también experiencias y actividades. La difusión del blog, es a través de la vinculación a las redes sociales del museo. Un material en particular, el libro infantil “Castagnino en bicicleta”, es producto del trabajo constante con los grupos escolares y las lecturas y documentación sobre vida y obra de Castagnino. El proceso de elaboración duró, desde mediados del año 2019 hasta principios de 2020, y se utilizaron recursos de animación con muñecos para contar la historia, eso se capturó en fotografías que luego se intervinieron digitalmente, y finalmente, se realizó un diseño editorial para darle el formato final. Tiene versión impresa y digital y es una de las tantas posibilidades de plasmar experiencia e investigación, en un material ameno para diferentes destinatarios.



Capturas de pantalla del blog del servicio educativo



Capturas de pantalla del libro de Castagnino, versión para imprimir y versión digital para trabajar en el aula (2019)

Generar contenidos a partir de la práctica, es algo que ha podido lograrse en gran parte, gracias al eje de trabajo que se desarrolla a continuación.

Capacitación continua

Dice López Sánchez (2017) sobre la formación de los educadores de museos: *Generalmente su preparación profesional se reduce a un interés personal de compromiso con su labor, es decir, son autodidactas en aspectos específicos como mediación y educación. En algunas ocasiones, crean una comunidad de aprendizaje con otros colegas que realizan funciones similares en distintos museos y juntos comparten textos, investigaciones y experiencias, que podrían adaptar a casos específicos. También buscan eventos relacionados con educación y museos como conferencias en donde sacian su sed de conocimiento y reflexión acerca del tema con otras personas igualmente interesadas.*



En línea con las palabras de la autora, se puede decir que, una de las principales fortalezas del Museo Castagnino es la capacitación continua del personal y la membresía a ICOM (Consejo Internacional de Museos y al comité de CECA, educación y acción cultural) de la educadora del servicio educativo, lo que ha permitido una renovación y actualización de las propuestas, y también el interés constante de atraer a nuevos visitantes, lo que reforzó la pertinencia social y la visión de la institución, en cuanto a la apertura a la comunidad. Afortunadamente en la actualidad, existen múltiples espacios de actualización y reflexión, específicos en educación en museos, ya sean gratuitos o arancelados, públicos o privados, virtuales y presenciales, con distinta duración en el tiempo. En el área, siempre se trata que después de terminada una capacitación, se pueda poner en práctica lo aprendido y plasmarlo en un material didáctico. Por ejemplo, la Diplomatura Superior en Educación en Museos de la UAI, es una especialización que dura un año, y de ahí surgió el proyecto Aula-museo. También, el Ministerio de Cultura de la Nación, a través del Programa Formación y Redes, ofrece cursos gratuitos, sobre diferentes abordajes de la educación en museos; y en este momento se está cursando la tercera capacitación en el marco de ese programa “Museos accesibles, partir de lo posible”. Además de lo que se pueda estudiar de manera formal, en el servicio educativo se aprovechan todos los recursos disponibles, ya sea la lectura de un libro o una charla con compañerxs de trabajo, todo sirve a la hora de buscar ideas y desarrollar la tarea de manera más creativa y proactiva. En el blog del área, también se suben los certificados de los cursos, talleres y actualizaciones realizadas.

Evaluación de la propuesta

Para realizar el seguimiento de las actividades, se utilizaron distintas técnicas de recolección de datos: observación participante con informe escrito y registro fotográfico, para documentar las jornadas de trabajo y encuestas con devoluciones de los docentes. La información es recopilada por la educadora del museo durante el transcurso de las actividades. Si bien las propuestas del servicio educativo forman parte de la programación anual del museo, el área no cuenta con un presupuesto específico, por lo que se utilizaron todos los recursos ya existentes en la institución y se reciclaron materiales. Para las actividades mencionadas, los educadores de otros museos participaron de manera gratuita y se compartieron los gastos de materiales entre las instituciones.

Una debilidad que tiene el museo, es el poco personal con el que cuenta, ya que se trata de una persona por área; lo cual siempre limitó la frecuencia de las actividades, especialmente de los proyectos comunitarios. Una posible solución a la falta de personal del servicio educativo, es la administración del tiempo de trabajo para cumplir con las visitas, actividades en la comunidad y desarrollo de materiales didácticos y, aun así, no alcanza para realizar un seguimiento más detallado de cada una de ellas. Otra alternativa factible, es invitar a un grupo de estudiantes de profesorado de artes visuales, a realizar sus prácticas en el museo, lo que podría generar un sistema de capacitación continua, que beneficie tanto a los estudiantes en formación, como al personal del museo.

Teniendo en cuenta el contexto actual de la pandemia, en el año 2020, el equipo del museo estuvo fragmentado por las distintas realidades de cada uno, y la tarea del servicio educativo fue casi exclusivamente la de elaborar materiales digitales que se difundieron por las redes sociales del museo, esto implicó enriquecer el blog del área y equiparlo con contenidos de elaboración propia. En el presente año, se están abriendo posibilidades de volver a establecer vínculos con docentes y estudiantes, especialmente de nivel terciario, para brindarles charlas por zoom, esto es fundamental ya que ellos en el futuro traerán a sus alumnos. También, se propusieron iniciar en marzo, dos actividades presenciales para grupo familiar con chicos y para



grupo de adultos, siguiendo los protocolos de cuidado, aforo y distanciamiento, pero se realizarán en vacaciones de invierno.

Otro gran desafío por delante para todo el personal del museo y especialmente para el servicio educativo, es lograr un museo más accesible en todos los aspectos posibles, ya que actualmente no hay rampa ni ascensor, es decir, que la barrera arquitectónica está presente tanto para ingresar como para recorrerlo por dentro. Aun así, la accesibilidad puede trabajarse también desde lo comunicacional y cognitivo, y abrazamos el desafío para ir logrando pequeñas acciones sostenidas en el tiempo.

Pese a las dificultades, se observa que los objetivos pudieron cumplirse en gran parte, por un lado, porque se pudo lograr una práctica amplia de la educación en museos, en cuanto a proponer alternativas a las visitas tradicionales. La proyección en la comunidad y la construcción colectiva con otras instituciones, permitieron definir una línea de trabajo inagotable, para la puesta en valor del patrimonio del museo. Y algo fundamental, es poder plasmar todas esas experiencias en materiales en diferentes formatos, para contribuir al ámbito de la educación en museos y visibilizar la tarea del servicio educativo.

Bibliografía

- Alderoqui, S y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Catálogo Villa Ortiz Basualdo, 100 años. Asociación Amigos del Museo de la Ciudad. Cultura Mar del Plata.
- Fisman, D. y Pasman, J. (2018). "Módulo 1: ¿Quiénes somos los educadores de museos?" en el curso virtual identidad y gestión de las áreas educativas de museos dentro del Programa Museos. Formación y Redes, dependiente de la Dirección Nacional de Museos. Secretaría de Cultura. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Huerta, R. (2010). *Maestros y museos: Educar desde la invisibilidad*. PUV Publicaciones de la Universidad de Valencia. Colección "Oberta" Nº 181.
- López Sánchez, F. (2017, junio 27). *El educador de museos: Profesión emergente*. [Entrada de blog]. En *Nodo cultura*. Recuperado de <https://nodo cultura.com/2017/06/27/educador-de-museos-profesion-emergente/>
- Spravkin, M. (2012). *Enseñar plástica en la escuela: conceptos, supuestos y cuestiones*. En Akoschky, J. *Artes y escuela*. p. 125. Buenos Aires: Paidós.



Prácticas artísticas en torno a las memorias picapedreras de Tandil

Funaro, Fernando

TECC - Facultad de Arte - UNICEN
fernandofunaro@gmail.com

Introducción

La presentación²¹³ consiste en dar a conocer el proceso de producción de una obra audiovisual interactiva que surge como una investigación enmarcada en un proyecto PEIDYT²¹⁴ llevado a cabo por un grupo interdisciplinario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), cuyos objetivos consisten en la implementación de una serie de experiencias basadas en tecnologías y conectividad digital para posibilitar la expansión de las colecciones del Museo Histórico Fuerte Independencia de Tandil (MUHFIT), llevándolas más allá del circuito material y edilicio del museo. A través de diversas aplicaciones, interfaces y dispositivos se pretendería que sus visitantes logren relocalizar la mirada más allá de los límites físicos del patrimonio.

Si bien el proyecto propone abordar a través de la implementación de aplicaciones digitales, una variedad de temáticas que forman parte de las narrativas del MUHFIT, se decidió comenzar a trabajar sobre aquellas que tratan la historia de las comunidades picapedreras que se establecieron en las sierras de la ciudad de Tandil a finales del siglo XIX.

Como un primer acercamiento al planeamiento de una obra audiovisual interactiva que respondiera a dicha narrativa e hiciera uso de las colecciones propuestas por parte del grupo del proyecto, se consideró relevante por un lado indagar en la bibliografía relacionada a la historia de las comunidades picapedreras, relevada por las personas integrantes del grupo que pertenecen a las disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanas, y por otro lado se consideró pertinente realizar una indagación teórica en las nociones de Investigación en las Artes, Memoria, Arte y Archivo, Interactividad y Poéticas políticas tecnológicas.

Las memorias picapedreras²¹⁵

Se seleccionó de los textos historiográficos, aquellos elementos y relatos que se consideraban interesantes para trabajar con las colecciones del museo, poner en tensión los relatos históricos hegemónicos y proponer al público usuario un replanteo de las nociones de memoria.

- *Plecas*: eran la moneda propia de las canteras. A los obreros se les pagaba en plecas y éstas sólo tenían valor en las proveedurías de las canteras. En torno a esto se daba una doble explotación ya que las proveedurías también pertenecían a los patrones.

²¹³ Las diapositivas que acompañan la presentación pueden visualizarse en el siguiente enlace: <https://prezi.com/p/8rmrkxnsn1d0/?present=1>

²¹⁴ Proyectos Estratégicos de Investigación, Desarrollo y Transferencia. Buscan promover y financiar la generación de proyectos y acciones de investigación, ciencia y tecnología que se basen en el diálogo y articulación con el territorio y las prioridades locales, con horizontes concretos de transferencia que incluyan la resolución de problemas o necesidades de carácter práctico, el aprovechamiento de oportunidades o el fortalecimiento de equipos universitarios en áreas de relevancia nacional.

²¹⁵ Datos históricos obtenidos del trabajo *Los Picapedreros* de Hugo Nario (1997).



- Mujer: las mujeres tuvieron participación activa en las huelgas, existen relatos que narran cómo las mujeres enjabonaban las vías del tren para descarrilar las locomotoras o se paraban en frente de los trenes para impedir que sigan su curso.
- Oficio: el saber de los trabajadores picapedreros era artesanal y se transmitía de generación en generación. Se estudiaban las caras de la piedra y se reconocían las vetas. Las vetas eran sectores de la piedra que un ojo no entrenado no puede percibir. Se decidía sobre qué veta aplicar el primer golpe. Luego con herramientas propias de su oficio, ejercían el corte.
- Actas: se logró recolectar actas de los sindicatos de las canteras, con los diálogos transcritos. En estos diálogos, algunas personas hablan en castellano, otras en italiano. Al igual que con la moneda *pleca*, este tipo de cuestiones permite percibir el aislamiento que estas comunidades tenían del resto de la ciudad, al estar instalados en el territorio de las sierras.

Colección de objetos y documentos con los que se propone trabajar²¹⁶

- Imagen del estandarte de la Sociedad Unión Obrera de las Canteras.
- Imagen del sello utilizado por la SUOC en las primeras décadas del Siglo XX.
- Dos fotografías de los obreros en una marcha en la ciudad (Archivo MUHFIT) Son reproducciones, no son de buena calidad.
- Dos fotografías de los obreros detenidos esperando para declarar. (ARCHIVO MUHFIT) Ídem anterior.
- Fragmentos de Libros de Actas de Asambleas de la SUOC, donde se pueden leer los “diálogos” de los obreros y dirigentes. En uno de ellos, se mencionan las listas (de picapedreros) y cómo hacer respetar la lista a los patrones, con los diferentes puntos de vista respecto de ello (1911). En otro se habla de presionar mediante un paro para la reincorporación de despedidos. (1911).
- Selección de fragmentos del libro de Hugo Nario, en el que se hace referencia a las mujeres del mundo de las canteras. (Se hará una búsqueda de fotografías para sumar recursos sobre este tema, aunque también podrían utilizarse objetos referenciales como vestimenta, por ej.) Nos parece oportuna y representativa la frase disparadora “Ellas son la mitad de nuestra fuerza”, incluida en el Reglamento de la SUOC de 1906.

Picapedreros en el presente.

El oficio artesanal del trabajo de la piedra se resignificó a través del arte en el taller de picapedreros y escultores que se encuentra en la estación ferroviaria. El taller se presenta como una articulación entre los picapedreros retirados y artistas de la escultura. Los picapedreros enseñaron el entendimiento de la piedra, el trabajo sobre la misma, el uso de las herramientas y la fabricación de las mismas. A partir de esto se enseña dicho saber aplicado al arte y se producen objetos artísticos trabajados con estas técnicas y estas herramientas.

Nociones Teóricas

Para la elaboración de este proyecto se tiene en cuenta en una primera instancia, ciertas nociones relacionadas a la investigación en las artes, los aportes de Rancière en torno al análisis del espectador, la poética del “*detournement*” desarrollada por Debord, los estudios sobre el rescate de las memorias y una serie de indagaciones en torno a la interactividad y el trabajo con archivos.

²¹⁶ Este relevamiento, al igual que el guión de la narrativa de los picapedreros para el museo, fue realizado por Bárbara Sosa, encargada de MUHFIT.



- Investigación en las artes: la propia práctica artística/creativa se constituye en medio a través del cual se realiza la investigación. suscitan una serie de interrogantes en torno a qué tipos de conocimiento y comprensión abarca la práctica artística y cómo ese conocimiento está relacionado con otros tipos de conocimiento académicos plasmados en formatos de presentación más convencionales.

En este caso se puede notar que se trataría de un trabajo interdisciplinario donde el producto artístico dialoga con conocimientos de la historia, la museología, la informática y otros.

En torno a esto es posible indagar qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes y en qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas habituales en de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades (Borgdorff, 2010, p.31).

- Espectador emancipado/Usuarios emancipados: Jacques Rancière advierte el papel del espectador pasivo como sumergido en el “embrutecimiento del paseante fascinado por la apariencia” y perdido en una empatía que busca identificarse con escenas. Su propuesta para emancipar al espectador es arrancarlo de este embrutecimiento y mostrarle un espectáculo inusual, un “enigma que lo obligue a buscar el sentido”. De esta manera el espectador pasivo cambiaría su posición a aquella similar a la de un detective o un experimentador científico que observa fenómenos y busca causas, convirtiéndose así en un espectador emancipado (Rancière, 2010).

La idea de actuar frente a una obra propuesta como la principal característica del espectador emancipado, puede comenzar a confundirse dentro de ciertos ámbitos del arte como el arte interactivo o el arte relacional, donde la acción es inevitable y se convierte en uno de los elementos centrales bajo el cual la obra fue elaborada.

Esto puede prestar a confusión: el dinamismo y la llamada a la interacción del público por sí mismos en una obra, no son exclusivamente un elemento emancipador del sujeto. Se ha podido percibir durante años una notable cantidad de obras artísticas y producciones culturales que bajo la premisa de un público activo se han propuesto llevar al cuerpo o al intelecto de los sujetos a la acción. Estas operaciones, por el mero hecho de proponer el dinamismo y el movimiento, nada tienen que ver con la emancipación del sujeto, sino más bien lo único que logran es convertir a los y las espectadores/as en usuarias y usuarios. Si bien como afirma Rancière la emancipación tiene que ver con la acción, habría que detenerse a indagar en este elemento y cuestionar si la acción del público por ser dinámica ya es de por sí emancipatoria o ésta sólo se remite a una maquinabilidad que persigue estímulos y es, inclusive, más alienante que la total pasividad del espectador no emancipado que propone Rancière. Es decir ¿Qué propone la interactividad por sí misma, hay un discurso allí o funciona como un sistema de “oprimir botones para recibir estímulos”? Sucede lo mismo con la interfaz ¿Hay un discurso en ésta o solo se forma a partir de decisiones estéticas, atractivas y la intención de generar un producto *user friendly*? Se podría reflexionar que al menos la alienación del espectador pasivo de Rancière no conllevaba esfuerzo, mientras que el público usuario de las obras que llaman a la acción debe poner en funcionamiento su cuerpo y/o intelecto, y si la acción que se propone no conduce más que a la alienación, el sujeto no solo se aliena sino que también se esfuerza y desgasta por alienarse.

- Detournement: Posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo, o el sistema político hegemónico, y distorsionar su significado y uso original, para producir un efecto crítico (Debord, 2008).

- Memoria: Algunas figuraciones de la producción cultural argentina más reciente devuelven, de modo directo o desplazado, interrogantes que aluden a la pérdida de las certezas, al extravío



de los lazos de relación entre presente y pasado y al mismo tiempo a la necesidad imprescindible de su recuperación. En la traza abierta por el decir disperso y fragmentario del testimonio y la crónica personal, se abre paso una percepción que subjetiviza el pasado y franquea el presente de demandas y protestas (Amado, 2003).

Lo anterior se vincula, a su vez, con un conjunto de debates sumamente productivos que se han dado en torno a la conceptualización del patrimonio. Las perspectivas críticas más recientes, que pusieron en discusión algunas asunciones previamente cristalizadas acerca del patrimonio, lo entienden como una construcción social (García Canclini, 1999; Prats, 2005) y desplazan su atención desde los repertorios de objetos y elementos considerados patrimoniales hacia los procesos de producción, circulación y a los significados que les son atribuidos a esos componentes. Significados que validan y sostienen acciones y políticas concretas de gestión del patrimonio.

Por lo tanto, la conceptualización del patrimonio en tanto construcción social permite atender a los procesos sociohistóricos vinculados a su conformación, que no son universales ni inexorables. Esto, a su vez, habilita la consideración del conflicto como una dimensión relevante en las prácticas y políticas patrimoniales, dado que se reconocen las condiciones desiguales en las que se produce la selección, preservación y reproducción del patrimonio.

- Interactivo/interarchivo: La aplicación de tecnologías digitales e interactivas, permitiría no sólo realizar intervenciones que pongan en tensión las nociones de archivo, sino que podrían poner en tensión un archivo con otro, vinculándolos, haciéndolos dialogar y ampliando las posibilidades de acceso. La producción de arte digital interactivo que tenga como objetivo el trabajo en simultáneo con diversos archivos, vinculándolos y permitiendo un acceso simultáneo permitiría la posibilidad de que los archivos no se comporten como islas sino como archipiélagos. Esta es una problemática actual del archivo, en donde las distintas colecciones y repositorios se erigen aislados los unos de los otros. Por otro lado, está puesta en tensión no solo permitiría problematizar los archivos a partir de sus colecciones sino también a partir de sus políticas, las instituciones que los regulan, y los territorios sobre los que operan.

Conclusión

Si bien el proceso de producción de obra se encuentra en su etapa inicial, donde las actividades tienen que ver principalmente con cuestiones de planeamiento, proyectualidad, ensayos, errores y constantes intercambios con el grupo interdisciplinario en el que dicho proyecto se enmarca, se rescató para esta presentación una serie de nociones teóricas que son consideradas hasta el momento como ejes fundamentales que deberían sustentar el concepto de la obra, y son aquellas relacionadas a la investigación en las artes, los aportes de Rancière en torno al análisis del espectador, la poética del “*detournement*” desarrollada por Debord, los estudios sobre el rescate de las memorias y una serie de indagaciones en torno a la interactividad y el trabajo con archivos. También se consideró relevante exponer los distintos objetos y documentos que componen las colecciones con las que se trabajará, y los distintos bocetos o croquis que se produjeron hasta el momento. Un proceso de producción de obra en su etapa inicial permite la indagación y reflexión en el mismo obrar, no sólo sobre cuestiones técnicas sino también sobre las nociones teóricas que se aplicaron en el planeamiento; y si bien el producto final es en el momento inicial del proceso, desconocido en su totalidad, el documento de “bitácora” o los registros y resultados de los ensayos y errores se pueden entender como una producción en sí misma. Las huellas que se marcan en el recorrido de la producción artística no solo alteran constantemente lo que será el resultado final, sino que permiten nuevas



reflexiones, proponen nuevas investigaciones y dialogan con otros recorridos, otras huellas y otras trayectorias.

Bibliografía

- Amado, Ana (2003) Imágenes del país del pueblo. *Pensamiento de los Confines* 12.
- Borgdorff, Henk (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*. 13, 25-46.
- García Canclini, N. (1999) Los usos sociales del patrimonio cultural. En Aguilar Criado, Encarnación. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de la cultura. Junta de Andalucía. Pp 16- 33.
- Nario, H. (1997) *Los Picapedreros*. Buenos Aires: Del Manantial.
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Debord, G. (2008) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Marca.



Punk, la ruina joven. Una lectura crítica de los fanzines *Resistencia y Homoxidal*

Garione, Flavia y Fernández, Rocío

CONICET-INHUS-UNMDP

flaviagarione1990@gmail.com

rociofernandezunmdp@gmail.com

Jubileo, ruina y decadencia: destellos del punk londinense entre 1977 y 1978

En 1977, en un contexto de fuerte crisis económica que terminaría con las huelgas sindicales del llamado *invierno del descontento* y la llegada del thatcherismo a finales de la década, se festejó el Jubileo de Plata de la Reina, es decir, el 25° aniversario de la ascensión al trono de Isabel II. Más allá de la importancia que tal evento tuvo para la monarquía británica, la celebración realizada el 7 de junio pasó a la historia por haberse convertido en el escenario en el que los Sex Pistols hicieron su famosa aparición en un barco en el río Támesis tocando “God save the queen”. No era la primera vez que la banda protagonizaba un escándalo televisado -es conocida la entrevista que en 1976 dan en el programa *Today* en la que insultan al presentador Bill Grundy y luego destrozan el escenario y los amplificadores- pero esta vez el contexto jugaba a favor del espectáculo: “God save the queen her fascist regime/ It made you a moron a potential h bomb!/ God save the queen she ain't no human being/ There is no future in England's dreaming/ Don't be told what you want don't be told what you need/ There's no future no future no future for you”²¹⁷. Si bien posteriormente los músicos negaron estar al tanto de la celebración, no es difícil imaginar que detrás de tal despliegue estaba la cabeza de su mánager, Malcolm McLaren. Influenciado por los situacionistas franceses e ingleses y habiendo experimentado la escena punk norteamericana junto con los New York Dolls en 1974, tanto McLaren como su esposa Vivienne Westwood fueron quienes hicieron del punk un modo de vestir con la ropa y los looks que diseñaban en su tienda *Sex*: “lo importante de esta tienda era que, en lugar de venderte ideales de una nueva cultura, se hundía en las ruinas de una cultura que se estaba muriendo” (Bove 2011: 17). La frase es harto significativa: en primer lugar porque vislumbra el hecho de que efectivamente la industria cultural alrededor del punk logró finalmente hacer de las ruinas y del arruinamiento una mercancía. Pero, a su vez, y esto es lo que más nos interesa, porque evidencia que el punk se alimenta de algo que *se estaba muriendo*: en ese sentido, y volviendo al espectáculo de los Pistols en el jubileo de la reina, es posible pensar las ruinas de la monarquía británica en los términos de Jean Cocteau, es decir, como un accidente en cámara lenta de la que el punk extrae pedazos para articularse simbólicamente.

Algunos meses más adelante, en febrero de 1978, y también en alusión al Jubileo de la reina, Derek Jarman estrena *Jubilee*, considerada por varios críticos como la primera película punk. En la primera escena, hacia finales del siglo XVI, la gloriosa Isabel I le pide a John Dee, reconocido ocultista, matemático y consejero de la reina, que invoque a una criatura celestial para “alcanzar el conocimiento” y “nadar en esas aguas puras que son la esencia de toda creación”. La aparición

²¹⁷ Dios salve a la reina, al régimen fascista/ Hicieron de ti un idiota, una potencial bomba de hidrógeno/ Dios salve a la reina, ella no es un ser humano/ No existe futuro en el sueño de Inglaterra/ Que no te digan lo que eres, que no te digan lo que necesitas/ No hay futuro, no hay futuro, no hay futuro para ti.



del “ángel Ariel”, personaje etéreo y servidor del rey en *La tempestad* (1611), última obra de William Shakespeare, revela con poder clarividente “las sombras de este tiempo”, permitiéndole a la reina, a Dee y a una de sus sirvientas viajar cuatrocientos años hacia el futuro para ver la Gran Bretaña del presente. Allí el panorama es devastador: una ciudad llena de escombros, cochecitos de bebés incendiados, bandadas de adolescentes peleándose en la calle, ruidos de disparos, humo por todos lados, autos volcados, gente muerta tirada en la vereda a la que la gente les roba aros, lentes de sol o anillos. En ese contexto, conocemos a un grupo de jóvenes nihilistas que viven juntos y llevan una vida completamente ociosa y desbordada entre las que se destacan Amyl Nitrate, interpretada por Jordan, ícono de la cultura punk londinense de los ´70, obsesionada con comprimir y reescribir la historia de Inglaterra bajo los efectos de la droga, Bod, una joven de pelo rapado color naranja, violenta y pirómana y Mad, especie de líder del grupo, que en una de las primeras escenas mata a la reina Isabel II y se queda con su corona. La película seguirá las andanzas de estos personajes que parecen girar en torno a la figura de Borgia Ginz, un empresario que claramente hace las veces de Malcolm McLaren, y que le sirve a Jarman para introducir su crítica a la mercantilización del punk²¹⁸.

Por otro lado, es destacable el uso del anacronismo que hace el director y que le permite poner el foco en la decadencia del imperio. En efecto, la decisión de abrir la película con Isabel I no tiene que ver simplemente con la coincidencia del nombre de la reina actual sino con el hecho de que el período isabelino es conocido como un período de esplendor político, religioso y cultural. A su vez, la presencia de John Dee excede la cuestión mágica y repone al sujeto que acuñó la noción de imperio británico y abogó por una práctica de fortalecimiento político y económico a partir de la expansión territorial. El mensaje se vuelve entonces bastante claro: es el imperio glorioso de la Armada Británica el que acude a ver su propia decadencia cuatrocientos años después. De hecho, no es un detalle menor que la filmación en exteriores se haya llevado a cabo en los muelles de Butler y Shad Thames, es decir, barrios pobres que estaban repletos de edificios ruinosos por los bombardeos de la aviación nazi durante la Segunda Guerra Mundial²¹⁹. Tal y como mencionábamos anteriormente, las ruinas del punk parecen venir a construirse encima de otras ruinas: las de la monarquía, las de la guerra. Es esa ruinosidad que se arrastra producto de la lenta decadencia del imperio lo que produce en los jóvenes de la película goce y diversión: es por eso que, en una de las escenas, Amyl Nitrate sueña con una Inglaterra que “*slowly sank into the sea*” mientras “*the rest of the world sighed a sigh of relief to be rid of them and got on with their own business*”²²⁰. El lento hundimiento en el mar que desea el punk es un hundimiento que los incluye por lo que la decadencia no es sólo del contexto sino que se encarna y el arruinamiento no es sólo hacia el afuera -la monarquía, el imperio, la historia, la ciudad- sino también de la propia subjetividad.

En este sentido, también en 1978, y coincidiendo con la disolución de los Sex Pistols, se publica *The End of Music*, un panfleto escrito desde el exilio por algunos de los miembros de King Mob²²¹.

²¹⁸ En efecto, la película no fue bien recibida por el ambiente punk londinense. Ejemplo de ello es que la propia Vivienne Westwood confeccionó una camiseta sobre la que imprimió una carta abierta a Jarman, en la que denunciaba la mala imagen que había hecho del punk.

²¹⁹ Esta proyección de la mirada del punk hacia el pasado también se puede ver en términos estilísticos en tanto hay una recuperación de la simpleza, el sonido crudo y la irreverencia del rock de los ´50.

²²⁰ Traducción

²²¹ En 1978 no tuvo una gran difusión pero tiempo más tarde fue reimpresso por Solidarity, el colectivo inglés que hacía las veces de Socialismo o Barbarie, la organización neomarxista francesa. Cuando fue reeditado en Glasgow, se cambió su título, que inicialmente era el menos espectacular Punk, reggae: a critique, sin comunicárselo a sus autores originales, que se enteraron de la nueva edición a comienzos de los ochenta.



Este grupo, inspirado en los Motherfuckers americanos, los situacionistas y movimientos “antiarte” como el dadaísmo, había realizado varias acciones disruptivas entre 1968 y 1970, configurándose así en precursores del punk al proponer el desvío, la provocación y el nihilismo como formas de acción revolucionaria. No obstante, en el escrito de 1978 afirman que: “el Punk es el reconocimiento de que a la música no le queda nada por decir, pero aún puede hacerse dinero de la total bancarrota artística simplemente actuando como un sustituto secundario para la autoexpresión creativa en nuestras vidas diarias.” De manera similar a la película de Jarman, el punk para fines de los setenta parece haber fracasado: la crudeza inicial y la furia se transformaron en algo demasiado simple y panfletario que ya no dice nada, y que lo único que viene a demostrar es que detrás de las mercancías solo hay puro vacío. En esta línea, se agrega que:

“Los managers del punk desean modificar el sistema de superestrellas, pero solo pueden hacerlo en lo referente al espectáculo en sí mismo. Algunos de sus apologistas más sofisticados afrontan el problema del espectáculo, pero de un modo muy poco entusiasta. Al fin y al cabo, pondrían sus trabajos en peligro si fueran más lejos. El poeta rock Charles Shaar Murray dijo en *New Musical Express* el 9 de julio de 1977: «Ahora tenemos un nuevo tipo de estrella del rock, y, como todas las demás clases de estrella, surge de un intento de destruir el sistema de estrellas”. (2015: 253).

La cita da cuenta que el mercado del punk también tiene que arruinar el rock de los ´60 y en ese sentido esa destrucción se vuelve también productiva. Más allá de que es claro que tanto Jarman como King Mob detentan la mercantilización que se ha producido sobre el movimiento, es interesante notar que el mercado también copia la estrategia del punk de arruinar el mundo para articular nuevos sentidos. Y es justamente en esa capacidad de crear ruinas que termina también vaciándose lentamente en tanto, como ya hemos visto, no hay manera de eximirse de dicha destrucción. Si 1977 parece poder leerse inicialmente como un momento en el que el punk revela la decadencia de la monarquía para elevarse en esa montaña de ruinas que es el presente, tanto el manifiesto de King Mob como la película de Derek Jarman permiten pensar dicha actuación como el destello final de un movimiento que ha sido arruinado por la capacidad neutralizadora del capitalismo, es decir, como la decadencia del propio punk.

Ahora bien, no obstante el tono negativo de *Jubilee* y *The End of Music*, lo que quisiéramos plantear para cerrar este apartado es que no habría que pensar la “caída” del punk como algo que sufre el movimiento pasivamente sino como una autogeneración de la decadencia en la que arruinarse se vuelve productivo. Hacia fines del siglo XIX, el decadentismo, de la mano de Charles Baudelaire y Joris Karl Huysmans, hizo del deseo de decadencia y de la encarnación de la ruina una nueva forma de habitar el mundo. Frente al cientificismo positivista que intentaba señalar y conjurar la decadencia, ser decadente era ahora algo positivo en tanto permitía articular una mirada particular para interpretar la realidad. Era desde esa performatización de la decadencia que efectivamente se hacía del arruinamiento un mecanismo capaz de producir sentido. En esta misma línea, proponemos pensar el ocaso del punk como el momento en el que sobreviene lo interesante en tanto el vacío y la ruina de la que hablan Jarman y King Mob obligan a esos sujetos en decadencia a saquear sistemáticamente el arte y la literatura moderna del siglo XX para renovar los sentidos y las formas de un presente derruido. Para ver eso habrá que trasladarse a los márgenes, es decir, a las derivas, los desvíos y las irrupciones que hizo posible la decadencia del punk hacia fines del siglo en la otra punta del mundo.



Punk argentino: niños ricos tristes y chicas dispuestas a tomar los medios gráficos de producción

Un chico de barrio norte, Hari B (Pedro Braun), logra viajar tempranamente a Londres en 1978 con su familia y al volver forma, junto a Sergio Gramátika, la banda *Los testículos* (que más adelante se llamará *Los violadores*); pero también, y al mismo tiempo, llega a Buenos Aires un libro que se llama *Punk la muerte joven* de Juan Carlos Kreimer. En realidad, el libro se publica primero en España y alguien (en algún viaje) lo compra y lo trae, como si se tratara de un objeto importado pero escrito por un argentino en Europa. Patricia Pietrafesa -pionera del punk, editora del fanzine *Resistencia* y líder de Cumbia Queers- cuenta en una entrevista para Radio CASO (Centro de Arte Sonoro)²²² que ese libro se transforma a principios de los ochenta, en un manual básico de estrategias punk para jóvenes argentinos, que padecían, por supuesto, las esquilas represivas de la pos-dictadura: detenciones arbitrarias por averiguación de antecedentes, persecuciones en la vía pública y arrestos por encontrarse en un recital.

Si bien es un texto que provee información casi historiográfica sobre el punk (“La mística”, “La historia” y un último capítulo llamado “Los riegos”) se convierte rápidamente en un manual de supervivencia que se subraya, va pasando de mano en mano y del que se extraen algunas ideas generales: el interés histórico por los textos y las figuras anarquistas de principios del siglo XX (en Argentina, Simón Radowitzky entre otros); el desprecio por la norma conservadora burguesa como modelo propagada por los medios masivos de comunicación; el interés por la literatura y la filosofía; el feminismo; la creación de fanzines; ciertas estrategias de solidaridad y comunidad entre pares; desprecio por las instituciones; una estética ecléctica que recicla lo que se encuentra en desuso y aboga por una tendencia disruptiva.

Es evidente que el libro se inserta en un contexto que, en primer lugar, tiene sed de novedades sonoras y nuevas formas identitarias (en lo musical y lo expresivo); que habían quedado paralizadas y detenidas durante la dictadura. La experiencia británica ofrece, en este sentido, un marco legible para interpretar y canalizar cierta insurrección de los cuerpos, que habían acumulado una serie de violencias políticas e institucionales a lo largo de los años²²³. Además de poner luz sobre nuevos paisajes urbanos que responden a un viraje en la macroeconomía mundial -contexto post industrial y de progresiva liberalización económica- que en Argentina tendrá su mayor expresión de estallido en diciembre del 2001: deterioro del entramado social y en los medios de transporte que comunican Capital Federal con el conurbano; zonas fabriles abandonadas; crecimiento de las villas de emergencia en los tejidos urbanos; empobrecimiento de las zonas rurales; precarización laboral.

En este contexto, los punks introducen una lógica comunitaria que tiene como finalidad compartir información y ciertos materiales, que eran más bien escasos y subterráneos; ya que no eran impulsados por los medios de comunicación masivos, revistas de rock nacional como *Pelo* o *El expreso imaginario*. En este sentido, el punk logra motorizar un mismo descontento y curiosidad cultural, a la vez que establece cruces e intercambios entre jóvenes de distinta extracción social; tal como refiere Marcelo Pocavida (redactor de *Vaselina* y *Resistencia*) cuando relata su encuentro con Hari B en el documental *Desacato a la autoridad*²²⁴: “Yo nunca había

²²² Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=AIF3OA6vErY&ab_channel=CASo-CentrodeArteSonoroCASo-CentrodeArteSonoro.

²²³ Esta temática del descontento también pudo verse en libros de poesía en la década del noventa. Dice Martín Gambarotta en *Seudo* (2000): “Tendrías que ver a los de mi barrio/ qué buena gente/ los jóvenes ávidos de lectura/ los viejos defendiendo a la dictadura” (43). Y también: “lo que todos deben odiar: Dylan”.

²²⁴ Disponible en:



pisado Belgrano en mi puta vida (...) desahuciado ya a tomarme el tren hacia mi territorio, me encuentro con la casa tal como me la habían descripto”.

Este encuentro inaugura una relación interesante entre un chico del conurbano -que no es músico- y la nueva escena punk, que en ese momento se encuentra fuertemente instalada en la ciudad de Buenos Aires, paradigmáticamente en el barrio residencial de Barrancas de Belgrano. A partir de ese momento, Hari B, Sergio Gramatika y Marcelo Pocavida comenzarán a editar juntos uno de los primeros fanzines punk argentinos: *Vaselina* (1979-1983)²²⁵. Era una publicación fotocopiada, escrita con la máquina de escribir del abuelo de Sergio Gramatika que publicaba entrevistas que se hacían *entre ellos* y comentarios de recitales. Esta idea de entrevistarse “entre ellos” y construir un sistema de referencias y valoración propias es importante, porque inaugurará un nuevo modo de apropiarse y de producir bienes culturales en la década del ochenta. Es decir, un *Do it yourself* pero de manufactura nacional que expone una serie de relaciones de poder; es decir, quiénes se encontraban hasta el momento autorizados para producir conocimiento y quiénes no.

La música, entonces, abre una serie de posibilidades nuevas: las publicaciones independientes, la creación de revistas y fanzines²²⁶, la posibilidad de que esos textos se transforman en una herramienta de acción política (por ejemplo, difusión de los edictos policiales en el fanzine *Resistencia* de Patricia Pietrafesa); y también, como manera de transmitir información en un contexto pre-internet (reseñas de discos nuevos, poemas, textos, dibujos, recitales, manifestaciones).

Resistencia, registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001

Pietrafesa comienza a editar el fanzine *Resistencia* en el año 1984. Como establece en el prólogo que recopila todos sus números (2013) y en varias entrevistas, la publicación -que duró hasta el año 2001- tiene su origen en la obsesión por el registro impreso, el diseño urgente y la necesidad de construir un territorio nuevo de escucha. No solamente de difusión de las bandas que conformaban, sino también como canal de ciertas demandas políticas que planteaban una ampliación de los derechos de las mujeres (como el derecho al aborto legal seguro y gratuito), de los colectivos LGTB+, y también de los trabajadores del sexo.

El primer número se presenta con una nota manuscrita en fibra negra que dice: “Estamos aquí ... y somos la prueba de que algo en la sociedad no funciona. A tiempo nos dimos cuenta que íbamos a ser un engranaje más y no queremos entregarnos al juego...” (16). La nota llama a la rebelión colectiva y más abajo se encuentra firmada con dos símbolos: el de la paz y el de la anarquía. Resultan interesantes algunas cuestiones gráficas, el excedente de puntos suspensivos (primero hay cuatro y luego tres) que no solamente escapan a la norma ortográfica tradicional, sino que emulan un discurso que parece proferido en voz alta. Son pausas casi escénicas que

https://www.youtube.com/watch?v=eqXpTu0jGhE&ab_channel=letibarlettaletibarletta

²²⁵ La tradición del *Fanzine* se remonta a los años '30 con la publicación de los primeros *Science fiction fandom* en Estados Unidos, publicaciones caseras no comerciales, amateurs, de baja circulación. En los '70 los primeros punks siguen esta tradición, e ignorados por la prensa, imprimen sus primeros fanzines como modo de compartir e intercambiar información. Su distribución se hacía en recitales y ferias. Sus características centrales se encuentran asociadas a la urgencia y la inmediatez: el manuscrito fotocopiado, las tachaduras, el collage, las faltas de ortografía, la ilegibilidad, la autorreferencialidad, la suciedad, el anclaje anarquista (Steimberg, 1994). Uno de los primeros antecedentes fue el fanzine *Suburban Press* de Jamie Reid (que luego haría la icónica tapa del disco de Sex Pistols). En esta publicación intervenía el papel con collage, caricaturas, recortes, fotografías, escritura a máquina y la técnica de stencil.

²²⁶ Otros fanzines de la época fueron *Rebelión rock* (1985) y *¿Quién sirve a la causa del Kaos?* que editaron Pietrafesa junto a Fidel Nadal (1986-1987).



introducen la presencia de quienes se encuentran “escuchando”. Estos interlocutores a los que permanentemente se invoca, aparecen varias veces de manera recurrente. En otro apartado y pintado con, lo que parece acrílico dice: DEMOCRACIA? DERECHOS? GARANTÍAS CONSTITUCIONALES?? NUESTROS DERECHOS SON MÍNIMOS- CONOZCAMOLOS!

No es difícil pensar que la mayúscula representa, en este caso, gritos. Si se alude a que los derechos “son mínimos” pero que aún así nadie sabe muy bien cuáles serían, podría revelarse que en el contexto de los fanzines, hay una confusión general en relación a cuáles son los límites de las fuerzas de seguridad. En este sentido, la revista se ocupa casi de un ejercicio de ciudadanía, dar información básica que resulta valiosa en cuanto a que puede proteger a las personas en determinados contextos abusivos. En otro sector de la publicación, se encuentra pegada una nota periodística de julio de 1984 del diario *Clarín* cuyo título es: “Batahola en local bailable”. Del texto se desprende una flecha con la inscripción “lo que REALMENTE sucedió”: “súbitamente ingresaron las fuerzas policíacas todos rapados y con chapas e insignias sobre sus ropas azules, además de empuñar machetes e itacas. Sin más trámite, atacaron furiosamente a los punks”. El evento que termina con el arresto de 37 chicos y chicas, establece no sólo una denuncia al abuso policial, sino una denuncia al sensacionalismo y tergiversación de los medios masivos de comunicación, que operan a favor de esas mismas fuerzas represivas.

La funcionalidad de la contraescritura es concreta y gráficamente visible a través del collage. Por otro lado, hay una compulsión por hacer partícipe al lector a través de marcas que lo incluyen y lo interpelan. En otras notas que difunden otras informaciones sobre un festival de arte punk dice: “contacten con la revista”. Es decir, los fanzines funcionan como una zona de actividad de carácter urgente e inmediato, que en realidad pone en contacto a los cuerpos para organizarlos colectivamente en la trama urbana.

El último número de la revista fue publicado en el año 2001. Para ese momento, la publicación adquiere mayor formalidad y ya no posee un carácter tan urgente e inmediato como los primeros números. Las notas se encuentran tipografiadas a máquina en prolijas columnas. Ya no se evidencian faltas de ortografía o marcas gráficas improvisadas. También, y en proporción, hay mayor cantidad de imágenes y dibujos. En la nota editorial se alude poéticamente a la situación social en la ciudad: “Volviste a perder, volviste a equivocarte, golpeas puertas cerradas que nunca se abrirán. Otoño en Buenos Aires, ya sin colectivos, mis dudas de siempre me dicen que hora de partir” (238). Tangencialmente, el texto alude a que muchos jóvenes están emigrando del país debido a la situación de crisis extenuante que se vivenciaba.

Debajo de la nota, hay un cartel que responde a comentarios de lectores: “ERRORES: debe haber muchos, pero ahora veo que no puse el nombre de quien escribió el reporte sobre BA STOMP! Es Mr Mephisto, y debería decir Davie Allan en vez de Dave Allen. Borré el mail de Andrés Escoria y no pude incluir la información que envié”. Este tipo de correcciones son interesantes porque puede advertirse que la práctica fanzinería es abandonada para establecer un intento de mayor profesionalización en la escritura, que se acerca más al periodismo cultural o de las revistas de rock. Del mismo modo, comienzan a aparecer referencias a internet: correos electrónicos, información que se encuentra en la web. Esto establece un cambio en los modos de escritura y de circulación de los materiales de la revista. En otro sector aparece una publicidad: ¡¡¡¡¡PINS!!!! hago pins de lo que se te ocurra. Tengo precios accesibles, soy puntual y tengo precios por mayor!!! Escribime a: patridevil@yahoo.com.ar” (328). Así mismo, los contenidos son más internacionales y no tanto de la escena punk nacional que parece lentamente haberse apagado: bandas indies de México y New York, una entrevista al poeta y músico Billy Childish. Hacia el final hay una advertencia: “CORREO: CC16, CP 1427, Suc. 27 “B”. Buenos Aires, Argentina. No sé hasta cuándo tendré la casilla ya que ha aumentado de 40\$ por mes a 300”, recomendaría que los interesados traten de enviar un mail: patriciadevil@yahoo.com.ar”. Otro recuadro contiene



un dibujo de la cara de Patricia Pietrafesa y con letras recortadas de una revista dice: “OLD PUNKS NEVER DIE” (358).

El último número de RESISTENCIA marca un punto interesante en el proceso de una práctica de escritura que para ese entonces, cuenta con varios años. Por un lado, el fanzine fue variando sus contenidos (de una mayor necesidad de organizarse políticamente al periodismo cultural); por otro, y enigmáticamente, se vuelve más ordenado y prolijo en un momento de inestabilidad política máxima y estallido social. Es un hecho interesante, si pensamos a la escritura como una pulsión de establecer legibilidad en un contexto caótico en el que se dificulta la comprensión de lo real. En otro sentido, en pocos años, el punk fue deglutido por la mass-media y canales como MTV que copiaron y aprovecharon su estética para vender sus contenidos²²⁷. No es menor que en el periodo en el que Resistencia fue publicado, Kurt Cobain se suicidara a partir de exponer argumentos como estos; o que incluso el sonido mutara para dar origen a otro tipo de bandas y estéticas con identidades más ajustadas al nuevo contexto de globalización.

Crisis, fin de siglo y homocore: *Homoxidal 500*

El mismo año que deja de salir *Resistencia* aparece *Homoxidal 500* (2001-2003), un fanzine que no sólo la va a tener a Pietrafesa como colaboradora cercana sino también como mentora. En “Fotocopias que nos hacen libres”, el prólogo que escribe el propio Rafael Aladjem para la compilación en formato libro de su publicación, este comenta que

diez o doce años antes, cuando mi vida era un constante huir del eco aterrador de la palabra puto, en las páginas del fanzine *Resistencia* había descubierto algo llamado homocore, o queerpunk; un concepto que no interpreté del todo al comienzo, pero que sacudió mi adolescencia retraída ya sexualizada. Era una nota firmada por El profe en 1990, en la que daba cuenta de una nueva e incendiaria perspectiva del punk articulada en Canadá y Estados Unidos por gays que reivindicaban visibilidad, sexo, música furiosa y la toma por asalto del lugar perdido en el espacio colectivo. Una escena de bandas, artistas, cineastas, fanzines, que confrontaba los elementos reaccionarios del punk pero que a la vez centraba su discurso en el deseo, en cuestiones políticas, de género, feministas. En una única carilla, El Profe no sólo abría una ventana insospechada, sino que destilaba la euforia de un mundo por descubrir y el alivio de reconocerse menos solo, aún en la distancia. (...) La ansiedad por saberlo todo se extendió durante años, y no solo me nutrió de música e ideas; la caza del homocore también me rescató de la asfixia del armario, me acercó a personas claves en mi vida y me convenció de que no había razón para el consuelo del boliche. La búsqueda se proyectaba siempre hacia el futuro, y encendía la necesidad urgente de activar. Para mí era eso, o resignarme al refugio careta de un neogueto cómodo y sin compromisos. Y con un cambio de siglo agitado, y muchas voces que empezaban a hacerse oír, *Homoxidal 500* se sumó al coro del descontento LGTBIQ. (7)

Todo eso que se empieza a cocinar durante la década de los '80 y que se materializa en los '90 parece desembocar, en la experiencia de Aladjem, en el deseo de *activar*, es decir, sumarse a las voces del *descontento queer* para arruinar la felicidad dorada y de cartón en la que el capitalismo había convertido el mundo gay. No por casualidad en ese mismo 1990 que Aladjem lee la nota de El Profe en Nueva York surge *Queer Nation*, un grupo de activistas ligados sobre todo a ACT UP que, cansados del encierro del boliche gay, apuestan por la visibilización y la disputa del espacio público como formas de confrontar y cuestionar el espacio cerrado al que

²²⁷ Incluso programas como *Beavis and Butthead* (1992-1997) emitido por MTV ridiculizaron la identidad punk.



los había recluso la sociedad. *Homoxidal 500* entonces parecería venir desfasada y, sin embargo, hay algo sumamente sintomático en el hecho de que su aparición se dé en sintonía con la crisis del 2001. Como si algo de toda esa energía social que busca tirar abajo un sistema político-económico en franca decadencia, se tradujera también en un deseo por arruinar el relato lavado y careta que construyó el neoliberalismo para neutralizar, tal y como había advertido tempranamente Nestor Perlongher en *El fantasma del sida* (1991), las disidencias, e integrar la homosexualidad a las instituciones de la sociedad capitalista. Así la revista no sólo va a difundir la cultura homocore norteamericana y canadiense sino que también va a funcionar como una plataforma para dar a ver experiencias y sensibilidades de la cultura *queer punk* local: relatos sobre salidas del closet, sobre ser gay en la secundaria, entrevistas a un un stoner gay o a un músico reconocido sobre cómo habitar la escena punk y hardcore sin ser homofóbico.

En este mismo sentido, resulta significativo que Aladjem llame a su sello *Perversos, desviados, invertidos*, retomando así, en un gesto que remeda al de los decadentistas, los términos que el discurso clasificatorio del positivismo científico utilizaba para patologizar y administrar la sexualidad hacia fines del siglo XIX. No sólo se revierte entonces el cariz negativo de esas palabras sino que además se elige encarnar esas subjetividades decadentes para *reactualizar* la potencia crítica de esos deseos *otros*. Si antes, y hasta hace no mucho, la homosexualidad era considerada una enfermedad, ahora es justamente ese deseo el que, en forma de *Homoxidal 500*, viene a destruir los efectos opresivos que el discurso hegemónico ejerció durante casi un siglo sobre esos cuerpos. En el N° 3 de noviembre del 2002 se dice, por ejemplo, que el número es “un llamado a la fornicación” y se reclama el carácter revolucionario del placer a través de notas que no sólo abordan pedagógica y eróticamente el sexo anal sino que hacen un llamado explícito a que las lesbianas se sumen a explorar dicho placer. Abundan también las historias de sexo y seducción que escriben columnistas o los propios lectores e incluso se habilita la posibilidad un tanto *naive* de hacer rankings de “los chicos más lindos del punk de acá”, reivindicando así un discursos que sólo parece estar permitido a las revistas heteronormativas para adolescentes.

Si como vimos durante los 80, el clima de renovación y apertura del alfonsinismo se va a mezclar con la urgencia por denunciar la violencia policial hacia ciertas subjetividades -punks, trabajadorxs sexuales, comunidad LGTBI- a partir de los edictos y la consecuente necesidad de destruir todas esas instituciones que legaba el reciente pasado dictatorial, casi quince años después vemos que la potencia del punk se vuelca contra aquello que ha logrado captar, neutralizar, articular la marginalidad revolucionaria de los que tiempo atrás criticaban la realidad. Sin caer en la romantización del pasado ni en la nostalgia, *Homoxidal 500* mira hacia el futuro pero con la certeza de que el horizonte sólo puede volverse luminoso si se arruina ese falso consenso de aceptación neoliberal que ha adormecido a las subjetividades que antes amenazaban el sistema. Destruir el neo-gueto del boliche gay para que esos perversos, desviados e invertidos vuelvan a tomar las calles. En “Literatura de compromiso”, un artículo publicado en *La literatura argentina de los 90*, Daniel Link reflexiona desde el 2003 sobre la última década del siglo XX. En el apartado que abre el escrito, titulado *No future* en una clara recuperación del lema punk, señala que:

La argentina es una cultura sanguinaria sometida hoy a la doble violencia de un pasado dictatorial traumático y de los restos de las fantasías neoliberales, que pretendieron construir una cultura ‘nueva’, una cultura ‘moderna’ sobre ruinas que, en esas fantasías, sólo tenían un valor de cambio determinado. (...) Puerto Madero, por ejemplo, fue un proyecto que no vino a resolver ninguno de los problemas de la ciudad sino a agregarle algunos nuevos. Sobre las ruinas que eran los antiguos depósitos portuarios se levantó prácticamente una ciudadela nueva,



‘recuperada’ para la ciudad, pero con el estilo internacional que tanto aman los neoconservadores: el aeropuerto. Puerto Madero tiene hoy la misma vitalidad (el mismo estilo) que cualquier aeropuerto internacional de cualquier ciudad del mundo, salvo por el resto de pasado que parece palpar en cada piedra, porque las ruinas (lo sabía Goethe) siempre tienen algo que decir sobre lo que hubo antes, sobre la historia y sobre el destino de los hombres. Alrededor de Puerto Madero, a las puertas mismas de la ciudadela primer-mundista con la que la cultura argentina soñó que podía silenciar a sus fantasmas, hordas de desocupados, subalimentados y sin techo recorren la ciudad en busca de mucho más que lo básico para garantizar la mínima supervivencia. (...) Lo más parecido a la cultura argentina en un corte actual es una película americana (cómo podría ser de otro modo) ya bastante vieja, *Poltergeist* (1982), en la cual horribles sucesos paranormales sucedían porque un inversor voraz e inescrupuloso había levantado una urbanización aséptica y moderna sobre un antiguo cementerio indio. Esos huesos (esas ruinas, ese anacronismo: la historia) volvían para vengarse. *Poltergeist* es nuestro *Zeitgeist*. (16)

Así como el punk inglés erigía su propia decadencia sobre las ruinas del imperialismo británico y los escombros del *Blitz*, en Argentina es posible afirmar, a partir de la cita de Link, que la decadencia homocore por la que aboga *Homoxidal 500* se forja sobre los restos de la experiencia política y contracultural en torno a *Resistencia* y que en ese gesto de recuperación se aúna el deseo por arruinar las esquirlas del pasado dictatorial como los del reciente neoliberalismo. Del otro lado del Atlántico el destello final del punk londinense prefigura a Thatcher, acá, en cambio, parece poder performatizar su ocaso y su culminación entre los escombros del neoliberalismo. Porque frente a un mundo arruinado, qué mejor que uno punk.

Bibliografía

- VV.AA. (2015) *King Mob. Nosotros, el Partido del Diablo*.
- Aladjem, Rafael (2016) *Homoxidal 500 (2001-2003)*. Alcohol y fotocopias: Buenos Aires.
- Bove, Gustavo (2011) *God save the king. El legado de Malcom Mc Laren*. Ediciones GO: Buenos Aires
- Droghei, Martín (2018) *El punk, una subcultura de exportación: génesis y analogías entre los casos de Gran Bretaña y Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación. Libro digital: ISBN 978-950-29-1694-1
- Enríquez, Mariana (2008) “Muchacha Punk”. *Página 12*, 1 de julio. Obtenido el 14 de junio del 2021 (<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-08/nota1.htm>)
- (2001) “¿Qué cosa más gay que el pogo?”. *Página 12*, 11 de enero. Obtenido el 14 de junio del 2021. (<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-01/01-01-25/nota3.htm>).
- Jarman, Derek (1978) *Jubilee*. Londres
- Kreimer, Juan Carlos (2006) *Punk, la muerte joven*. Release, Buenos Aires.
- Link, Daniel (2003) “Literatura de compromiso” en *La literatura argentina de los 90*. Comp. Geneviève, Fabry e Ilse, Logie. Brill: Leiden. 15-28
- Pietrafiesca, Patricia (2013) *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock en Buenos Aires, 1984-2001*. Alcohol y fotocopias: Buenos Aires.
- Steinberg (1993) *El fanzine anarco juvenil: una utopía del estilo* (Folleto). Nº 1. - Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Secretaría Académica.
- Reynolds, Simon (2013) *Postpunk*. Caja Negra editora: Buenos Aires.



La “Orientación en Música Popular” como sello distintivo de una nueva carrera en Interpretación Vocal alojada en la Universidad Nacional de Villa María

Gallo, Cristina Yolanda

Universidad Nacional de Villa María

cgallo@unvm.edu.ar

La Universidad Nacional de Villa María (UNVM) fue la primera en incorporar en su titulación el término “música popular”, iniciando una etapa en la que la cultura popular tiene cabida en un trayecto universitario de formación artística. En 1997 comenzó a dictarse la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. No se registraba en el país ningún antecedente de carrera con esta orientación.

Respecto a la música popular y su incidencia en el ámbito académico, es sabido que en Argentina existía una extensa trayectoria empírica de la enseñanza de la música popular, pero su incorporación en el ámbito universitario tiene pocos años, y aquí vemos cómo se llegó a ese punto.

Los estudios de música popular fueron abordados inicialmente por otras disciplinas, como la sociología o la antropología, pero no por la musicología o la enseñanza de la música.

Lo antes expuesto se puede analizar a la luz de estudios realizados a nivel mundial por la IASPM²²⁸ que indican que la Academia, a nivel mundial, comenzó a interesarse por la música popular en la década de los 90, en épocas anteriores la formación se desarrollaba en otros ámbitos como el privado provocando así una profunda desigualdad en lo que respecta al conocimiento ya que al no ser incluida en ámbitos académicos no existía la investigación sistemática y por lo tanto la producción de conocimiento. Sin embargo abogó en otros aspectos significativos como lo metodológico ya que quienes llevaban adelante la capacitación debían encontrar nuevos modelos de transmisión de conocimiento porque los existentes para la música culta, en muchos casos, no contemplaban la naturaleza de otros lenguajes. (Aballay y Avendaño, 2014, pp. 41-42).

Por otro lado, a fines de los 80, en la Argentina, la música popular se comienza a estudiar en terciarios de administración municipal o provincial que si bien contribuyen al desarrollo de métodos didácticos, no así a la producción de conocimiento al igual que ocurría en los ámbitos privados. En 2004 la Universidad Nacional de Cuyo implementa una Licenciatura en Música Popular y luego lo hace la Universidad Nacional de La Plata, lo que demuestra que cada vez más las Academias tienen una apertura hacia este tipo de música y reconocen la importancia que tiene dentro de la cultura del país y del mundo.

Es precisamente el Proyecto Institucional de la UNVM el que destaca la prioridad de proponer ofertas académicas diferentes a las carreras más tradicionales de otras universidades más

²²⁸ IASPM: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. La rama Latinoamericana funciona desde 1998.



antiguas, por eso esta y otras carreras dan a esta casa de altos estudios un sello propio (UNVM – 1996).

Dice el mismo proyecto institucional que las áreas estratégicas que otorgan rasgos identitarios a la institución pueden entenderse a partir de la realidad educativa de Villa María y su región de influencia, sus características en función de la ubicación geográfica y sus potencialidades a nivel cultural, social y económico. Todo esto en vinculación con el desarrollo económico, la oferta educativa y la transferencia de tecnologías, que hicieron necesaria la creación de un grupo de carreras que complementaran y fueran superadoras para el desarrollo regional.

Para definir las áreas se consideraron estudios socioeconómicos y de oferta y de demanda educativa ya existentes. También, resultados de encuestas, jornadas y consultas a empresarios, trabajadores del área de la salud, educadores y dirigentes de diversos sectores (UNVM-1996). Con respecto a la determinación de la Universidad Nacional de Villa María en incorporar esta carrera entre las propuestas académicas iniciales, tenemos este análisis, realizado 14 años después de abierta la primera cohorte de la carrera, que da cuenta del fortalecimiento de la carrera y la institución hacia 2011:

La UNVM se distingue por una identidad inicial, como universidad regional, pequeña, joven, austera, innovadora. Sumado a esto, se ha ido construyendo y consolidando, desde las últimas gestiones rectorales, una identidad conceptual basada en la calidad académica, la proyección, el crecimiento a la apertura e inclusión y como el referente indiscutible de educación superior en la región de determinadas propuestas académicas en el país y en Latinoamérica; como es el caso de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. (Aballay y Avendaño, 2014, p. 28).

Es así que se ha trabajado en estos casi 24 años de existencia de esta carrera en el desarrollo de la propuesta académica, en la que se atravesó por un proceso de evaluación del plan de estudios inicial, llevado a cabo entre los años 2003 y 2004, y en conjunto con todo el equipo docente se elaboró un nuevo plan de estudios, aprobado en el año 2005 y vigente desde el año 2006, ampliamente superador de la primera propuesta académica, y que rige actualmente.

Durante este tiempo la licenciatura ha organizado, entre otras actividades, un Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, que lleva ya siete ediciones, realizadas bianualmente desde 2007, evento académico en el que grandes referentes de los estudios de música popular han brindado conferencias, y numerosos partícipes de la comunidad universitaria (docentes, graduados, estudiantes) han expuesto sus estudios, avances o resultados de investigaciones, e inclusive relatos de experiencias en la docencia de la música popular.

Dentro del desarrollo de la carrera, han tenido especial realce las producciones del área de la música vocal, con un estrecho vínculo entre los espacios curriculares de Canto I, II, III y IV, Práctica Coral I y II y Dirección Coral por un lado, y por otro, espacios artísticos del ámbito mismo de la UNVM, tales como el “Coro Nonino”, dependiente del Instituto de Extensión de la UNVM, o “Vocal LicMu”, grupo vocal de los espacios curriculares de Práctica y Dirección Coral, además de proyectos artísticos creados de manera independiente o en conjunto con la Municipalidad de Villa María, y que están integrados por estudiantes avanzados y graduados de la UNVM, tales como el coro independiente “Coral Mediterráneo”, el colectivo “Ópera del Centro” o el “Ópera Studio”. En todos estos espacios el canto tiene características propias muy marcadas, que determinan lo que hemos dado en llamar el “modelo UNVM”.

También se han desarrollado en el área de la interpretación vocal diversos y sucesivos proyectos de investigación, así, en el bienio 2016-2017 tuvo lugar la investigación denominada “La performance vocal integrada en contexto musical multicultural. Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM”, que dio entre sus resultados la elaboración de un libro



denominado “El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural”, escrito por tres docentes y dos graduadas. En 2018-2019 se llevó a cabo el proyecto denominado “La performance como territorio de cruces desde la UNVM. Un camino hacia la memoria”, que integró un programa de investigación llamado “Experienciar el Arte en/desde Villa María: Prácticas, narrativas y estéticas”. Y un tercer proyecto, en curso, denominado “La performance vocal integrada en contexto musical multicultural. Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM (II)” que forma parte del Programa de investigación “Experienciar el arte en/desde Villa María. Escrituras en tensión”. Los últimos dos proyectos bajo la dirección de la autora de esta ponencia y la codirección de la Mgter. Manuela Reyes, y ambos programas de investigación dirigidos por la Dra. Cristina Siragusa y con la co-dirección de la autora de este trabajo.

Al cabo de dos décadas de intenso trabajo con tan estimulantes resultados, surge entonces, en la necesidad de sistematizar conceptualmente el MODELO UNVM, este modo particular de vivir, pensar y sentir el canto que va llegando a sernos característico. Por un lado, para honrar una responsabilidad social básica de la Universidad pública, la de construir conocimiento que participe de los códigos de la comunidad científica. Por otro, para estar en condiciones de generar debates que son necesarios en torno a una práctica tan importante para nuestra vida cultural en la posmodernidad latinoamericana, haciendo los aportes posibles desde la Investigación en Artes.

Las características principales de este modelo UNVM pueden sintetizarse del siguiente modo: Observando nuestra práctica cotidiana como artistas/docentes/gestores culturales, llegamos a determinar algunos aspectos principales que la caracterizan: es un canto en vivo, no mediatizado por la tecnología, indisolublemente vinculado a la corporalidad material de los sujetos y mayormente construido a voluntad. Aunque son abundantes las instancias de grabación de audio y video, o de canto amplificado cuando el género y/o las circunstancias lo requieren, estas situaciones se viven y se piensan como variaciones de una praxis artística básica que es en vivo y sin amplificar, con un sentido de la producción mucho más artesanal que industrial y fundada en una filosofía humanista del arte y la educación, que valora en sí misma a cada persona o grupo de personas en su expresión aquí y ahora, apuntando a conocer los diversos repertorios y sus contextos culturales con una actitud integradora y democráticamente respetuosa de la diversidad. (Gallo y Reyes, 2018, p. 20).

En el año 2015 el colectivo “Ópera del Centro” realizó una gira por el Sur de nuestro país, tocando las ciudades de Caleta Olivia, Comodoro Rivadavia, Río Gallegos y Calafate, presentando la ópera “Mi nona Cenicienta” versión libre de La Ceneréntola, de G. Rossini. En ese contexto, la Mgter. Manuela Reyes y la autora de este trabajo dictamos un Taller de Técnica Vocal para coreutas vocacionales, a través de un acuerdo entre la UNVM y la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, que se dictó en el Conservatorio de Río Gallegos, y al que asistieron 60 cantantes y directores de Río Gallegos y la región, en el que se observó el interés que la temática despierta entre la comunidad de esa zona.

Fue en ese marco que nos reunimos con la entonces Rectora de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y proyectamos lo que sería una carrera de doble titulación entre ambas universidades, un Ciclo de Complementación Curricular en el Área del Canto con Orientación en Música Popular, que sería ofrecido como propuesta de carrera a distancia, en el que nuestra universidad aportaría la experticia y los recursos humanos en el área específica, y la UNPA su plataforma en distancia y los recursos tecnológicos y administrativos ya consolidados en ese sistema.

En julio del mismo año se firmó un Convenio Marco entre ambas universidades, y diseñamos la carrera, que, luego de ser aprobada por el Consejo Directivo del Instituto Académico Pedagógico



de Ciencias Humanas y por el Consejo Superior de la UNVM se presentó ante el Ministerio de Educación de la Nación. Finalmente, por diversas circunstancias, la UNPA no se sumó al proyecto, razón por la cual decidimos reelaborarlo y presentarlo exclusivamente desde la UNVM.

El nuevo proyecto, con mínimas modificaciones, referidas sobre todo a las nuevas disposiciones ministeriales acerca de los porcentajes de horas para ser considerada carrera a distancia, y, consecuentemente, del nuevo y recientemente aprobado SIED – Sistema Institucional de Educación a Distancia – se presentó y aprobó nuevamente en ambos Consejos (Directivo y Superior – Resolución del Consejo Superior Número 220/2019) y fue a Ministerio, donde recibió aprobación ministerial emitida mediante RESOL-2021-802-APN-ME. Para la reestructuración del plan, contamos con el asesoramiento de la Coordinadora del SIED en nuestra universidad, la Esp. Lila Pagola, y del Dr. Jorge Steiman.

Es así que da inicio una nueva carrera musical, es el caso del Ciclo de Complementación Curricular denominado Licenciatura en Interpretación Vocal con Orientación en Música Popular. Un conjunto de antecedentes da marco a un espacio especialmente inclusivo, tanto por tratarse de una propuesta de educación a distancia (ubicada en el grupo de las primeras de este tipo en la UNVM) como por sus condiciones especiales de ingreso.

Dice el plan de estudios de la carrera nueva en su fundamentación:

La propuesta de creación de esta carrera apunta a configurar una opción innovadora de gran pertinencia a las necesidades de la población destinataria, cuyas posibilidades de concreción eficaz se fundan en dos importantes fortalezas institucionales específicas de la UNVM: el desarrollo alcanzado en su propuesta de formación académica en Música Popular, que ya lleva veinte años, y la vocación ampliamente demostrada de llegar a la mayor cantidad posible de espacios sociales y geográficos, en este caso mediante la implementación de modalidades a distancia.

En virtud de las particularidades y características de la realidad social concerniente a la interpretación musical en general y al canto en particular en el área de influencia de la universidad, donde no existen propuestas académicas de nivel universitario en el campo de la interpretación musical, resulta pertinente definir un nuevo perfil de carrera que comience a remediar la vacancia. (Resolución- 2021-802-APN-ME, 2021, párrafos 1 y 2)

La nueva carrera es un Ciclo de Complementación Curricular de seis cuatrimestres, centrado en la Interpretación Vocal con orientación en Música Popular, que satisface una demanda específica y capitaliza la experiencia académico- institucional de la UNVM en el área del canto individual y grupal. El mismo se dictará en modalidad a distancia, con un 70% de carga horaria a distancia y un 30% presencial, a los fines de integrar también en el ámbito artístico las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecen para que más estudiantes puedan acceder a la educación superior.

Sobre el diseño curricular propuesto:

En cuanto al diseño curricular se ha optado por un tratamiento flexible de problemáticas y tópicos articulados que, metodológicamente marcan momentos de apertura analítica, de construcción y reconstrucción del objeto de estudio encuadrados en un espacio de complementación curricular que potencia las formaciones previas en pos de los objetivos planteados: un concepto de profesional de la Interpretación Vocal consciente de sus propios impulsos estéticos que, siendo capaz de leer, contextualizar y situar las circunstancias y potencial de su medio puede configurar proyectos artísticos individuales y colectivos que redunden en su propio crecimiento, pero también en el de su comunidad.

Las temáticas abordadas en cada uno de los espacios curriculares (EC) permiten estructurar la articulación de destrezas artísticas y hábitos intelectuales y de relación con la información de



manera a la vez sólida y flexible, acorde al perfil profesional que actualmente se requiere para asegurar la formación continua. (Resolución- 2021-802-APN-ME, 2021, párrafos 8 y 9).

Aquí se resaltan algunos de los rasgos distintivos de la propuesta, uno de ellos es la vinculación entre el canto solista y el colectivo. Para la elaboración del proyecto, se estudiaron los planes de estudio de todas las carreras universitarias en Canto y Dirección Coral, y se corroboró que sus diseños curriculares responden a la matriz decimonónica europea: solistas, por un lado, directores de coro por otro, cantantes grupales no cuentan con trayectos específicos. El otro rasgo es la “orientación en música popular”, ya que, al estudiar los planes de estudio, resulta evidente la orientación de las carreras de canto en el país, dedicadas a lo que denominan “Canto Lírico” mayoritariamente, o bien son carreras dedicadas a la Música Popular en general, con mención en canto, que conciben el campo “popular” como excluyente del “no popular”.

Teniendo en cuenta el “modelo de canto UNVM”, se trabajó sobre un perfil de egresado que se desempeñe como *performer* solista, en grupo vocal, y cante y/o dirija una agrupación coral, y que aborde repertorios tanto de tradición escrita como semi-escrita, refiriéndonos con esto último al abordaje de la vocalidad característica de las músicas populares argentinas (de raíz folklórica, tango y rock) y latinoamericanas y su relación con el canto amplificado, pero abordando también la vocalidad característica de estas músicas y su relación con el canto de tradición europea no amplificado.

Sobre las condiciones especiales de ingreso, que hacen que el proyecto sea realmente inclusivo, ya que tiene en cuenta los trayectos artísticos de los aspirantes más trayectos académicos que hubieran cursado de manera parcial, el plan dice que se deben cumplir los requisitos de poseer título de Profesor o Técnico de Nivel Superior en el área del canto y/o la dirección coral expedido por Institutos de Formación Superior, o equivalentes, públicos o privados, debidamente reconocidos en la República Argentina o en su país de origen. Los respectivos planes de estudios deberán poseer una duración mínima de 3 años y 1.800 (un mil ochocientas) horas reloj.

Y agrega que quienes no cumplan con este requisito pero sin embargo acrediten debidamente formación institucional parcial o experiencia como cantante, coreuta y/o director de coro podrán ingresar por excepcionalidad cumplimentando previamente una prueba de suficiencia artística y académica.

Con todo esto se puso en marcha la carrera, contando con el equipo de Coordinación que desde Secretaría Académica de Rectorado estableció para el SIED, más un equipo de No Docentes que el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas dispuso para tal fin, integrado por una coordinadora, una diseñadora, tutores, todo bajo la supervisión de la Secretaría Académica del Instituto.

El equipo docente del primer cuatrimestre realizó una capacitación en Educación a Distancia, que nos permitió comenzar las clases el día 5 de abril con las aulas virtuales diseñadas y listas para comenzar el dictado del cuatrimestre.

Por otro lado, en 2020 comenzó a desarrollarse el proyecto de investigación ya mencionado, desde el que se propone dar continuidad al proyecto desarrollado en el bienio 2016/2017, que sentó importantes bases en cuanto a la sistematización teórica del concepto performance vocal integrada en contexto musical multicultural en sus características centrales (abordaje dinámico, consciente, informado e inclusivo de las polaridades canto individual/grupal, culto/popular, acústico/amplificado, en vivo/grabado con sentido integrador en la subjetividad del artista) y proveyó un relevamiento panorámico de las manifestaciones artísticas y didácticas del modelo UNVM en el área del canto grupal (Gallo y Reyes, 2018).

El proyecto se orienta a relevar, sistematizar y brindar perspectiva teórica fundada y actual a dos importantes desarrollos del modelo UNVM representativos de sus características más distintivas, uno artístico y otro pedagógico.



En lo artístico, se propuso trabajar en torno a la realización y puesta en escena de una obra vocal original de envergadura que combina prácticas de la música acústica de tradición europea con estéticas de la Música Popular argentina, la ópera experimental “Memorias del Camino” (Frete, 2019). Esta pieza fue compuesta por una integrante del equipo y pre estrenada en 2019 en el marco del Proyecto de Investigación 2018/2019. Requiere la participación de al menos 40 artistas (incluyendo a los artistas/investigadores que integran este equipo) y tanto el proceso como el producto constituyen objetos adecuados para, adoptando la Investigación en Artes como perspectiva teórico metodológica (Borgdorff, 2010), construir conocimiento acerca del tejido de tensiones operativas y conceptuales que atraviesan a este tipo de *performance* vocal. Esta parte de proyecto no fue posible de realizar, debido al advenimiento de la pandemia de Covid 19 y sus consecuencias para el mundo artístico.

En lo pedagógico, se aborda la problematización de la enseñanza-aprendizaje del “modelo de canto UNVM” en relación a las TICs, abriendo instancias de reflexión y diálogo académico que acompañan el proceso de implementación del nuevo ciclo de complementación curricular (a distancia), que comenzó a dictarse este año, cuyo Plan de Estudios fue elaborado por la Directora y la Codirectora del proyecto.

La magnitud, distribución y proporciones de carga horaria presencial en los distintos EC responde a una lógica sólidamente asentada en la experiencia de numerosos docentes Intérpretes Vocales ya formados, que por provenir de lugares no metropolitanos de nuestro país realizaron en su momento trayectos formativos mediante procesos a distancia con los medios tecnológicos entonces disponibles. Tal experiencia produjo una matriz pedagógica fuertemente orientada al acompañamiento de los estudiantes en procesos de construcción autónomos (incluso en modalidad presencial tradicional) que se combina ahora con todas las posibilidades que ofrecen las TICs aplicadas a la educación y los saberes específicos de los profesionales que las implementan en el marco institucional de la universidad pública: la Licenciatura en Interpretación Vocal a distancia opera como un medio legítimo para viabilizar una formación de calidad sin desarraigo, con todo lo que ello implica para las generaciones de estudiantes actuales y futuras y el devenir territorial de la Nación.

Promoviendo la apropiación de las TICs para fines artísticos y de gestión, la propuesta curricular incluye también instancias de encuentro e intercambio con artistas compositores y arregladores, cantantes e instrumentistas de distintas regiones del país y Latinoamérica, como así también el fortalecimiento de los nexos con medios de comunicación vinculados al sistema universitario y al tercer sector, vías para fortalecer los procesos de autoconstrucción de desarrollo artístico antes mencionados que también podrán salir al encuentro de las diversas políticas de estado tendientes a la federalización en la producción y circulación de bienes culturales.

La carrera tiene en su primer cuatrimestre, tres espacios curriculares que conforman el Área de Formación Complementaria: son espacios destinados a la nivelación en conocimientos, léxico y destrezas disciplinares básicas que propicien al conjunto de los estudiantes un punto de partida más homogéneo. Son: Lenguaje Musical, Introducción al Canto Solista y la Técnica Vocal e Introducción a la Práctica Coral. Estos espacios forman parte del cursado presencial de la carrera. Sin embargo, en este contexto, fueron adaptados a la virtualidad, definiendo que se dictaría una clase sincrónica semanal de cada espacio curricular, a través de la plataforma *Google meet*.

Además, como algunas/os estudiantes presentaban pedido de equivalencias para estos espacios, debido a sus estudios previos en otras universidades, se dictó el Espacio Curricular denominado “Música Popular de Brasil”, de manera adelantada, ya que corresponde al tercer año de la carrera. Este espacio está planteado en el plan de estudios para ser dictado a distancia. El diseño de las materias en el campus virtual estuvo a cargo de los docentes responsables y auxiliares, en coordinación con la diseñadora gráfica, que tenía la tarea de unificar la estética de



todas las páginas. En todos los casos, las materias tienen una página principal, en la que se incluye el Programa de cada espacio, los curriculums de las/los docentes, los modos de comunicación y los foros propuestos.

A continuación, se presentan listados de recursos utilizados en el campus denominado “distancia” (plataforma *moodle*) para cada espacio curricular.

Espacio Curricular Introducción al Canto Solista y la Técnica Vocal

- Foros: fue el recurso más utilizado en el Espacio curricular. En principio como espacio de socialización (“pasillo virtual”, “nos presentamos”), luego se agregaron otros en donde se continuaron cuestiones planteadas previamente en los encuentros sincrónicos, o para discutir el contenido del curso o de materiales de lectura.
- Libros: aquí se desarrollaron las clases, se propusieron los materiales de lectura y las actividades.
- Cuestionario: este recurso se utilizó como instancia de evaluación a libro abierto de los contenidos teórico/conceptuales del espacio curricular. Se plantearon tiempos de ejecución y la opción de realizar un segundo intento.
- Encuesta: se usó para la evaluación del curso. Se obtuvo la opinión de los participantes como información para mejorar el contenido del EC.
- Wiki: este recurso se utilizó de manera colaborativa, con el fin de que entre todos los participantes se generen apuntes en torno a una temática.
- Glosario: se utilizó como una especie de fichero individual con el nombre de cada participante, en donde se realizó un registro de los recursos técnicos trabajados en las clases, con posibilidad de comentarios de los demás participantes.
- Páginas: en las páginas se incluyeron materiales de soporte, páginas HTML, imágenes incrustadas, audios de referencia, entre otros.
- URL: se utilizaron separados de otros recursos cuando fue necesario destacar algún material en el diseño del curso.
- Consulta: este recurso se incluyó para coordinar cuestiones específicas del curso, para facilitar la toma de decisiones al respecto, obteniendo respuestas rápidas y acotadas.
- Tareas: se utilizaron para pedir trabajos a los participantes, que luego serían evaluados y calificados puntualmente.
- Clases sincrónicas: se realizaron clases sincrónicas generales y de consulta semanales. Su principal objetivo fue el trabajo corporal de Técnica vocal y ampliar o complementar el contenido teórico/conceptual de los materiales compartidos en la plataforma. En las clases de Práctica Coral se realizaban ensayos.

Espacio curricular Introducción a la Práctica Coral:

- Clases sincrónicas: se realizaron clases sincrónicas generales y de consulta semanales. Su principal objetivo fue el trabajo corporal de Técnica vocal y la realización de ensayos.
- Tareas: se utilizaron para pedir trabajos a los participantes, que luego serían evaluados y calificados puntualmente.
- Consulta: este recurso se incluyó para coordinar cuestiones específicas del curso, para facilitar la toma de decisiones al respecto, obteniendo respuestas rápidas y acotadas.
- Foros: se conformaron dos foros, uno denominado “Cantando a Coro”, definido como un espacio para comunicarse entre estudiantes y con los docentes, donde contamos nuestras experiencias con el espacio, dificultades y logros, también propuestas y debates. Allí los estudiantes volcaron sus experiencias, dificultades y logros a la hora de grabar videos para cumplimentar con las tareas propuestas. El otro foro se denomina “avisos” y desde allí salen las comunicaciones de los docentes para con los estudiantes.



- Unidades: en cada unidad de contenidos se incluyeron materiales de soporte, páginas HTML, partituras del repertorio abordado, audios y videos de referencia, entre otros. También se publican las grabaciones de las clases sincrónicas.
- URL: se utilizaron separados de otros recursos cuando fue necesario destacar algún material en el diseño del curso.
- Encuesta: se usó para la evaluación del curso. Se obtuvo la opinión de los participantes como información para mejorar el contenido del EC.
- App sugerida “*Acapella Maker*”: aplicación de uso gratuito para realizar videos de hasta 1 minuto de duración y con un máximo de 4 voces. Se les solicitaba grabar obras a dos, tres y cuatro partes iguales, empleando tantos videos como fuera necesario hasta grabar las obras completas. También podían utilizar cualquier otro editor de audio y video que sustituyera esta aplicación sugerida.
- Uso del software de edición de partituras *Sibelius*, a través del cual realizaban el estudio y grabación de las obras, y también presentaron algunos trabajos escritos.
- Para la realización de ensayos, los docentes graban las partes. Para poder reproducir y mezclar las voces se utilizó *audacity*. Este editor de audio es una aplicación multimedia libre. En él se pueden tener mezcladas todas las voces del arreglo y es posible silenciar o reproducir las distintas voces eligiendo la combinación que se necesite para la realización del ensayo.

Para poder reproducir el audio en *Google meet* se configura el micrófono en "mezcla estéreo". Para que *Google meet* reconozca el micrófono se debe activar el micrófono en la configuración de sonido de *Windows*. La mezcla estéreo es precisamente la señal que genera toda la PC, la música, la línea de entrada, de micrófono, sonidos del sistema, etc. De esta manera la señal de micrófono del usuario de *Google meet*, en vez de reproducir lo que registra el micrófono, reproduce el sonido emitido por la PC.

Espacio curricular Lenguaje Musical

- Unidades: El espacio está organizado en unidades de contenidos.
- Libros: aquí se desarrollaron las clases, se propusieron los materiales de lectura y las actividades. Cada libro contiene capítulos en los que están desarrollados los contenidos. También se publican las grabaciones de las clases sincrónicas.
- Clases sincrónicas: se realizaron clases sincrónicas generales y de consulta semanales. Su principal objetivo fue el trabajo corporal de Técnica vocal y la realización de ensayos.
- Tareas: se utilizaron para pedir trabajos a los participantes, que luego serían evaluados y calificados puntualmente.
- Foros: se proponen tres foros. Uno denominado “Foro de presentación: pasá y contanos un poco sobre vos”. Un segundo foro denominado “Avisos”, en el que el docente responsable y/o el docente auxiliar brindan comunicaciones generales a las/os estudiantes. Y el tercer foro llamado “Pasillo virtual” dedicado a conversaciones *off-topic*, compartir información interesante, charlar e intercambiar experiencias, crear lazos artísticos y demás “yerbas”.
- Encuesta: se usó para la evaluación del curso. Se obtuvo la opinión de los participantes como información para mejorar el contenido del EC.
- Softwares y páginas especiales: Se utiliza el software de edición de partituras *Sibelius*, otro software llamado *Phonascus*, que se utiliza para practicar conceptos de audioperceptiva. Además una web, *teoría.com*. También se utiliza *padlet* y *youtube* para compartir algunas producciones.

Además, se incluye un Curso de lectura a primera vista para cantantes, directores y compositores, dictado por la Lic. Analía Miranda, de la Universidad Nacional de las Artes.



Espacio curricular “Música Popular de Brasil”

- Foros: se desarrollaron dos foros, uno denominado “Avisos y consultas generales”, pensado como espacio para la comunicación entre docentes y estudiantes y estudiantes entre sí. Y otro colocado en una página llamada “Caminos personales” denominado “Cada una y cada uno”, que contiene un índice alfabético con una sección para cada uno y cada una, que se va alimentando entre docente y estudiante (con los aportes de todos y todas como comentarios). Para organizar el índice se utiliza la inicial del nombre de cada cantante.
- Libros: aquí se desarrollaron las clases, se propusieron los materiales de lectura y las actividades.
- Encuesta: se usó para la evaluación del curso. Se obtuvo la opinión de los participantes como información para mejorar el contenido del EC.
- Páginas: en las páginas se incluyeron materiales de soporte, páginas HTML, imágenes incrustadas, audios de referencia, entre otros.
- URL: se utilizaron separados de otros recursos cuando fue necesario destacar algún material en el diseño del curso.
- Tareas: se utilizaron para pedir trabajos a los participantes, que luego serían evaluados y calificados puntualmente.
- Clases sincrónicas: se realizaron clases sincrónicas generales y de consulta semanales. Su principal objetivo fue la exposición de los contenidos por un lado, y la interacción con las y los estudiantes para la lectura de textos de las canciones en portugués y el canto de sambas y bossa novas de manera individual, ambas cosas para que las docentes pudieran dar indicaciones y herramientas para continuar el trabajo. En la mayoría de las clases se compartió pantalla, realizándose una exposición a través de *PowerPoint*.

Es de destacar que la docente a cargo del espacio curricular de Introducción al Canto Solista y la Técnica Vocal, que es también una de las dos docentes a cargo del espacio Música Popular de Brasil, está cursando la Especialización en Tecnologías de la Información y la Comunicación para la Enseñanza en Educación Superior en la Universidad Nacional de Villa María, encontrándose ya en instancias de finalización del cursado.

A partir de estas variables se pretende tener elementos para analizar los procesos de enseñanza/aprendizaje de los cantantes en la UNVM teniendo en cuenta la trama experiencial compuesta por el autoconocimiento y desarrollo técnico de las voces, los repertorios abordados y los entornos virtuales, así como conocer la experiencia en el entorno virtual de los espacios de las áreas de formación general, de formación general profesional y de formación transversal. Se planifica trabajar en el siguiente cuatrimestre con encuestas realizadas a las y los estudiantes acerca de la experiencia del primer cuatrimestre, cuyo período de cursado se cierra el 19 de junio, que den cuenta del camino recorrido y nos guíen hacia una optimización del proceso.

Se aborda así la problematización de la enseñanza-aprendizaje del “modelo de canto UNVM” en relación a las TICS, abriendo instancias de reflexión y diálogo académico que acompañen el proceso de implementación de la nueva carrera.

Se espera estar en condiciones de publicar un primer conjunto de trabajos referidos al modelo UNVM de performance vocal integrada en formatos educativos que incluyen entornos virtuales, estudios que ayuden a ver y entender el par proceso – producto para su problematización y, eventualmente, su usufructo en el armado de otras propuestas similares: dar cuenta de los procesos de sistematización y comparación de perspectivas pedagógicas y herramientas didácticas puestos en juego en este tipo de enseñanza-aprendizaje y exponer aspectos relevantes de sus productos (análisis de materiales didácticos, planificaciones y registros de clase, por ejemplo) que puedan visibilizar para la comunidad académica el modo de construcción de la propuesta.



Referencias

- Aballay, S. y Avendaño Manelli, Carla (2014) *Confluencia de saberes. Institucionalización de la Música Popular en la Academia*. EDUVIM. Universidad Nacional de Villa María.
- Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en Artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*. Universidad de la Rioja. pp 25-46.
- Gallo, C. y Reyes, M. (2018) *El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*. Universidad Nacional de Villa María.
- Proyecto Institucional Universidad Nacional de Villa María. 1996 (Argentina).
- Resolución- 2021-802-APN [Ministerio de Educación Nacional] Plan de estudios CCC. Lic. en Interpretación Vocal con Orientación en Música Popular Universidad Nacional de Villa María. 28 de febrero de 2021.



RELATOS a partir del Pensatorio teatral sobre el Ciclo: "*Ellas en la Delmira*" 2021.

Gamarra, Iannina y Sienna, Marcelo

(Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas/Teatro Solís - Intendencia de Montevideo²²⁹)

(CIDDAE/Teatro Solís - Intendencia de Montevideo. AINCRIT)

Ambos integramos el EQUIPO DE ESTUDIOS TRANSMEDIALES (EET) que fue creado en el año 2020 a partir de la irrupción de la Pandemia por el COVID-19, este equipo lo complementan los investigadores y docentes:

Claudia Pérez del CIDDAE/TS y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la República, Pilar de León, Maicol Terra y Pablo Rueda, también de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación también de la UdelaR.

"Ellas en la Delmira" es una propuesta de programación que produce y presenta el Teatro Solís (de Montevideo) desde el año 2017.

La misma fue pensada para poner en escena monólogos donde se aborden y se visibilicen diversas realidades de mujeres en nuestro medio, desde una perspectiva de género a partir de los procesos de creación artística/teatral.

Este año, pandemia mediante, no fue la excepción, pero esto implicó reformular la propuesta de programación y presentar las obras vía streaming, sustituyendo la presencialidad por la virtualidad, y por primera vez apostando a la generación de contenidos de investigación para la difusión en diferentes soportes: como son notas de audio, textos y entrevistas audiovisuales, virtuales y a distancia.

En este marco surge el proyecto de "Pensatorio Teatral", organizado por el EET integrado por los investigadores e investigadoras y docentes ya citados, concebido con la intención de acercar el área artística con el área investigativa del teatro, en un proceso dinámico que fomente el pensamiento y el diálogo acerca de un objeto de estudio.

Contó con tres tipos de actividades generadoras de contenido:

- el primer grupo fue la producción de insumos "paracreativos", este constó de entrevistas a las creadoras y actrices que integraron el Ciclo ELLAS EN LA DELMIRA;
- el segundo grupo apuntó a realizar mesas de trabajo en formato Pensatorio, con las creadoras de las obras presentadas en el Ciclo y propiciando el intercambio entre ellas;
- el tercer y último grupo consistió en la construcción de nuevos insumos: textos breves y accesibles producidos por el EET a los que definimos como "Crónicas", con la finalidad de difusión en redes sociales y la generación de un dossier integrado por los contenidos producidos para este proyecto.

²²⁹ El acervo documental del CIDDAE/TS integra: *Registro Nacional de Museos y Colecciones Museográficas/ Sistema Nacional de Museos - Ministerio de Educación y Cultura. Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe - UNESCO.*



Estos contenidos, así como las obras, fueron difundidos a través de los canales oficiales del Teatro Solís, en diferentes plataformas y formatos digitales y virtuales (Spotify, Facebook, YouTube y vía streaming).

Una vez seleccionadas las obras y sus integrantes, fue inicial la tarea de determinar los puntos de encuentro que mantenían entre las artistas y entre las obras en sí, para definir los ejes temáticos de las mesas “Pensatorios”.

Otro aspecto a determinar fue en qué formato sería más eficiente y eficaz para desarrollar los objetivos planteados desde el EET, y de esta forma garantizar la participación de todas las artistas considerando los ejes:

1. Contexto de crisis sanitaria
2. Teatro carente de convivio (según el concepto de Jorge Dubatti)
3. Nuevos desafíos de la escena teatral

Los PENSATORIOS

CIDDAE

ELLAS EN LA DELMIRA
PENSATORIO TEATRAL

LENGUAJES HÍBRIDOS E INTERMEDIALIDADES EN EL TEATRO: TEXTO, GESTO, IMAGEN

**PILAR CARTAGENA
AGUSTINA MODERNELO
SUSANA SOUTO**

MODERAN:
CLAUDIA PÉREZ, PABLO RUEDA, MARCELO SIENRA

A TRAVÉS DE

Intendencia Montevideo | SOLÍS

**MARTES
4 DE MAYO
19 HS.**

El 4 de mayo de 2021 a las 19 horas a través del canal oficial del Teatro Solís en YouTube y en Facebook del CIDDAE/TS fue publicado el primer Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen”.

El mismo se desarrolló sobre conceptos concretos para que cada participante emitiera su opinión. Se realizaron preguntas y propuestas disparadoras de los temas mencionados a través



un hilo conductor, y con el objetivo de generar un diálogo y la reflexión entre las participantes en tiempos de nuevos soportes: de comunicación diferida y de la idea de reinención de la *presencialidad*.

Las participantes de este primer Pensatorio teatral fueron: Agustina Modernel (directora de la obra *Cuca*), Pilar Cartagena (actriz de la obra *De apellido amor*) y Susana Souto (directora de la obra *De apellido amor*).

Acerca de los ejes planteados:

Texto:

- Cuáles fueron sus estrategias para atravesar la angustia, o por lo menos el desencanto de la NO presencia del público en la sala.
- La estimación de si es sostenible este formato más allá de la emergencia sanitaria, y la reflexión de equiparar esta experiencia a la experiencia teatral/presencial.

Gesto:

- Cómo vivieron este proceso de transformación de algo que el teatro propone: el contacto con el público y la retroalimentación con ÉL en un espacio y en un tiempo común.

Imagen:

Cómo se crea un espacio escénico para una puesta en escena de un teatro carente de *“convivio”* (según el concepto de Jorge Dubatti), por un lado, y: tanto para la actriz como para la directora de la obra teatral: Que rol adquieren (y/o si significan una evolución), los elementos plásticos y visuales de la puesta en escena, considerando el formato de TEATRO FILMADO/TRANSMEDIAL, materializado en un *“tecno-vivio”* (también citando a Dubatti).

CIDDAE

MARTES 11 DE MAYO 19 HS.

ELLAS EN LA DELMIRA
PENSATORIO TEATRAL

LA ESCENA TEATRAL:
VOCES, TEMAS,
AUTOBIOGRAFÍA

LEONOR CHAVARRÍA
RAQUEL DIANA
ELISA FERNÁNDEZ
ABRIL PEREIRA

MODERAN:
PILAR DE LEÓN, IANNINA GAMARRA, MAICOL TERRA

A TRAVÉS DE

Intendencia Montevideo | SOLIS

Continuando la metodología de abordaje propuesta se diseñaron los ejes para la segunda mesa Pensatorio que fue publicado el 11 de mayo del año 2021 a las 19 horas a través de las mismas plataformas virtuales: **“La escena teatral: voces, temas, autobiografía”**, mesa de diálogo entre creadoras y actrices del Ciclo *“Ellas en la Delmira Viaja”*. Este pensatorio contó con la presencia



de tres de las cuatro obras pertenecientes al ciclo y quienes formaron parte del mismo fueron Elisa Fernández y Raquel Diana, actriz y creadora respectivamente de “Era como bailaba”; Abril Pereira en su doble calidad de actriz y creadora de “Cuca” y por último Leonor Chavarría actriz y creadora de “Casi Dahiana”.

Fueron abordadas preguntas tales como ¿qué tienen en común las tres protagonistas? ¿Acaso la historia de María, una peluquera de la capital, la de Cuca, una cocinera de una escuela rural y Casi Dahiana, una mujer obrera del interior del país también, tienen puntos de conexión?.

Voces: Se entendió propicio explorar el lugar de donde se posiciona cada discurso de las protagonistas, sus historias de vida, quien nos está hablando y desde qué lugar, tratando de abarcar su nivel educativo, el lenguaje un detalle interesante es que las tres desarrollan tareas tradicionalmente asociadas a lo femenino como lo estético, la ingesta y la limpieza.

Temas: Existen ciertos temas que se repetían, como la maternidad ya sea como aceptada, buscada o rechazada; la violencia de género de un sistema patriarcal que las tres sufren en diferentes niveles desde lo laboral, crianza, afectivo que incluso en un caso termina con la concreción de un femicidio. Entendimos que la ubicación espacial tenía que ser incluida para conversar sobre el acceso a las oportunidades de cada historia ya que cada testimonio se presenta desde un lugar territorial diferente, urbano, semiurbano y rural evidenciando así las diferentes realidades de cada una.

Autobiografía: Sin duda este eje fue el más extenso; el objetivo no era únicamente la biografía objetiva de cada personaje de ficción sino que además fue pensado para ser enriquecido con la autobiografía de cada participante aportando ese contenido único, subjetivo y exclusivo de cada una. Elisa Fernández, Raquel Diana Abril Pereira y Leonor Chavarría brindaron su testimonio no solo desde la piel de las protagonistas, sino desde su propia vivencia y como cada una desde su lugar dejó su impronta personal en cada personaje.

Si bien el análisis de este trabajo es desde una perspectiva objetiva del producto Pensatorio en sí mismo y no pretende ser un resumen de los contenidos, podemos decir que el objetivo inicial planteado cuando se elaboró el proyecto fue cumplido. El interés que despertó en las participantes desde el inicio es destacable y se terminó reflexionando sobre los temas propuestos entre ellos, las oportunidades, la resignificación de las tareas domésticas y la invisibilidad que tienen en la sociedad, el concepto de maternar y la romanización de la maternidad, la libertad, la violencia de género ejercida en diferentes niveles y la lucha contra un sistema patriarcal que todas las protagonistas afrontan. Por la duración de los Pensatorios quedó evidenciada la necesidad que existía de un espacio complementario y anexo al hecho artístico para poder expresar no solo desde la perspectiva personal, sino desde la mirada de actriz o creadora de la obra. Existió consenso en destacar la importancia de la transmedialidad durante la crisis sanitaria, para poder mantener el espacio creativo destacando el desafío de una escena teatral en un teatro carente de convivio (Dubatti) sin perjuicio de entender que no se podrá “jamás” (o por el momento) sustituir la presencialidad en el espacio teatral.

Análisis de audiencias.

A más de un año de instalada la crisis sanitaria en el mundo entero, el medio artístico se vio obligado a reformularse para seguir vigente. En ese sentido, el Teatro Solís y el CIDDAE como institución pública también debieron reformular sus objetivos de difusión e investigación de las artes escénicas, creando el proyecto de Pensatorio Teatral llevado a cabo por el EET.

Después de haber analizado los pensatorios en sí mismo como objeto de estudio y mencionar los diferentes contenidos generados en diferentes soportes, es parte complementaria del presente trabajo analizar el impacto en la audiencia a través de los múltiples medios y



plataformas de comunicación por los cuales se difundieron en las plataformas de Facebook y Youtube. Respecto a la plataforma Spotify, todos los episodios fueron difundidos a través de las redes sociales: Instagram (como historias con el enlace a Spotify), posts en Twitter y Facebook. Los países donde se reprodujeron fueron Uruguay, Colombia y España, de esta manera la discusión sobre la presencialidad versus la virtualidad pasa a un segundo plano ya que los episodios trascendieron los límites geográficos alcanzando una difusión transcontinental. A continuación, se comparte información gráfica con breve explicación de su impacto en la audiencia. Hay que tener en cuenta que el video aún sigue generando reproducciones ya que la información es la vigente al día 8 de junio del 2021.

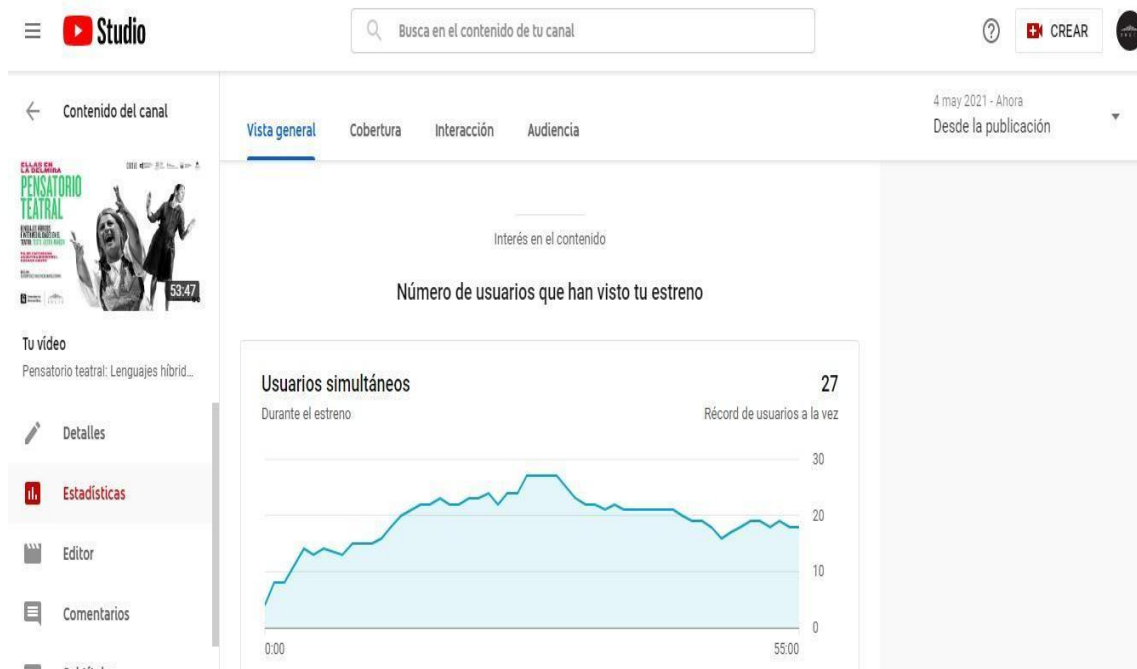


Imagen 1. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Canal Youtube Teatro Solis.

Desde que se publicó este video (4 de mayo) hasta la fecha, este video tuvo 355 visualizaciones, 65 más de lo habitual, lo que se traduce en 37 horas de reproducción. Al ser un estreno, podemos saber cuántas personas a la vez estuvieron viéndolo. En este caso fueron 27 personas que lo vieron a la vez.

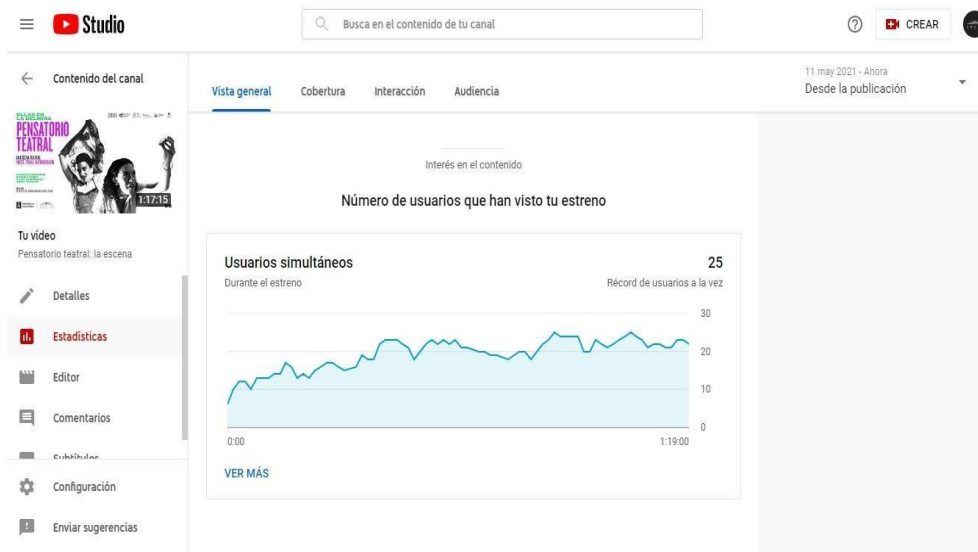


Imagen 2. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Canal Youtube Teatro Solís.

Este video se publicó el 11 de mayo como estreno y hasta la fecha, tuvo 296 visualizaciones, aproximadamente igual que siempre, lo que se traduce en 38,8 horas de reproducción. Este video en específico logró sumar 3 suscriptores más para el canal Teatro Solís. Durante el estreno llegó a tener 25 usuarios en simultáneo visualizándolo.



Imagen 3. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Plataforma: Facebook/ciddae

Si bien la publicación llegó a 191 personas, se generaron 35 interacciones totales entre clics, me gusta, comentarios y compartidos.

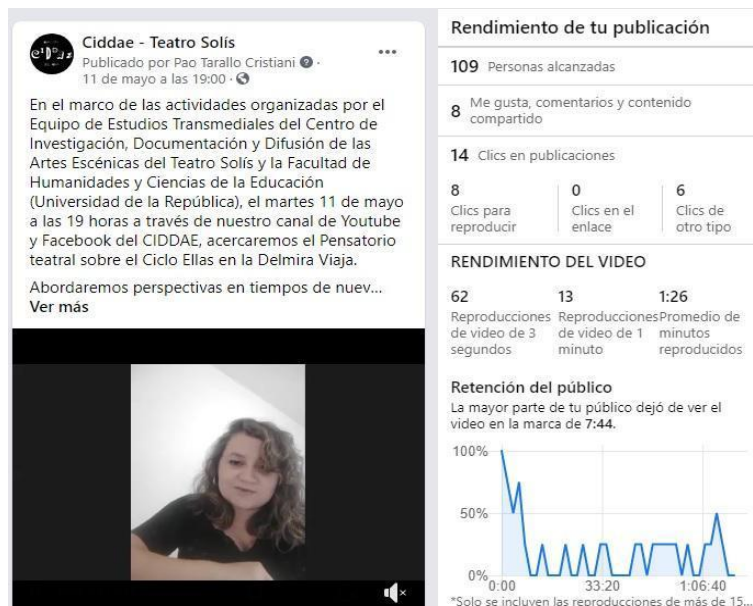


Imagen 4. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Plataforma: Facebook/ciddae

Esta publicación fue estrenada el 11 de mayo y alcanzó a 109 personas y se generaron 22 interacciones totales entre clics, me gusta, comentarios y compartidos.

Por último, queríamos referirnos al rendimiento económico de la propuesta del Ciclo Ellas en la Delmira Viaja vía streaming. En Uruguay el 23 de marzo del 2021, por decreto presidencial se dejó sin efecto la normativa donde se permitía la realización de espectáculos públicos con un aforo reducido del 30% de la capacidad total, eliminando cualquier posibilidad de realizar funciones presenciales. Consultada la boletería del Teatro Solís y viendo los informes y resúmenes de ventas por precio de la distribución streaming podemos mencionar lo siguiente:

- El 30 % del aforo total de la Sala Delmira Agustini asciende a 40 localidades.
- Las entradas emitidas por cada espectáculo fueron: “Cuca” 93 entradas; “Casi Dahiana” 64 entradas; “Era como que Bailaba” 54 entradas y “De apellido amor” 94 entradas.
- La diferencia en la cantidad de dispositivos y usuarios logueados radica en que un usuario de VeraTV (plataforma uruguaya por la cual fue visualizada en streaming) puede loguearse y ver el contenido en varios dispositivos a la vez. En otras palabras, una entrada en presencialidad equivale a un espectador, mientras que en streaming puede representar a un núcleo familiar o grupo de personas, multiplicando el alcance de la función y usuarios.
- Al igual que en Spotify, Facebook y Youtube, el streaming no solo fue visualizado en todo el país sino que tuvo un alcance transcontinental ya que las obras fueron visualizadas en los siguientes países: Estados Unidos, Alemania, Reino Unido, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

Los números muestran que en algunos casos fue triplicado el aforo del 30%, es decir, de haber existido presencialidad reducida por medidas sanitarias los espectáculos hubieran estado agotados, incluso si nos retrotraemos a la época pre-pandemia también.

La difusión a través de estas plataformas nos permite estudiar el público que visualiza los contenidos difundidos, teniendo acceso a información como franja etaria, género con el cual se identifican, ubicación geográfica, permanencia de reproducción entre otros. Esta información nos permite reflexionar sobre los objetivos planteados, como mejorarlos y como adaptarlos para



seguir aumentando el número de suscriptores y sobre todo cómo seguir adaptándonos a esta nueva normalidad de la transmedialidad que forzosamente devino obligatoria ante la crisis sanitaria que comenzó en el año 2020.

Montevideo, junio de 2021.

Bibliografía

- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54.
- Dubatti, J. Cultura teatral y convivio
<http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>.



Freestyle y crisis: un capítulo español

Giménez, Facundo

Celehis-Conicet

En 2013, el escritor español Antonio Muñoz Molina, entonces recalado en Nueva York, publica un volumen ensayístico que recupera sus impresiones sobre la crisis española (2007-2012). Observador distanciado, intermitente, Muñoz Molina indaga la realidad social y política española en un ensayo que recolecta fragmentos periodísticos, observaciones personales y anecdóticos. El resultado es una suerte de diagnóstico que pone en evidencia el estado de crisis total en la que se encuentra hundida la sociedad española:

La corrupción, la incompetencia, la destrucción especulativa de las ciudades y de los paisajes naturales, la multiplicación alucinante de obras públicas sin sentido, el tinglado de todo lo que parecía firme y próspero y ahora se hunde delante de nuestros ojos: para que todo eso fuera posible hizo falta que se juntaran la quiebra de la legalidad, la ambición de control político y la codicia —pero también la suspensión del espíritu crítico inducida por el atontamiento de las complacencias colectivas, el hábito perezoso de dar siempre la razón a los que se presentan como valedores y redentores de lo nuestro—. (Muñoz Molina, 2013, pp. 96-97)

La crisis iniciada con el desmoronamiento de la burbuja inmobiliaria implicó un cimbronazo que, como es posible observar en el texto de Muñoz Molina, hizo temblar no solamente las bases económicas y financieras de lo que previamente había sido denominado “El milagro español”, sino además el intrincado engranaje institucional que la democracia había ido montando pacientemente durante casi tres décadas. El descalabro generalizado que provocó una economía ruinoso y las formas precarizadas de vida que afloraron en cada barrio español hicieron posible un cuestionamiento sistemático y unánime que la sociedad había evitado en virtud de una pujanza financiera envidiable. La crisis económica, en este sentido, fue comprendida como una crisis social, institucional y, en cierto punto, moral, que obligó a la sociedad a repensar los relatos que cohesionaban la vida y la política, y cuyas consecuencias son todavía imprevisibles.

Evidentemente, los jóvenes fueron los más afectados por la crisis. En un clima generalizado de pobreza, paro y desahucios, este grupo etario se vio sometido a la precarización y flexibilización que el estado garantizó mediante el *Plan de Austeridad* o la *Reforma Laboral* de 2010. Sumado a ello, la crisis habitacional y un campo laboral que exigía (y exige) un alto nivel académico para puestos de trabajo poco calificados y mal remunerados hizo de las trayectorias emancipatorias fallidas una realidad cada vez más frecuente. Tal como sostienen Antonio Santos Ortega y Paz Martín Martín (2012):

Actualmente predomina este tipo de mensaje paradójico dirigido a los jóvenes por parte de sus mayores. Se les dice: sois lo más importante, el futuro os pertenece, os cuidamos y valoramos, nos preocupamos por vosotros, y luego, la única respuesta es la precariedad laboral, el paro y la explotación salarial. (p. 94)

La emergencia del 15-M y el movimiento indignado desplegó una nueva forma de encarar la política que puso en vilo a la aspiración de normalidad que había sido el estandarte de la transición española (recordemos la célebre frase de Adolfo Suárez en 1976: “Vamos a elevar a



la categoría política de normal lo que a nivel de calle es simplemente normal”) y que supo ver una distancia inadmisibles entre representación política y participación democrática (Espín, 2012). La dramatización de formas asamblearias, las dicciones *millenials* de las redes, la exposición de los cuerpos precarizados de los jóvenes en las plazas y un sinfín de eventos de difícil captura (política y académica) y de diversa suerte, animaron una reacción que encontraba por parte del estado español una respuesta, si no abiertamente hostil, al menos sí de proyección flexibilizadora. La crisis, por lo tanto, habilita un espacio de enunciación política que, previamente, había sido minimizado y marginado. En este sentido, probablemente lo que aporta este movimiento es la apertura de los espacios dedicados a la política; el hecho de que, si las instituciones democráticas son cuestionadas, cualquier otro espacio puede devenir repentinamente político y/o politizado: la plaza, la calle, el cuerpo, etc.

En paralelo a este fenómeno que implica, como decía, la emergencia de una nueva dicción política, desde hace años se viene consolidando un fenómeno global que no será indiferente a la crisis española: las batallas de *freestyle*. Para aquellos que desconozcan esta textualidad haré una breve aclaración. Las batallas de *freestyle* o riña de gallos son una ramificación artística (y deportiva) de la cultura del *Hip-Hop*. De gran visibilidad en la actualidad y con la parafernalia marquetinera de los grandes eventos multinacionales, las competencias de *freestyle* consisten en la disputa entre dos o más improvisadores (*MCs* o *Master of Ceremonies*) que, a fuerza de rimas y *punchlines*, deben ganarse el respeto del público y el voto de un jurado de notables. Estos eventos, entre los que se destacan a nivel internacional la *Freestyle Master Series* o la Red Bull Batalla de los Gallos y a nivel español, Gold Battle, Hipnotik, Batalla De Maestros (BDM) y Urban Festival Torrejón, comienzan a popularizarse en la primera década del siglo XXI llegando a conformar un circuito sumamente profesionalizado en estos últimos años.

La emergencia de este tipo de competiciones en España responde a un fenómeno global, fogueado por empresas multinacionales y adecuado a una nueva ecología massmediática propia de las redes sociales. Este carácter abiertamente masivo, mercantilizado o, por usar una expresión muy habitual en las plataformas, “monetizado”, sin embargo, contrasta con cierta aspiración contracultural que había tenido la cultura del Hip-hop en España. Esta inmersión en las aguas de la masividad transmedia que propone el formato del *freestyle*, por lo tanto, propone una serie de desafíos, cuestionamientos e interrogantes que adquieren gran relevancia en un contexto como el que previamente he descrito. Para ello, en principio, me gustaría comentar algunas cuestiones referentes a la cultura del Hip-hop y en particular a la improvisación del *freestyle* que resultan claves para comprender a qué se debe esta popularidad en un contexto de crisis y cómo, en cierto punto, han devenido también en espacios de dicción política.

En su libro *Generación Hip-Hop* (2014), Jeff Chang explica la emergencia de esta cultura a partir de cierta condición generacional. En este sentido, los jóvenes afroamericanos del Bronx que colocan la piedra de toque de este movimiento son los hijos de aquella generación que había luchado durante la década del sesenta en el movimiento de los derechos civiles. Librados a su suerte por el abandono estatal generalizado de las comunidades no blancas, sometidos a los códigos violentos de las pandillas y a la represión policial, y fogueados por las oleadas discursivas del neoliberalismo económico, estos jóvenes experimentaron el fracaso de los proyectos de segregación, la precarización de sus condiciones de vida y el asesinato de sus principales líderes políticos –Malcolm X en 1965 y Martin Luther King en 1968–. La cultura del Hip-hop, desde esta perspectiva, parece responder a un requerimiento generacional de resistencia frente al proceso de atomización del espacio público y a una forma de articular la experiencia propia. Con el paso de las décadas, el Hip-hop fue desplazándose en el mapa norteamericano, de costa a costa, mostrando diversos actores y un mismo malestar. La globalización del fenómeno, por su parte, que primero operó como voz a veces contestataria y



a veces comercial y paródica a través del formato rap, durante el siglo XXI, con la nueva conformación mediática y una asimilación diversa del *Worldbeat*, supo dotarse de una dicción que lo hizo virar y transformarse en flexiones impensadas como el reggaetón o el trap.

En España, el Hip-Hop aparece durante la democracia como un objeto cultural que primero es capturado y mercantilizado por la industria audiovisual, es decir, como un producto comercial de moda, desprovisto de la carga ideológica que describimos previamente y fuertemente vinculado con los nuevos consumos de un país repentinamente abierto al mundo. Prueba de ello es que la primera rama del Hip-hop que se populariza es la del *Bboying (breakdance)* que aparece en un programa, *El 1, 2, 3*, de la Televisión Española en 1984 y que debamos esperar al menos cuatro años para que la dicción del rap pueda adecuarse y traducirse al español en una formación llamada *Def con dos* (1988) o un disco recopilatorio de los principales raperos como *Madrid Hip hop* (1989). Con el declive de la popularidad de la cultura del Hip-hop en España, el rap supo construir durante la década del noventa un espacio contracultural alimentado por un intercambio de maquetas caseras, VHS o fanzines que, por un lado, los alejó de la industria cultural y que, por otro, aglutinó una comunidad compacta de escucha. Evidentemente, ese campo de pruebas fue afilando cada vez más el oído y la coherencia de un discurso que progresivamente dejó de semejar una apropiación cultural y se volvió un dispositivo capaz de indagar en la realidad española. En este último sentido, la aparición del “rap estatal” y la emergencia y popularidad de grupos de “rap hardcore” como SFKD o Los Violadores del verso, que supieron ingresar nuevamente en el mercado en la primera década del siglo XXI, dan cuenta de una comprensión genérica asociada a la denuncia o al testimonio social (Juan, 2018). La cultura del Hip-hop, de esta forma, comienza a convertirse, inclusive antes de la crisis, en una emergencia que disuelve la concordia del “milagro español”, exfoliando realidades todavía invisibles, y ocupando un espacio que, en otro momento, había sido ocupado por la canción de protesta. El rap parece haber devenido en un instrumento ideológico bien delimitado, portador de una ética sin fisuras ni contradicciones, lo que, en cierto punto, puede ser comprendido en un devenir retórico o en la conformación de una lengua política, en mayor o menor medida, domesticada por el mercado y sobre todo institucionalmente legible. Esta modalidad política del rap puede observarse en un caso sumamente actual como el de Pablo Házal (Lérida, 1988) que recientemente ha sido condenado legalmente por sus declaraciones (Martín-Juan & Martínez-García, 2016).

En las batallas de Hip-hop, popularizadas recién en el siglo XXI, quizá por su carácter deportivo, esa preeminencia del mensaje político del rap aparece atemperada por la conciencia de una enunciación ficticia, a partir de la cual asistimos a un combate persuasivo que pone sobre la superficie no tanto aquello que se sostiene sino más bien las formas en que es posible establecer una argumentación. En otras palabras, si el rap deviene en un dispositivo retórico que despliega una ideología cerrada y coherente, las batallas de *freestyle* ofrecen una dimensión ideológica abierta y contradictoria, siempre puesta en cuestionamiento, tan ambigua como muchas veces cuestionable. En este sentido, no sería demasiado polémico afirmar que los competidores de las batallas de *freestyle* se sienten identificados con géneros musicales distintos al rap, como el trap e inclusive el reggaetón. Estos últimos géneros surgidos en el siglo XXI y de una popularidad abiertamente global, no obstante, recuperan y traducen de la cultura del Hip-hop, además del fraseo, todo un imaginario barriocéntrico que durante la década del ochenta y noventa había hecho las delicias del estilo gánster o *hardcore*.

Ese imaginario evidentemente misógino, sexista, homofóbico, violento e hiriente, es el que muchas veces aparece en las batallas de *freestyle* debido a que su dinámica es, precisamente, la de la dominancia, quiero decir: la imposición sobre el otro. El carácter polémico de estas performances, a pesar de la lógica degradante y ofensiva del *beef* que impera en ellas, va a



desenvolver una dimensión compartida, un espacio que repentinamente se vuelve mutuo y donde esa dominancia es, en cierta forma, consensuada entre los improvisadores, el jurado y el público. Ello puede observarse claramente si analizamos una de las performances de Sara Socas (Tegeste, 1997), *freestyler* española que suele incluir en sus improvisaciones ciertas reivindicaciones del colectivo feminista. En una competición internacional desarrollada en Guadalajara (La Batalla de Otumba), esta MC tuvo que enfrentarse a un competidor local, Rapder, cuyo estilo podría considerarse *hardcore*, es decir, basado en la agresividad (Shaolin Battles, 2019). Fuertemente misógino y machista, este estilo acude a la sexualidad en busca de metáforas de dominación del otro. Socas que ha sabido adaptarse y usar a su favor el carácter disruptivo, por lo menos en comunidades misóginas, de la dominancia femenina, en este caso, se enfrentó a una expresión desafortunada por parte de Rapder. En una improvisación sobre géneros musicales, Socas lo había comparado con un reggaetonero y Rapder respondió de esta manera: “Yo sí soy un reggaetonero ya lo sé / Soy reggaetonero: ¡el Rapder!/ soy reggaetonero, lo sé. / Y después de esta violada no vas a saber qué hacer”. La metáfora de la violación arrastra diversas significaciones: en sintonía con el estilo *hardcore* puede leerse como un sinónimo de triunfo humillante pero a la luz de la puesta en escena o, por ponerlo en términos más gráficos, la puesta en cuerpo de la enunciación, la expresión adopta una performatividad que roza la amenaza, en especial cuando, luego, retomando un lema de la lucha feminista, Rapder pronuncia otra frase igualmente desafortunada: “Pero hablando de esa (lucha feminista) la protesta no es superior/ No importa dónde estabas, el violador soy yo”. Las diversas respuestas que Socas va esbozando apuntan a una dimensión ética que rompe el juego enunciativo y desbarata la legalidad de esa metáfora: “Pero, ¿habéis escuchado todas esas métricas? / ¿Esas rimas os han parecido épicas? / Dicen “verga” y la gente se pone histérica / En este país es donde se matan más mujeres en Latinoamérica”. En este sentido, su actuación apunta no tanto a desarticular el *beef* de Rapder que a visibilizar cómo la cristalización en el lenguaje (esa iteración del tropo misógino) naturaliza una forma de violencia perpetrada contra las mujeres. Es por ello que sobre el final de su improvisación lanza: “No había acabado, pues, digo lo siento: / ojalá no aplaudáis estas cosas en eventos”. Este intercambio, que será lamentado posteriormente por Rapder, nos muestra claramente la fluidez de la enunciación que habíamos opuesto anteriormente al discurso unívoco del rap y que, en cierta forma, marca un devenir político del género.

Este carácter receptivo y no cerrado del *freestyle* es clave para comprender cómo estos eventos se han nutrido de las narrativas vitales de los jóvenes españoles durante la crisis y cómo han sabido capturar, por momentos, alguna de las dicciones políticas de la época. Probablemente, quien mejor haya comprendido este devenir del escenario en plaza pública sea el del rapero alicantino Guillermo Rodríguez Godínez (1994), conocido como Arkano. Se trata probablemente de uno de los MC más conocidos fuera del circuito del *freestyle*: ha participado en innumerables publicidades, ha hecho un *happening* rapeando 24 horas seguidas y participa regularmente en la televisión, donde inclusive ha tenido un programa con su nombre (Proyecto Arkano). Iniciado en el circuito español desde 2008, con apenas 14 años, este MC ha protagonizado algunas escenas más singulares de este tipo de eventos y es probablemente uno de los principales propulsores mediáticos de la escena del *freestyle* en España (Martín-Juan, 2017). Entre estas escenas memorables, podemos mencionar su aparición con disfraz de león y los incontables besos que esgrimió durante batallas para ridiculizar las masculinidades *hardcore* que describimos previamente. El movimiento autoral que despliega Arkano en cada una de sus intervenciones parece dejar en claro al menos dos aspectos del género: el primero es que los *freestylers* construyen una ficción en sus intervenciones (son en cierta forma personajes con una historia y en un género); y el segundo es que esa ficción, lejos de cerrarse en los escenarios, se



pliega a una narrativa vital que se reparte en superficies de visibilidad virtual o mediática. De esta forma, si, como sucedía en caso de Socas, ponerle el cuerpo a la enunciación significaba favorecer una dicción política, la comprensión de la performance como un evento biográfico implicará la visibilización de realidades que exceden al género y sus tropos. Esta conciencia autoral que puede inclusive rastrearse en un libro autobiográfico como *Asalto al vacío* (2016), le ha permitido a Arkano explorar un discurso que, si bien se origina en los escenarios, excede la lógica contrapuntística del género y, recuperando su propia experiencia, expone la realidad de los jóvenes acosados por la crisis y, en particular, por los desahucios. En una reciente batalla contra Blon (Barcelona, 1991), por ejemplo, podemos observar un acalorado contrapunto en el que Arkano dice: “Te voy a contar una historia, Blon. / ¿Sabés qué? Bankia me desahució / y eso para mí fue un putadón. / Pero el karma vuelve, ¿sabés por qué, Blon? / ¡Porque te voy a desahuciar de la competición!” (Urban Roosters, 2018). En esa misma intervención, ya hacia el público en busca de aprobación gritará: “Claro que me desahuciaron, claro que te quemó/ por eso digo dedo central para el Tribunal Supremo”. El relato autobiográfico tracciona en estas intervenciones de Arkano un horizonte de experiencias compartidas con el público en el que la batalla adopta la tonalidad indignada de las protestas.

Este tipo de intervenciones, las de Sara Socas y las de Arkano, demuestran, en primer lugar, la porosidad discursiva de las batallas de *freestyle* que, lejos de aferrarse a una representación estática de la cultura del Hip-hop, comienzan a captar alguna de las problemáticas juveniles que la crisis y las nuevas formas políticas han hecho emerger durante estos últimos años. En segundo lugar, este devenir político que hemos descrito en este género debe ser comprendido en términos de una dramatización o puesta en escena de una persuasión, en otras palabras, en la búsqueda de un sentido compartido que puede y debe ser disputado. En tercer lugar, es precisamente en esa disputa que, una y otra vez ponen en escena las batallas, que puede observarse la diferencia de este género respecto, por ejemplo, de otros pretendidamente políticos como el rap. Por último, es importante preguntarse si la popularidad de las batallas, a la luz de su amplia difusión en redes sociales, no puede ser comprendida como parte o emergencia de una dicción política basada en la polarización que la lógica algorítmica ha sabido desarrollar en los últimos años. De cualquier forma, lo que parece interesante, retomando la primera parte del trabajo, es observar la emergencia y popularidad de estos eventos en el marco de una reflexión propiciada por la crisis. En este sentido, las batallas ponen de manifiesto al menos dos cuestiones importantes: la primera es la recuperación de la cultura del Hip-hop como una cultura que resiste la atomización de una comunidad específica -en este caso la de los jóvenes españoles- y la segunda es la necesidad de establecer un dispositivo de enunciación que aborde lo político como disputa y también como desacuerdo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arkano. (2016). *Asalto al vacío: ¿Cómo he llegado hasta aquí?* Grupo Planeta.
- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop: De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Espín, P. G. (2012). El 15M: De vuelta al barrio como espacio de lo político. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 7, 291-310.
- Juan, C. M. (2018). Rap español e internet: Expansión al margen de los canales tradicionales. En *Investigación multimedia: El análisis de contenido en la Era Digital* (pp. 11-22). Egregius.
- Martín-Juan, C. (2017). Reality through a Guinness record: Arkano and twenty four hours of Hip Hop culture. *Avanca Cinema*, 830-836.



- Martín-Juan, C., & Martínez-García, Á. (2016). Cultura Hip-Hop al descubierto: La verdad tras el micrófono, las zapatillas y los vinilos. *Avanca Cinema 2016 7th International Conference Cinema-Art, Technology and Communication*.
- Muñoz Molina, A. (2013). *Todo lo que era sólido*. Seix Barral.
- Santos Ortega, A., & Martín Martín, P. (2012). La juventud española en tiempos de crisis: Paro, vidas precarias y acción colectiva. *Sociología del trabajo*, 75, 93-110.
- SHAOLIN BATTLES. (2019). *SARA SOCAS EA vs RAPDER MX | OTUMBA (CDMX) (Video Oficial)*. <https://www.youtube.com/watch?v=GW-na8dPlr8>.
- Urban Roosters. (2018). *ARKANO VS BLON FMS CÁDIZ Jornada 6 OFICIAL - Temporada 2018/2019*. <https://www.youtube.com/watch?v=TY1vgdBeJuQ>.



El concepto de imagen en Hito Steyerl: la imagen pobre en diálogo con la reproductibilidad técnica de Benjamin

Girala, Ignacio

UNMDP – CIN

Cultura visual global y crisis de la representación

El término cultura visual, o cultura visual global, hace referencia al territorio creciente de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad, que no se restringen a requerimientos disciplinarios estrictos ni a sectores canónicos de la producción cultural. Este concepto abarca el universo de las imágenes en sus diversas procedencias y modos de circulación, entre las que podemos mencionar las obras de arte, la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, el cine, Internet, las cámaras de vigilancia, etc. En este sentido, el territorio de la cultura visual se desarrolla en el ámbito de la imagen electrónica y en el de la estetización de los espacios de la vida cotidiana (Brea, 2006, pp. 10-11).

El concepto de cultura visual se enmarca dentro de lo que se ha denominado Estudios visuales, es decir, unos programas transdisciplinarios surgidos a comienzos de los 2000 con el propósito de analizar el universo de las imágenes en su heterogeneidad, prescindiendo de la exigencia de definir y categorizar sus objetos de estudio como obras de arte. (Richard, 2007, p. 96) Evidentemente este enfoque ha planteado algunos problemas a otras disciplinas más antiguas y consolidadas como lo son la Estética filosófica y la Historia del arte, para las cuales el estatus de obra artística (que poseería unas cualidades especiales, en oposición a aquellos objetos que no lo son) siempre ha sido fundamental.

Difícilmente la Estética prescinda de la noción de obra de arte, pero igual de difícil parece que pueda ignorar tanto la relativización en la demarcación entre imágenes artísticas y no artísticas, así como la multiplicación de estas últimas, y las dificultades que surgen a la hora de abordar determinadas prácticas y producciones mediante estos conceptos. ¿Puede un gif ser una obra de arte? ¿Se trata de una confusión de categorías? ¿Tiene alguna importancia esta cuestión? ¿Es necesario que lo sea para que pueda ser digno de análisis filosófico? ¿Pertenece a una especie de territorio extendido o rama menor de la Estética?

La artista y ensayista alemana Hito Steyerl se hace eco de estos problemas, en la medida en que atiende a diversos modos de producción y circulación de imágenes, no sólo artísticas. En este sentido, el diagnóstico o tesis de la autora, que es transversal a prácticamente todos los ensayos de *Los condenados de la pantalla*, es que asistimos a una crisis de los modos de representación tradicionales, tanto estéticos como políticos. En el texto se señala que esta situación estaría condicionada por una serie de fenómenos tales como el avance de las políticas neoliberales, el retroceso de la soberanía estatal y el desarrollo de las tecnologías de vigilancia social. Dicha crisis se manifestaría simultáneamente en la existencia de una gran cantidad de imágenes (artísticas, mediáticas, subalternas) que no logran representar adecuadamente aquello que se supone que deberían representar, y, por otro lado, en un supuesto rechazo de la representación visual por parte de la población, en el sentido de que se plantearía una resistencia contra los sistemas de control institucional (cámaras de vigilancia, rastreo por GPS, etc.) y de vigilancia mutua u horizontal (teléfonos celulares, redes sociales). Si bien puede ser cierto que se haya desarrollado



cierta conciencia en torno a las amenazas contra la privacidad que implican estos modos de representación, esto sin embargo no parece corresponderse con una actitud de rechazo; de cualquier manera, vamos a dejar esta cuestión de lado y vamos a centrarnos en la tesis del fracaso o deficiencia de las imágenes a la hora de representar.

Uno de los casos que Steyerl menciona en este sentido es el de la publicidad (y que fácilmente puede extenderse a las redes sociales), que presenta estándares de belleza sumamente rígidos y excluyentes, o modelos de éxito social basados en el consumismo y la meritocracia. Los estereotipos en los que se basan dichas imágenes darían como resultado una imagen de la humanidad que no representa a nadie, provocado por un “relajamiento de las normas que rigen la información pública” que aleja a la imagen de su referente. (Steyerl, 2014, p. 179)

Por otro lado, por fuera del ámbito de los discursos oficiales y las industrias de entretenimiento, Steyerl menciona aquellas imágenes subalternas, deslegitimadas, clandestinas o censuradas, por ejemplo fotografías y videos de manifestaciones sociales, violencia policial o eventos militares. Se trata frecuentemente de imágenes pixeladas, de baja calidad, tomadas en movimiento, que se cortan a la mitad del hecho que pretenden capturar, etc., cuyos canales de circulación (cuando los tienen) tienden a ser alternativos y/o ilegales. Dentro de la esfera artística, algo semejante ocurriría especialmente con películas subidas en baja calidad a sitios no oficiales, que pueden ser vistas en streaming o descargadas. Se trata, en ambos casos, de fenómenos que la autora engloba bajo el concepto de imágenes pobres; concepto que, como veremos, es productivo y al mismo tiempo está atravesado por algunas tensiones y ambigüedades.

En definitiva, la mencionada crisis de la representación puede ser planteada, según la autora, como una contradicción entre un exceso de representación visual y una carencia de representación política; es decir, a la sobreabundancia de las imágenes televisivas, publicitarias, cinematográficas, el spam, etcétera, se le opone la existencia de grandes poblaciones o minorías sin visibilidad ni derechos, expuestos a fenómenos como el racismo, el machismo y la xenofobia, y cuyos efectos son más o menos devastadores en función de la condición económica.

Imagen pobre: condiciones de visibilidad y jerarquía basada en la resolución

Como hemos visto, el concepto de imagen pobre se presenta como productivo desde la perspectiva de los estudios visuales, ya que no exige ni una definición ni una valoración de los criterios que permiten distinguir lo artístico de lo no artístico; y es por esta razón que tiene la capacidad de abordar una diversidad muy grande de imágenes. Los ejemplos que ofrece la autora son variados, y las categorías se superponen: imágenes digitales y analógicas, artísticas y no artísticas, documentos históricos y de ficción (e incluso, como veremos, imágenes y objetos que no son imágenes). Sin embargo, Steyerl no ofrece una definición unívoca y acabada del concepto, con lo cual esta amplitud de alcance puede volverse ambigua y problemática.

El concepto de imagen pobre aparece fundamentalmente en dos ensayos, que podrían pensarse como complementarios, aunque en cada caso aparece con un significado diferente. Por un lado habría que tomar “En defensa de la imagen pobre”, y por otro “Desaparición: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de determinación” (en estrecha relación con “Una cosa como tú y yo”, en el cual no aparece el concepto, pero sí, como sugiere el título, está presente una consideración acerca del aspecto material u objetual de las imágenes). A su vez, podría decirse que los dos usos del concepto no están inconexos, sino que parecen referir a diferentes niveles, escalas o dimensiones del análisis de la cultura visual. Por un lado, el concepto parece estar referido a un régimen o condiciones de visibilidad/invisibilidad, y por el otro, a una jerarquía de las imágenes (o “sociedad de clases de imágenes”; Steyerl, 2014, p. 35)



El primer sentido del concepto puede pensarse como una escala que mide las condiciones de visibilidad, oficialidad o publicidad de una imagen u objeto; el extremo de mayor valor sería la condición de “prueba oficial transparente” y el menor, el de la imagen pobre anónima, que cae a la “zona de probabilidad cero”. La zona de probabilidad cero es “el espacio en el que las imágenes/objetos se desdibujan, pixelan y salen de circulación”; es decir, es la invisibilización/marginalización. No se trata, evidentemente, de una cualidad inherente a la imagen/objeto mismo, sino que es una circunstancia, una posición que ocupa, en muchos casos “obra del hombre, y [que] es mantenida por la violencia epistémica y militar, por las *tinieblas* bélicas, el *crepúsculo* político, el privilegio de clase, el nacionalismo, los monopolios mediáticos y la indiferencia persistente [nótense las metáforas lumínicas/visuales, subrayado nuestro]. Su resolución se gobierna de acuerdo con paradigmas legales, políticos y tecnológicos” (Steyerl, 2014, pp. 163-4).

En este sentido, el criterio para ordenar aquello que se ofrece a la vista (o que, en cambio, permanece oculto, descartado, deslegitimado) se refiere a posiciones movibles, no a cualidades inherentes a los objetos o imágenes. Estas posiciones están determinadas por circunstancias políticas, económicas, militares, y son móviles en la misma medida en que estas esferas lo son: “Un hueso que podría ser un resto abyecto en algunas partes del mundo, una imagen pobre mezclada entre desperdicios y arrojada a un vertedero junto con televisores rotos, podría en otras partes ser sobreexposto, escaneado en HD o 3D, ampliado hasta que sus misterios fueran resueltos. El mismo hueso puede verse en dos resoluciones diferentes: unas veces como una imagen pobre anónima, otras veces como una prueba oficial transparente.” (Steyerl, 2014, p. 164)

Es evidente que el término “resolución”, en el fragmento citado (del mismo modo que la noción de “pixel” en el fragmento anterior a éste), es usado en un sentido no literal (ya que un objeto tal como un hueso no es una imagen), y que refiere, como mencionamos, a diferentes grados de reconocimiento y exposición; es decir, a las diferentes posiciones que pueden ocupar los objetos culturales dentro del régimen o escala que expresa las condiciones de visibilidad.

El otro sentido en el que se puede interpretar el concepto es aquel que atiende principalmente a las características materiales de las imágenes. En este caso, se trataría de una escala cuyos extremos serían la imagen rica (en alta definición) y la imagen pobre (pixelada, saturada, etc., esta vez sí en un sentido literal): las imágenes ordenadas en función de su resolución. Desde este punto de vista es que la imagen pobre tiene una suerte de déficit de capacidad representativa.

Recuperemos uno de los dos tipos de imágenes que más considera Steyerl para pensar el concepto: imágenes que registran manifestaciones sociales, actos políticos, casos de violencia policial, ejecuciones extrajudiciales, ataques militares, etc. Dadas las limitaciones técnicas y la violencia de cada caso, con frecuencia se trata de imágenes pixeladas, de baja calidad, y si se trata de filmaciones, los movimientos pueden ser bruscos, los ruidos poco claros, y la imagen se puede cortar repentinamente. Sin embargo, “su pobreza no es una carencia sino una capa adicional de información”, ya que la materialidad pasa a un primer plano y expone o expresa las “condiciones de visibilidad” de la imagen; en otras palabras, portan consigo las pruebas de su propia marginación y de la violencia que se necesita para sostener dicho estado de cosas.

Una imagen pobre es una imagen que permanece irresuelta: enigmática e inconclusa por el descuido o el rechazo político, por la falta de tecnología o financiamiento, o por tratarse de registros apresurados o incompletos captados bajo condiciones riesgosas. No pueden dar cuenta cabal de la situación que supuestamente representa. Pero si bien se oscurece aquello que intenta mostrar, sus propias condiciones de visibilidad son claramente



visibles: es un objeto subalterno e indeterminado, excluido del discurso legítimo, de convertirse en un hecho. (Steyerl, 2014, pp. 161-2)

De esta manera, tanto la posición dentro del régimen de visibilidad como la materialidad a partir de la cual se ordena la jerarquía o “sociedad de clases” de imágenes parecen ser dos elementos o factores irreductibles, en tensión, condensados en el concepto de imagen pobre. Sin embargo, evidentemente existe una correspondencia entre ambos sentidos. Como hemos visto, si pensamos el concepto de imagen pobre en el sentido de una jerarquía de las imágenes en función de su resolución (materialidad), es probable que dicha materialidad sea expresión de las condiciones de producción y circulación de esas imágenes (es decir, de sus condiciones y grado de visibilidad, legitimidad, etc.).

Por otro lado, si tomamos el concepto de imagen pobre desde el punto de vista del régimen o condiciones de visibilidad, las posiciones que ocupan los objetos en dicha escala van a influir sobre sus condiciones materiales. Por ejemplo, huesos o elementos de prueba de una escena de crimen. Pueden estar abandonados, ocultos, marginados (posición) y eso va a implicar que estén sucios, rotos (materialidad). A su vez, si se los descubre, recupera, expone o analiza (posición), es probable que también sufran modificaciones materiales.

“los objetos adoptan el papel de testigos en procesos judiciales relacionados con las violaciones de derechos humanos. Las heridas de las cosas son descifradas y después sujetas a interpretación. Se hace hablar a las cosas, sometiéndolas en muchas ocasiones a una violencia adicional. El campo de la medicina forense se puede entender como la tortura de los objetos, de los cuales se espera que nos lo cuenten todo, al igual que los seres humanos cuando son interrogados. Con frecuencia, las cosas han de ser destruidas, disueltas en ácido, cortadas o desmanteladas con el fin de hacerlas contar su historia completa. Afirmar la cosa significa asimismo hacerla chocar con la historia. Porque una cosa habitualmente no es un Boeing flamante despegando en su primer vuelo. Suele ser más bien los restos cuidadosamente almacenados como chatarra en el interior de un hangar tras la inesperada catástrofe de su caída. Una cosa es la ruina de un hogar en Gaza. Una bobina de película perdida o destruida en una guerra civil. Un cuerpo de mujer atado con sogas, fijado en posiciones obscenas. Las cosas condensan poder y violencia. Las cosas acumulan fuerzas productivas y deseos tanto como destrucción y deterioro” (Steyerl, 2014, p. 56).

Una definición del concepto tendría que resolver, entonces, la manera en la que se vinculan ambas condiciones: la pobreza material, y la pobreza en cuanto a las condiciones de visibilidad. La primera puede ser expresión de la segunda, pero esto no es necesariamente así.

Una imagen pobre, además, puede provocar determinados efectos que una imagen rica no despertaría. Una imagen de alta resolución “tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre” (Steyerl, 2014, p. 35), tiene una superficie más lisa. Si la imagen rica fuera la norma, entonces la imagen pobre podría pensarse como capaz de provocar cierto efecto disruptivo, fragmentador, negativo, a contrapelo. Y en determinados contextos eso puede llegar a ser así. Sin embargo, como indica Steyerl, la imagen pobre es fácilmente reapropiable por parte de la lógica mercantil:

“Proclamas de odio, spam y otras basuras se abren camino a través de las conexiones digitales. (...) Las redes por las que circulan las imágenes pobres constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales. Contienen material artístico y experimental, pero también cantidades increíbles de porno y paranoia. Mientras que el territorio de las



imágenes pobres permite acceder a la imaginación excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas” (Steyerl, 2014, pp. 42-43).

La imagen pobre está sujeta a la siguiente tensión: “Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimida, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales” (Steyerl, 2014, pp. 44-45).

Imagen pobre y reproductibilidad técnica

El concepto de imagen pobre puede pensarse en relación al concepto de reproductibilidad técnica de Benjamin, en primer lugar porque, evidentemente, lo presupone: la imagen pobre es una copia, o una imagen susceptible de ser copiada, de manera precaria. El ámbito de la imagen pobre sería así una especie de intento de actualización del concepto benjaminiano.

En primer lugar, en ambos casos los conceptos están atravesados por una tensión en cuanto a las posibilidades y efectos políticos que ofrecen. Ya hemos visto cómo funciona esto en el caso de la imagen pobre, mientras que, en Benjamin, esta ambivalencia está dada a partir del fundamento político que la reproductibilidad técnica imprime a los medios artísticos y culturales. Esto es lo que posibilita que tanto el comunismo y las vanguardias como el fascismo y Hollywood puedan hacer uso del medio cinematográfico.

Otro rasgo común a ambos conceptos es la posibilidad de resignificar o actualizar aquello que reproducen. Una de las implicaciones del concepto de reproductibilidad técnica es justamente que permite actualizar aquello que reproduce, en la medida que lo saca de su aquí y ahora (de su existencia única) para “dirigirlo” al espectador u oyente. Benjamin argumenta que la reproductibilidad técnica pone lo reproducido en situaciones inasequibles para el original, y de esta manera lo actualiza, al permitirle salir de su situación respectiva hacia el encuentro de cada destinatario. Así, por ejemplo, “La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte [gracias a la fotografía]; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación [gracias a la radio].” (Benjamin, pp. 21-22) Al extraer al objeto o imagen de su aquí y ahora (el cual no puede reproducir), la reproductibilidad técnica rompe con la lógica de la autenticidad (y los conceptos asociados: aura, valor cultural, autoridad, tradición, belleza, etc.), con lo cual posibilita una estructura de experiencia o modo de sensibilidad diferente (táctil, colectivo, político).

La imagen pobre ofrece esta posibilidad, si pensamos en el otro gran caso de imágenes (junto a las mencionadas imágenes de manifestaciones sociales) que Steyerl tiene en mente cuando desarrolla su concepto, qué son las cinematográficas, y la idea de “revivir como imagen pobre”. Precisamente, uno de los ámbitos donde la imagen pobre tiene implicancias importantes se encuentra en íntima relación con las actuales condiciones de circulación y recepción del cine (pensemos por ejemplo en la distinción entre cine de sala y de plataforma). En este sentido, las salas de cine serían el modo de distribución más exclusivo de todos. Steyerl las compara con las tiendas insignia (*flagship stores*), es decir, las tiendas más representativas de cada marca (por ejemplo la tienda de Apple en Nueva York, o la de Samsung en Madrid), ubicadas en edificios enormes y céntricos, y que ofrecen los productos de mayor calidad. La analogía es interesante, porque lo que las marcas buscan con estas tiendas es hacer frente al aumento de las compras online, y para ello pretenden ofrecer “experiencias de compra diferentes”, mediante una atención al cliente muy cuidadosa, el uso de tecnologías interactivas y espacios de ocio como cafés o restaurantes. Volviendo a las salas de cine, y como señala la autora, éstas ofrecen



productos de calidad en un entorno exclusivo; pero además el desafío al que se enfrentan es el mismo: el aumento de medios de consumo alternativos, que incluyen la televisión y la venta de DVDs piratas, pero, sobre todo, los sitios de internet que permiten ver y descargar películas gratis. En estos últimos casos, se trataría de “derivados más asequibles de las mismas imágenes” pero “como imágenes pobres.” (Steyerl, 2014, p. 35)²³⁰ De esta manera, las imágenes pobres permiten “revivir”, es decir, ampliar o recuperar la circulación de determinadas obras.

Bibliografía

- Benjamin, W (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Brea, J. L. (2006). “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en *Revista Estudios Visuales*, nro. 3, España, 2006.
- Richard, Nelly (2007). “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra. Traducido por Marcelo Expósito.

²³⁰ Teniendo en cuenta que este ensayo de Steyerl fue escrito hace diecisiete años, sin dudas habría que actualizar el planteo, incorporando, por ejemplo, las dinámicas de producción y consumo impuestas por los servicios pagos de *streaming*. En este sentido, le disputan la exclusividad de ser “tiendas insignia” a las salas de cine, ya que no sólo ofrecen productos de alta calidad sino que también producen sus propias películas y series.



Marcas de la dictadura de 1976-1983 presentes en la filmografía de los años 80

González, Nicolás

Universidad Nacional de las Artes- UNA

A modo de contextualización

Cuando se toma a la década de 1980 y a su producción filmográfica como objetos de estudio es necesario asumir que nos encontraremos con ciertas ideas en el imaginario colectivo. La primera gran idea serán los conceptos de “La primavera Alfonsinista” y “El estallido democrático” como épicas epopeyas donde todo fue felicidad. Ciertamente el retorno de la democracia es el acontecimiento que marca la década, pero en el entusiasmo de la construcción del relato de la victoria se puede pasar por alto la presencia que continuaron teniendo las Fuerzas Armadas a lo largo de la década.

Como objetos de estudio se seleccionaron películas con cierta relevancia en relación con la temática del régimen dictatorial. Lo que analizaremos es su contenido y cómo ese contenido fue recibido por la sociedad. Tomaremos como parámetro de análisis la cantidad de espectadores, los premios recibidos y el vínculo entre estos elementos. Podremos ver, en los diferentes casos, cómo la dictadura ha dejado su marca tanto en el modo de producción de los films, como en la recepción que tuvieron.

La selección que se ha realizado consiste en *Camila*, de María Luisa Bemberg y *La historia oficial*, de Luis Puenzo, ambas con un estrecho vínculo con los Premios Oscar. Así también tendremos como contrapunto a la saga de “los colimbas”, con los cómicos Olmedo y Porcel, que sin ningún premio nacional o internacional alcanzaron números de espectadores similares a los de los films antes mencionados. Y por último la comedia *Esperando la Carroza* que, sin haber causado tanta conmoción en el momento de su estreno, en cuanto a la taquilla, hoy es considerada una pieza de culto que representa la década y el “ser nacional” tan buscado en las construcciones ficcionales post dictadura.

***Camila*, de María Luisa Bemberg**

El 17 de mayo de 1984, tan sólo seis meses luego de la vuelta a la democracia, se estrena *Camila*, de María Luisa Bemberg. Esta película causó gran conmoción tanto en la cantidad de espectadores (2,5 millones) como en la crítica, siendo la primera película argentina nominada a los Premios Oscar luego de *La tregua*, de Sergio Renán en 1974. Este último suceso cobra particular significado al pensar que la temática del film es la violencia, el autoritarismo y la persecución ejercidas por el poder político. Pero lo que analizaremos en este trabajo no es solamente el significado de libertad y denuncia que tiene *Camila* como film, sino también esas marcas que la dictadura ha dejado en ella, forjando un vínculo profundo con su contexto de producción.

En primer lugar, deberíamos analizar su contenido. *Camila* O’Gorman es la protagonista, la heroína trágica de esta historia. Hija de un terrateniente poderoso de la Buenos Aires Rosista de mitad de siglo XIX. Su vida transcurre entre órdenes y prohibiciones impuestas tanto por su padre como por el Gobernador Rosas, cuya ausencia física sólo refuerza su presencia simbólica.



Desde la divisa punzó hasta la proscripción de libros, el camino a seguir está fuertemente trazado para toda persona que quiera llevar una vida sin escarnios. En el medio de este régimen aparecen los transgresores y transgresoras del orden, cuyo castigo ejemplificador servirá para mantener en línea al resto del poblado.

La principal transgresora es Camila, quien termina enamorándose del nuevo sacerdote del pueblo, huyendo con él y siendo fusilada, junto con su amor, como castigo a su deseo de libertad. A pesar de ser la protagonista no es la única en desafiar el orden establecido. A lo largo de su vida ha tenido mentores. La principal mentora ha sido su abuela paterna, La Perichona, condenada a vivir encerrada en la casa de su hijo por haber sido amante y cómplice del antiguo Virrey Liniers. Su condena no es solamente jurídica, sino que también termina perdiendo la razón y, finalmente, la vida. Esto último no a causa del Gobernador, pero simbólicamente resulta un castigo aleccionador al nivel del discurso del film. El otro mentor en la ruptura de la ley es el librero. Este personaje le consigue títulos contrabandeados desde Montevideo y por esta razón termina decapitado, con su cabeza expuesta en una pica en la Iglesia. Como podemos ver ningún personaje que se oponga al orden político establecido puede hacerlo sin encontrar la muerte al final de su camino, incluyendo a los protagonistas.

Al nivel de la fábula, *Camila* es una película que construye un paralelismo entre la época de Rosas como Gobernador de Buenos Aires y la Dictadura de 1976-1983. Este procedimiento no sólo se aplica desde la generalidad de las normas sociales que hay que cumplir al pie de la letra, sino que además en escenas que podrían resultar un calco del Terrorismo de Estado. La ya mencionada clandestinidad con la que Camila consigue ciertos libros prohibidos, la obligatoriedad de la divisa punzó comparable a ciertas normas de vestimenta que la dictadura podría tomar como “sospechosas”, la misma escena antes de asesinato del librero. En el minuto 20 de la cinta, Camila está siendo peinada por su nana y de repente se escucha un grito desgarrador que viene desde afuera. Ella y quienes están en la habitación se asoman a la ventana a ver qué sucede. Se oyen los gritos de “¡Viva la Santa Federación!”, luego se ve a un grupo de soldados de Rosas alejarse y Camila toma posición ante lo que acaba de ver.

“Camila: -Otra vez. Como cuando éramos chicos. ¿Hasta cuándo, Dios mío?” (Bemberg, M. L., 1984). Esta última escena es claramente una reconstrucción de lo que podría ser la reacción de una mujer que atestigüa cómo grupos paramilitares desaparecían personas durante la dictadura de 1976.

Otra escena que se nos puede figurar con este mismo carácter de comparación es, llegando al final del film, en el momento en el que le comunican a Camila que los van a fusilar a ella y a Ladislao por orden del Gobernador.

“Camila: -¿Nos van a matar así? ¿Sin juicio, si quiera? ¿Sin darnos a posibilidad de defendernos? (...) No nos pueden matar así.” Es aquí que vemos nuevamente en esta escena, las mismas circunstancias que sufrieron miles de detenidxs/desaparecidxs, al tener que enfrentar la muerte inminente a manos del Estado Terrorista sin juicio previo.

Así como están presentes estas situaciones que, a través de la metáfora, representan el horror del Terrorismo de Estado, también existen dos momentos en los que el guion se permite decir de una manera más explícita su mensaje en boca de los personajes y no solamente en las situaciones que atraviesan. El primer momento es la lectura, por parte Camila, del libro que acaba de conseguir con su librero de confianza.

“Camila: -No hay cosa más triste que migrar, salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado, es un tormento que nadie puede sentir sin haberlo, por sí mismo, experimentado.” (Bemberg, M. L., 1984) Se nos introduce así, la temática del exilio que fue una de las grandes consecuencias del período político entre 1976 y 1983. El procedimiento es muy inteligente al hacer pasar como un fragmento al azar que la protagonista elige de un libro que



acaba de conseguir para apuntar tan certeramente a una problemática que, en el momento del estreno del film estaba en carne viva en nuestra sociedad.

El segundo momento en el que el discurso de uno de los personajes pone de manifiesto el posicionamiento de la película es cuando Joaquina, la madre de Camila, finalmente se enfrenta a su marido para defender a su hija.

“Joaquina: -¡Maldigo el haberte conocido! En vez de pensar en tu hija lo único que te preocupa es tu apellido. Estás enfermo de orgullo. ¡Todos están enfermos! De violencia, de sangre. ¿Alguien levanta la voz para salvar a mí hija? ¡Nadie! Nadie piensa en ella. La Iglesia piensa en su buen nombre, vos pensás en tu honor, Rosas en su poder, los unitarios en como derribarlo utilizando este escándalo. ¿Pero en mi hija, quién?” (Benberg, M. L., 1984)

Podemos hacer claramente el vínculo entre este monólogo y las entrevistas a Las Madres de Plaza de Mayo realizadas por medios extranjeros en las míticas Rondas de los Jueves. El clamor en la voz de una madre que pide salvar la vida de su hija, la denuncia a todos los sectores de la sociedad involucrados, la desesperación frente al pensamiento de que lo peor puede haber sucedido ya.

Hasta aquí hemos analizado cómo las situaciones dentro del mundo ficcional planteado en *Camila* se vinculan, a través de procesos de alegoría y metáfora, con la Dictadura Militar de 1976, pero no nos hemos preguntado por el porqué de la utilización de este procedimiento. Es en este momento que debemos pensar en el contexto de producción de la pieza filmográfica. En 1981 se había producido un suceso cultural sin precedentes durante el régimen militar: Teatro Abierto. Un grupo de creadores teatrales, con una clara intencionalidad política en contra de la dictadura militar y todo sus acciones de terror, hambre y destrucción de la cultura. Se seleccionaron 21 obras teatrales que se realizaron en este ciclo con el objetivo de poner en acción el rol que tiene el arte dentro de la sociedad alzando banderas a favor de los Derechos Humanos y la libertad de expresión. Al estar todavía dentro del régimen militar se necesitaba apelar a un tipo de ficcionalidad que no comprometiera la realización de las obras, este iba a ser el relato alegórico. La alegoría es un procedimiento que consiste en una historia, generalmente en tiempos y espacios remotos, alejados de su contexto de producción para construir mensajes encriptados. Estos mensajes deberían ser decodificados por un tipo de espectador/a cómplice, que comprendiera el por qué y el para qué de este procedimiento. Es así que la gran mayoría de producciones teatrales presentes en las tres ediciones de Teatro Abierto (1981, 1982 y 1983) utilizaron la construcción de mundos vinculados al grotesco, al sainete y al absurdo con carácter metafórico para hablar del momento histórico que estaba sufriendo nuestro país. Según Silvia Díaz²³¹ fue posible realizar este tipo de evento cultural porque el teatro, al estar tan excluido de los ámbitos académicos en ese momento pudo escapar de la ferviente censura que había en otros ámbitos. Lo cierto es que hubo un atentado al Teatro El Picadero, lugar donde se había inaugurado el ciclo el 12 de mayo de 1981. Luego de este hecho, la prensa puso sus ojos en este acontecimiento teatral, lo que lo terminó de convertir en un éxito de participación.

Dentro de la segunda edición, realizada en 1982, a dramaturga Griselda Gambaro haría a presentación de una obra cuya historia nos podría resultar familiar. *La malasangre* es una obra cuya protagonista es la hija de un matrimonio de terratenientes en 1840, época de Rosas. Ella vive atrapada bajo el régimen autoritario de su padre violento, inescrupuloso, sanguinario. La historia comienza cuando el Padre contrata a un nuevo profesor para su hija, ya que al anterior

²³¹ Díaz, S. (2009). El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio. <https://doi.org/10.4000/alhim.3301>



lo ha despedido, o asesinado, o hecho desaparecer (no hay detalles claros en la obra sobre lo sucedido). Este nuevo profesor tiene una joroba que, dentro de la sociedad en la que vive, termina siendo la razón de exclusión, violencia y asco por parte de otros personajes. El vínculo con la protagonista, Dolores, comienza áspero, pero terminan enamorándose. Ellos intentan escaparse del régimen de violencia del padre, pero ningún atisbo de libertad es permitido en esta sociedad. Fermín, el lacayo del Padre termina matando al profesor de Dolores y ella no puede más que gritar la verdad a los cuatro vientos, para acallar el silencio impuesto por el régimen de violencia del Padre²³².

Como podemos ver las similitudes con *Camila* son innegables. El momento histórico es el mismo, la historia de amor prohibido por una autoridad violenta es la misma, el final desesperanzador es el mismo. Pero, sobre todo, y es aquí en donde debemos detenernos, el procedimiento es el mismo. Se puede ver cómo ambas producciones se apoyan en una fábula que sólo hiciera referencia a la dictadura a través de una alegoría para que sólo los espectadores cómplices pudieran decodificar de qué se estaba hablando. Pero, ¿por qué? ¿Por qué una película que se estrena en democracia debe recurrir a procedimientos de encriptado de mensajes? Bueno, justamente la respuesta está en la fecha de su estreno: 17 de mayo de 1984. Para esa fecha Alfonsín sólo tenía seis meses de mandato, lo que significa que la escritura del guion, el trabajo de producción, la filmación y parte de la edición se tuvo que haber realizado antes del retorno de la democracia. El cine estaba acostumbrado a realizar películas para que pudieran pasar la censura. Si Teatro Abierto había tenido el apoyo de la prensa en contra de la censura, luego del atentado, el cine era otro mundo. La figura del censor en épocas dictatoriales era bien conocida. Es por esto que podríamos decir que más allá de la temática que trata *Camila*, la marca que dejó la dictadura en este film es el hecho de haber tenido que codificar su mensaje para no terminar siendo censurada. Podríamos afirmar también que al venir de tres años en los que Teatro Abierto se realizó utilizando estos procedimientos de alegoría y metáfora, la producción de *Camila* podría haber aprendido de estas obras teatrales los mecanismos para llevar adelante esta película que marcó un antes y un después en nuestra sociedad, que venía de años de no poder levantar la cabeza.

La historia oficial, de Luis Puenzo

Mucho se ha analizado del primer film argentino ganador del Oscar. En primer lugar, podríamos mencionar que no es el único premio que recibió la producción de Luis Puenzo. Fue ganadora del Globo de Oro a "Película extranjera", dos premios en el Festival de Cannes, varias categorías de los premios "Condor de Plata", entre otros festivales. *La historia oficial*, paradójicamente terminó formando parte de la historia del Cine Nacional, pero el análisis que pretendemos realizar intenta atravesar esas grandes aseveraciones que se nos presentan al pensar el fenómeno cultural que significó el film, que además de premios recaudó 1,7 millones de espectadores.

Comencemos con la fábula. Alicia es una profesora de Historia en un Colegio Nacional. Es, a su vez, esposa de Roberto, y ambos son padres adoptivos de Gaby. Ella se describe como alguien que siempre creyó en lo que le decían, por lo que no preguntó mucho al momento de recibir a su hija hace cinco años. A partir del regreso al país de Ana, una amiga de toda la vida de Alicia, esta última comienza a preguntarse sobre el origen de su hija. Esto se debe a que su amiga, en una noche de reencuentro, termina confesándole, si es que puede decirse así, el motivo de su huida del país. Ella fue una víctima de los secuestros, torturas y violaciones realizada por las

²³² Gambaro, G. (2015). *La malasangre y otras obras de teatro*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Santillana.



fuerzas militares. La crudeza del relato, que no escatima en detalles, moviliza a Alicia y le hace preguntarse si su hija no será uno de esos bebés hijos de desaparecidos.

Si bien podríamos decir que la protagonista es el personaje interpretado por Norma Aleandro, el film también construye una especie de documento de época. Los diferentes actores sociales están representados, o más bien presentes, en todos los personajes que conocemos. Alicia conforma esa parte de la sociedad privilegiada que nunca sufrió, hasta que inicia la historia, los horrores de la Dictadura, por lo que tiene la opción de ignorar todo. Roberto es el empresario cómplice civil, recompensado con una bebé, por lo que se convierte en expropiador consciente. Ana es la exiliada, una sobreviviente de los centros de tortura. La familia de Roberto representa a “los perdedores”, como los llama él mismo, del modelo económico que impuso Martínez De Hoz, quienes tendrán que pagar todo lo robado por los usureros del neoliberalismo militar. Finalmente tenemos a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las protestas multitudinarias dan la pauta de que ya no son unas pocas, sino que el movimiento de Derechos Humanos está tomando fuerza en el momento en que suceden la historia. Y acá es donde nos debemos detener: en el tiempo.

La categoría de tiempo es un elemento esencial para el análisis que realizaremos de *La historia oficial*. La fecha en que transcurren los hechos se nos presenta al comenzar la historia. Suena el Himno Nacional en el colegio donde trabaja Alicia, inmediatamente se la ve a ella presentándose a su clase, luego de lo cual escribe en el temario el día de comienzo de clases: 14/03/1983. Esta fecha significa muchas cosas. En primer lugar, se nos dice a los y las espectadores/as que la película transcurrirá en el último año del gobierno militar, cuando su poder ya está decayendo. La otra cosa que nos brinda como dato esta fecha es la información de que el proceso de creación del texto dramático se desarrolló en el mismo año en el que transcurre la acción ficcional. Esta conjunción entre el tiempo de la representación (tiempo ficcional) y el tiempo de la enunciación (el momento en el que se construye el discurso textual) nos dan la pauta del carácter cuasi documental que tiene la pieza. El código de representación elegido por Puenzo es un realismo muy crudo, y tiene la posibilidad de hacerlo de esta manera porque él está viviendo, al momento de la dramaturgia, esa época que pone en funcionamiento en la pantalla.

Por otro lado, si pensamos en otro tipo de tiempo de enunciación, el momento en el que se produjo la filmación (1984) podemos pensar que, a diferencia de *Camila*, de María Luisa Bemberg, había mayor libertad de expresión. Al encontrarse en un año donde ya tenía lugar la democracia, más allá de claros resabios de poder que las juntas luchaban por mantener, se podría decir que la confección de esta película no se refugió en una alegoría. Desde el inicio tuvo claro que iba a tratar con todas las letras sobre el proceso político y social que se estaba viviendo al momento de producir el film. Ya que mencionamos a *Camila*, podríamos mencionar el vínculo que une a estas dos películas. Las similitudes están a la vista: ambas son producciones que hablan del Proceso Dictatorial de 1976-83 desde diferentes perspectivas. Una desde la construcción de una historia alegórica, la otra desde el realismo que evidencia el horror vivido en esos años. Así también ambas películas tienen a una protagonista mujer, que se revela a las violencias sistémicas de la sociedad en la que viven, a pesar de tener que ir en contra de sus propios privilegios. Y, por último, el impacto cultural que han tenido estos dos relatos es innegable. Ambas recibieron una gran cantidad de espectadores, la crítica internacional les dio montones de premios y nominaciones. Podríamos trazar un vínculo entre el trabajar la temática, luego de tantos años de represión que resultaron en producciones con enorme potencia expresiva, y el reconocimiento internacional y nacional que obtuvieron. El estallido creativo luego de años de censura y violencia es también una marca de la Dictadura que podemos ver en estas producciones.



Nos queda hablar del último tiempo de enunciación, el estreno. Originalmente iba a realizarse a fines de 1984, pero al ver que otras producciones con contenido político no estaban teniendo repercusión en el público, el director decidió pasar la fecha a abril de 1985. Podríamos llegar a pensar que esta decisión terminaría siendo importante al momento de la gran recepción que tuvo en la audiencia. 1985 fue un año complejo para el escenario político en Argentina. Se estaban por realizar los Juicios a Las Juntas Militares y una condena justa y contundente era necesaria para enmendar el daño realizado. Así mismo el poder remanente de los altos mandos militares se puso en juego. Diego Galante realiza una exhaustiva investigación acerca de lo que estos juicios significaron para la sociedad argentina²³³. Los juicios fueron un gran campo de tensiones políticas dentro del gobierno de Alfonsín, los otros partidos políticos, las organizaciones de Derechos Humanos y por supuesto, esa parte de la sociedad que defendía a los mandos militares. Existían peligros reales como la amnistía, o el hecho de condenar a los altos mandos, pero perdonar a quienes se enmarcaban en la mal llamada “obediencia debida”. Frente a este panorama el estreno y posterior éxito de una película tan cruda como *La historia oficial* podría haber jugado un papel importante para la concientización de la sociedad, esa que podía sentirse identificada con la protagonista que comienza creyendo todo lo que le dicen y finaliza yéndose por la puerta luego de una feroz pelea con su marido.

La marca que deja la Dictadura en este film tiene que ver con su fábula, con sus personajes, pero también tiene que ver con el impacto social que tuvo el año de su estreno, con la necesidad que tenía cierta parte de la población de ver con sus propios ojos la devastación. Y si hablo de “esa parte de la población” es porque existió otra parte, una que decidía seguir mirando para otro lado, una parte que creía en el relato de los dos demonios, y hacia allí apuntaba la derecha defensora de los genocidas. Porque si *La historia oficial* fue un acontecimiento cultural que significó el reclamo por los Derechos Humanos hubo otro tipo de producciones audiovisuales que intentó realizar todo lo contrario. Estamos hablando de la saga de “Los colimbas se divierten”, protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Esta saga nos presenta a dos artistas de revista que vuelven de Europa y se ven obligados a realizar el servicio militar obligatorio. A través de diferentes aventuras se despliegan muchos sketches que, además de reforzar el machismo ya presente en la sociedad, lo que hacen es construir un estereotipo de militares risibles. De alguna manera, lo que se plantea en este mundo ficcional es que las fuerzas militares son una caricatura con la que, de alguna manera, se puede llegar a empatizar. Por mencionar un ejemplo, los repetidos gags en los que el oficial que está encargado de la instrucción les grita órdenes a los protagonistas al descubrir alguna acción indisciplinada, lejos de proponer la crítica a la violencia con que se trataba a los cadetes, naturaliza ese tipo de tratos como parte del chiste. Así mismo, la construcción de un mundo tan absurdo con respecto al servicio militar obligatorio parecería ser un acto de olvido colectivo o de puro cinismo. Hace, a penas, cuatro años había sucedido la Guerra de Malvinas, instigada por Galtieri. La decisión fue mandar a cadetes que estaban cursando el servicio militar o lo habían realizado hace poco a morir porque eran el eslabón más bajo. Para quienes hicieron esta saga, ¿se les habrá pasado por la mente esos cadetes que no pudieron divertirse?

Pero, ¿por qué estamos hablando de esta serie de películas? Bueno, en los números está la respuesta. La primera edición de esta saga obtuvo 1,5 millones de espectadores. *La historia oficial*, antes de ganar el Oscar obtuvo 890 mil espectadores y luego del premio otros 820 mil. Si no se hubiera reestrenado por obtener el galardón al que nuestra sociedad le presta bastante atención, no habría llegado al número de la película de Olmedo y Porcel. Estos datos nos hacen

²³³ Galante, D. (2014). El “Juicio a las Juntas” en la escena política argentina. Revista Lucha Armada en la Argentina, volumen (10), pp. 92-107. ISBN: 978-987-29917-2-2.



preguntarnos qué sociedad era esta que, luego de años de atrocidades, necesitó un premio extranjero para igualar los números de *La historia oficial* con los de *Los colimbas se divierten*.

***Esperando la carroza*, de Alejandro Doria**

Esperando la carroza es una comedia dirigida por Alejandro Doria, estrenada el 6 de mayo de 1985 que si bien no tuvo gran recepción de público en su momento de estreno sí obtuvo un Premio Condor a Mejor adaptación y el Premio Argentores. De todas formas, la importancia de este film no recae en sus premios sino en el fenómeno que resultó años después. Hoy día es considerada una de las piezas fundamentales que reflejan “el ser nacional argentino”. Si bien está basada en una obra de teatro del uruguayo Jacobo Langsner, estrenada en 1962, esta versión cinematográfica nos demuestra que Doria tuvo en cuenta el daño que dejó la dictadura en la Argentina para realizar la adaptación. Al nivel de la historia podríamos decir que la situación podría llegar a ser atemporal. Un domingo cualquiera, una familia disfuncional entra en una grave discusión sobre quién debería cuidar a Mamá Cora, matriarca olvidada por dos de sus hijos. La discusión hace que ella decida irse de la casa hasta que las cosas se calmen y en su confusión termina cuidando al hijo de una vecina mientras el resto de la familia la cree perdida y hasta muerta. Todo vuelve a la normalidad cuando la familia descubre que sigue viva. Relatada de esta manera no habría mucho que decir sobre su contexto socio-político, pero deberemos centrar nuestro análisis desde otras perspectivas para captar que el tiempo de la representación, el momento en el que suceden los hechos, es el mismo que en el que se estrena la película.

El vínculo de *Esperando la carroza* con las marcas que dejó la dictadura se pueden evidenciar a dos niveles: uno metafórico y otro nivel más concreto en la representación. En el nivel concreto la comedia, para realizar un chiste, se basa en un campo común de conocimiento que da por entendido que espectadores y personajes comparten. Este campo, que coloquialmente se podría llamar “sentido común”, está minado de referencias a la dictadura y sus secuelas.

Donde se puede comprobar más claramente que la dictadura está presente es en el personaje de Antonio, el hermano de entre los cuatro que pertenece a la clase alta. Ya al presentar a un personaje podemos ver desde donde ve el mundo. Cuando llega a la casa de Sergio y Elvira se está desarrollando la discusión sobre quién debería hacerse cargo de Mamá Cora, ante lo que Antonio interviene diciendo:

“Antonio:- Bueno, bueno, bueno, que hemos venido acá a pasar un plácido domingo familiar. Tranquilo, pacífico, sereno, de reconciliación nacional.” (Doria, A., 1985)

Estas últimas palabras nos delimitan el carácter de este personaje, ya que utiliza el discurso de los defensores de los genocidas. La reconciliación nacional venía de la teoría de los dos demonios, que abogaba que la dictadura había hecho un trabajo de orden, en vez de exterminio. La caracterización de este personaje continúa, ya que más adelante Sergio le pregunta a su hermano cómo hizo para ganar tanta plata, a lo que su hija, Matilde, responde:

“Matilde:- Trabajando para la pesada. (Todos quedan atónitos) Si lo dice todo el mundo.” (Doria, A., 1985)

Este chiste consiste en contraponer el conocimiento de los personajes mayores sobre los temas tabú y el desconocimiento de la joven de los mismos. Esto último nos da la pista de que Antonio fue cómplice de la dictadura y todos en la familia lo saben. Más adelante Nora, en intimidad con Antonio, confirma este tema tabú al mencionar que “Mi familia sabe que de *tus actividades* no se habla.” Ya adentrado el film el mismo Antonio nos confirmará su vínculo con las fuerzas



militares/policiales al utilizar sus influencias para buscar Mamá Cora. Hasta se permite realizar un chiste a un oficial que estaba con dolor de muelas: “El torno no es la picana, el torno es para la salud.” Con esta frase perturbadora podemos ver qué tan incorporado tiene este personaje el lenguaje de tortura realizada en los centros clandestinos de detención.

Pero además del personaje de Antonio este film tiene un gran significado simbólico a la hora de vincularlo con la Dictadura: la desaparición de una persona. Más allá del carácter cómico la acción se centra en la desaparición física de Mamá Cora que podríamos tomarla como una metáfora de los miles de desaparecidos y desaparecidas que la sociedad argentina reclamaba fervientemente en ese entonces y hasta el día de hoy. Esta situación se hace más cruda al tener que ir a identificar un cuerpo que coincide con las características del personaje desaparecido. No es posible realizar un reconocimiento certero porque la cara ha quedado desfigurada por un tren, por lo que los hijos creen reconocerla porque el cuerpo tiene los mismos zapatos que su madre. Toda esta situación de reconocer un cuerpo y fallar en el intento se asemeja bastante al trabajo que los familiares de desaparecidos y desaparecidas han realizado durante décadas. Lo que asemeja las situaciones es lo irreconocible de los cuerpos. Cadáveres que luego de años de yacer en fosas comunes han quedado uno igual al otro y deben pasar por un proceso de reconocimiento de ADN para darle un nombre al cuerpo.

Por último, es necesario poner en juego el carácter de grotesco criollo de esta pieza y cómo es una crítica a la sociedad argentina de la post-dictadura. El término “grotesco criollo” fue utilizado por primera vez por David Viñas en su famoso “Grotesco, inmigración y fracaso”²³⁴, texto teórico que fue el prólogo de la recopilación de las obras de Armando Discepolo. La caracterización que hace de este nuevo término consistía, en primer lugar, en ser una profundización del sainete, género que había causado furor en el teatro de las décadas de 1900 y 1910. Este último se caracterizaba por tener un espacio común, generalmente el patio del conventillo, donde una gran cantidad de personajes estereotipados y caricaturizados pasaban. No había mucha profundidad en cada uno de ellos y los conflictos solían corresponder a los problemas que suscitaban en la convivencia de esta cantidad de personas en un mismo espacio. En contraposición a esto el grotesco lo que hizo fue interiorizar los conflictos y profundizar a los personajes. La comedia que manejaría no sería tan liviana como el sainete, sino que habría una conjunción entre tragedia y comedia, haciendo que las situaciones se vuelvan patéticas, a la vez que, en vez de ubicar la acción en el patio, esta sería dentro del cuartito donde la familia vive acinada. Podemos ver que, al pensar en *Esperando la carroza* llegamos a identificar varias características de ambos géneros. Hay una gran cantidad de personajes como en el sainete, pero a la vez estos mismos tienen una profundidad y un conflicto particular. Así mismo esta conjunción de una gran variedad de personajes nos hace pensar en la intención de representar a la sociedad argentina. Nora y Antonio representan a la clase alta, enriquecida durante la dictadura. Sergio y Elvira representan a la clase media alcahueta que prefiere mirar para otro lado con tal de recibir algo a cambio. Susana representa esa parte de la sociedad que sabe con quien está tratando y no le tiembla el pulso en decir lo que piensa. Así todos los personajes ocupan un lugar en este coro.

Volviendo a las características que define al grotesco criollo, es necesario mencionar el concepto de la máscara. Esto se refiere a que, dentro del grotesco existe uno o varios personajes que tienen máscaras, se muestran de una forma diferente frente a los demás personajes a la cual realmente son. Elvira y Nora son claros ejemplos de esto, aunque todos en mayor o en menor medida tienen sus máscaras bien puestas, sus modos de salirse con la suya en este mundo. Lo

²³⁴ Viñas, D. (1973), *Grotesco, inmigración y fracaso*: Armando Discepolo. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Corregidor.



cierto es que la acumulación de sucesos a lo largo de la película va degradando esas máscaras. Primero la pelea para decidir quién debe hacerse cargo de Mamá Cora, después el no poder bañarse por la falta de agua, luego la noticia de que ha desaparecido la abuela, el hambre, ya que no han podido comer en todo el día, la noticia de la muerte, más peleas, la organización del velorio, el calor, a llamada que hace poner en duda si realmente es Cora la persona que están velando, la aglomeración de gente. Todos estos hechos van desgastando los cuerpos y sus respectivas máscaras hasta el momento final en el que descubren que Cora está viva y se ha presentado en la casa. Esto desencadena la escena final en la que se terminan llevando a la abuela al velorio de la mujer que estuvieron equivocadamente velando todo el día. Al irse todo el mundo los personajes principales quedan en la casa donde se desarrolló toda la película con sus cuerpos cansados, sin energías para volver a lo que eran antes. Sin embargo, Elvira, la más acostumbrada a fingir, hace el intento de volver a su máscara.

“Elvira:- Che, Nora. ¿Qué te parece programar algo para el domingo que viene? Algo divertido. No la pasamos tan mal juntas, ¿verdad? (Nora intenta seguirle el juego, pero se escuchan las carcajadas de Susana desde la puerta. Todos estupefactos van hacia ella.)

Elvira:- ¿De qué te reís?

Susana:- De vos. (Hace un cambio de dirección, mira a la cámara, al público) De todos nosotros me río.”

Con este simple gesto lo que hace es interpelar a la audiencia, incluirla en ese “nosotros”, a toda esta farsa de la que nosotros, espectadores, también somos parte. Acaso quisiéramos volver a la normalidad y creer que nada ha pasado, pero es imposible negar lo que ha sucedido. La película nos ha llevado de un chiste a otro durante una hora y media, lo que nos ha hecho bajar la guardia, para dar la estocada final en el último segundo. A esa sociedad que tenía mucho que transitar para poder sanar las heridas es a la que Susana se dirige en su texto final. A la que tuvo que recurrir a las alegorías para escapar a la censura, a la que tuvo que manifestarse en las calles para que los Juicios a las Juntas fueran ejemplares, la que todavía iba a ver a Olmedo y a Porcel tergiversando lo que era el servicio militar obligatorio. A esa sociedad rota pero todavía luchando se dirige Susana cuando mira a la cámara y nos dice “De todos nosotros me río”.

Bibliografía:

Camila (película). [En Wikipedia]. Recuperado (2021, abril 27) de [https://es.wikipedia.org/wiki/Camila_\(pelicula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Camila_(pelicula))

Díaz, S. (2009). El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio. <https://doi.org/10.4000/alhim.3301>

Esperando la carroza (Película) [En Wikipedia]. Recuperado (2021, mayo 01) de [https://es.wikipedia.org/wiki/Esperando_la_carroza_\(pelicula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Esperando_la_carroza_(pelicula))

Galante, D. (2014). El “Juicio a las Juntas” en la escena política argentina. *Revista Lucha Armada en la Argentina*, volumen (10), pp. 92-107. ISBN: 978-987-29917-2-2.

Gambaro, G. (2015). *La malasangre y otras obras de teatro*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Santillana.

La historia oficial (Película). [En Wikipedia]. Recuperado (2021, abril 29) de https://es.wikipedia.org/wiki/La_historia_oficial

Los colimbas se divierten. Recuperado (2021, abril 29) de <https://www.cinesargentinos.com.ar/pelicula/4748-los-colimbas-se-divierten/>

Manduca, R. A. (2016, noviembre). Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. *Revista de Historia del Departamento de Historia, Facultad de Humanidades*,



Universidad Nacional del Comahue, volumen (17), pp. 247-272, URL:
<http://revelo.uncoma.edu.ar/htdoc/revelo/index.php/historia/index>
Viñas, D. (1973), Grotresco, inmigración y fracaso: Armando Discepolo. Buenos Aires, Argentina.
Ediciones Corregidor.

Filmografía:

Bemberg, M. L. (1984). Camila [Película]. GEA Producciones, Impala Films.
Carreras, E. (1986). Los colimbas se divierten [Película]. Aries Cinematográfica Argentina.
Doria, A. (1985). Esperando la carroza [Película]. Rosafrey, Susy Suranyi y Asociados.
Puenzo, L. (1985). La historia oficial [Película]. Historias Cinematográficas, Progress Communications.



Negritud, Transparencia, Opacidad

Grinblat, Flavio

Universidad de Avellaneda

Proponemos para ese trabajo un juego de luces. Partimos del concepto de negritud que se postula como bastión de legítima defensa y de embestida contra la dominación colonial. Con este fin intentaremos una lectura combinada del alegato desmitificador proclamado por Franz Fanon en el capítulo I de *Piel negra, Máscaras blancas*, y la poesía de Aimé Césaire. Como contraparte analizaremos las apropiaciones que buscan volver transparente la negritud, comprenderla y explicarla, a la vez que enaltecerla. Para eso tendremos en cuenta la introducción de André Breton a *Cuaderno de un retorno al País Natal* de Césaire, y “Orfeo Negro”, prefacio a la *Antología de la Poesía Malgache y Negra* de Senghor, escrito por Jean Paul Sartre. Como cuestionamiento a esta operación introduciremos la noción de opacidad propuesta por Glissant en *Poética de la relación*. Finalmente, para ilustrar este cuestionamiento haremos referencia a *Donde sueñan las hormigas verdes* (1984) film de Werner Herzog en el cual a nuestro entender se puede vislumbrar la noción de opacidad.

I

Desde el título Franz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, (1952), plantea el problema de la negritud a partir de la enunciación de una escisión. La contraparte de la epidermis se da en la apariencia adquirida, la que se instala como el objeto del deseo de quienes permanecerían, según la mirada colonial, a mitad de camino entre el estado de naturaleza y la cultura. El negro afirma Fanon “No tiene cultura ni civilización. Carece de ese ‘largo pasado histórico’”.²³⁵ La nombrada escisión se hace patente en el lenguaje. La lengua hablada transforma la esencia de quien la habla y lo viste con la máscara necesaria para el gran baile de occidente. El negro no es el mismo cuando interpela a un blanco que cuando habla con otro negro. Este análisis enfoca en principio la particularidad de sus compatriotas antillanos, pero se hace extensivo a todo colonizado. Se sale de la selva de origen en la medida que se es acogido por la lengua de la nación civilizadora. El recorrido geográfico acontece a través de una escala que va de la oscuridad telúrica hasta la ciudad luz. Aquí Fanon presenta mediaciones indispensables, el oficial indígena que hace de intérprete en el ejército colonial, el tránsito del campo a la capital de provincia hasta llegar a París. La aspiración a la metrópolis y la vivencia plena de su lengua provoca transformaciones corporales y sonoras.

Sin embargo esta gradualidad desaparece en la figura del desembarcado. Quien retorna a su país proveniente de Francia sufre un shock al encontrarse con su idioma primigenio y provoca una conmoción entre sus paisanos. El desembarcado es también un desarraigado. Al perder su enraizamiento intenta absorber la nutriente de la gran cultura. Satisface las demandas de familiares y amigos asumiendo la misión de transmitir la palabra del amo. Los lugareños quedan obnubilados ante aquel uso del lenguaje. Al desembarcado no se le permite cometer errores, cualquier filtración de creol en su discurso lo pierde. “Hablar una lengua es asumir un mundo,

²³⁵ Fanon , Franz, ¡Escucha, Blanco!, Pág. 60, Barcelona, nova Terra, 1970.



una cultura. El antillano que quiere ser blanco lo será efectivamente, tanto más cuanto mejor haya hecho suyo ese instrumento cultural que es el lenguaje.”²³⁶ Ante esta mirada el creol sería un resabio vergonzante destinado a extinguirse.

Pero el lenguaje no es por sí mismo. Está anclado en los cuerpos que lo profieren y estos cuerpos existen en relaciones intersubjetivas. El libro de Fanon aborda orgánicamente la intersubjetividad. Pretende una organicidad del cuerpo social desde una mirada médica generalizante. El órgano enfermo caracteriza metafóricamente la relación entre los blancos y a los negros. El lenguaje usado por los blancos para tratar a los negros es el síntoma de la enfermedad colonial. El lenguaje sirve para establecer la distancia necesaria. Fanon llama “hablar negrito” a ese tratamiento paternalista de los blancos hacia los negros. Siempre la palabra del blanco impone un canon que el antillano válido. Fanon reconoce ese carácter generalizante de la palabra como ineludible y trágico. Al diagnosticar a un enfermo mental se “inclina” sobre el paciente asumiendo un rol superior. Ese posicionamiento lo percibe como una recaída en sus relaciones humanas.

Este estigma generalizante es propio de todos los discursos acerca de los negros, así sean reaccionarios o pretendidamente revolucionarios, y del propio discurso de la negritud. “Cueste lo que cueste, hay que probar al mundo blanco la existencia de una civilización negra” ²³⁷

II

Nos preguntamos si la poesía de la Negritud, cuya una de sus expresiones paradigmáticas encontramos en la obra de los poetas negros francoparlantes se somete, o por lo contrario escapa, a este rictus generalizante que denuncia Fanon al analizar la relación del negro con el lenguaje.

La poesía es aquella forma lingüística que rehúye a la generalización y aborda la particularidad en forma incondicional, “(...) restituyendo lazos más íntimos entre los signos y las cosas por ellos designadas” ²³⁸.

Las cosas nombradas se burlan de la distancia instalada por el concepto y se presentan como únicas. La expulsión de los poetas de la república platónica es la represalia contra esta resistencia a la universalidad del concepto. Al renegar de la luminosidad de las ideas el lenguaje poético prefirió refugiarse en el subsuelo del mundo sensible, donde las imágenes poéticas, semejantes a los reflejos en el agua y a las apariciones oníricas, se condenaron a la más oscura de las negritudes. Así, a la poesía acusada de hechicería se le niega cualquier valor pedagógico. Para pensar y corroborar esta distancia insalvable nos asomaremos a algunos fragmentos de *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939). No reconocemos en el poema de Césaire al desembarcado al que se refiere Fanon.

¡Y aquí estoy he vuelto!

Otra vez esta vida cojeando ante mí, no esta vida, esta muerte sin sentido ni piedad, esta muerte en la que fracasa tristemente la grandeza, la brillante pequeñez de esta muerte que cojea de pequeñez en pequeñez; (...) ²³⁹

²³⁶ Ibid. Pág.65

²³⁷ Ibid. Pág.60

²³⁸ Antunez, Arnaldo, Instanto, Pág. 131, Barcelona, Kriller71, 2013.

²³⁹ Césaire, Aime, en Mondejar, Publio, Poesía de la Negritud, Pág.68, Madrid, Fundamentos, 1972.



Aquel débil triunfador antes descrito que regresa a la tierra de origen no aparece en el poema. El poeta desembarcado no trae la palabra universalizante. La tierra no es la dominada por “las avidedeces del Conquistador”²⁴⁰, es tierra a la que reconoce por sus atributos.

“Y tú tierra tensa

Tierra ebria

Tierra-gran-sexo ofrendado al sol

tierra-gran-matriz que gira en el vértigo de sus mezcolanzas de esperma”²⁴¹

Ni el hombre mismo a quien la tradición humanista occidental e ilustrada postula como universal es uno sólo. En el poema, a aquel que se aleja de su país se lo reconoce en todas las particularidades de la desgracia migrante. “El hombre –hambre, el hombre-insulto, el hombre tortura (...)”²⁴²A quien se lo podría moler a golpes en cualquier momento, que pierde fácilmente su humanidad para mostrarse como pantera, hiena o perro de caza.

Las posibles máscaras se multiplican al infinito. Quien retorna ya no es el hombre moldeado por la gran cultura sino el portador de las afecciones de la colonialidad, alguien que habla desde la herida abierta. Y no regresa a una lejana isla anexada a Francia. La que lo espera es una tierra deseante. Su retorno le provoca angustia. El poeta reniega de su lugar de mediador que describe Fanon al presentar al desembarcado.

También el término “negritud” acuñado por el mismo Césaire en el poema referido escapa a cualquier encorsetamiento conceptual. Para Senghor, citado por Mondéjar “La Negritud podría interpretarse como un conglomerado de significados que implican los hechos siguientes: valoración de lo natural y lo primitivo, dándole una calidad nueva en contraposición al tecnicismo antinatural del blanco (...)”²⁴³. El poeta martiniqués, en cambio, afirma que “(...) la vieja negritud se cadaveriza progresivamente”²⁴⁴. El muy buen negro ya no es aquel que acepta pasivamente el mandato del amo e ignora, y “cree honradamente en su indignidad”²⁴⁵. Ante esta decrepitud el horizonte se deshace y aparece el fulgor de un signo²⁴⁶, la negrería ya no obedece al concepto de negritud. El poeta, que se reconoce como “mal negro” danza su danza libertaria, entrega “su conciencia y el ritmo de su carne” hasta “el nosotros furioso”²⁴⁷ y así quiere atrapar “(...) la lengua maléfica de la noche en su inmóvil vidriación”²⁴⁸. La meta proclamada en el último verso se aparta de la negritud entendida como dogma positivo y del lenguaje como bastión conceptual de la cultura del amo.

III

Nos referimos ahora a dos abordajes que de manera paradigmática se proponen volver transparente la negritud.

Consideramos en primer lugar *Un gran poeta negro*, comentario introductorio a *Cuaderno de un Retorno al País Natal* escrito por André Breton a su llegada a Martinica en 1941, En estas páginas el padre del surrealismo monta una operación asimiladora de envergadura con el objetivo de incluir a Césaire dentro del panteón de la vanguardia que él representa. Desde el vamos la

²⁴⁰ Ibid. Pág.68

²⁴¹ Ibid. Pág.68

²⁴² Ibid Pág.67

²⁴³ Ibid, Pág.29

²⁴⁴ Césaire, Aimé, Cuaderno de un Retorno al País Natal, Pág.114, <http://www.arquitecturadelastransferencias.net/>.

²⁴⁵ Ibid. Pág. 114

²⁴⁶ Ibid. Pág.116

²⁴⁷ Ibid. Pág.122

²⁴⁸ Ibid. Pág. 124



conjunción de poeta y negro resulta problemática. Ante la misma es válida la objeción formulada por Fanon casi al final del capítulo referido más arriba:

Aimé Césaire es negro y poeta, una sutileza oculta, un meollo persistente. De Jean Paulhan sólo sé que escribe obras muy interesantes. Ignoro la edad que pueda tener Caillois, y sólo retengo las manifestaciones de su existencia que de vez en cuando arañan el cielo.²⁴⁹

Pero la paradoja alcanza su punto culminante cuando la negritud que Bretón pone en conjunción con la poesía y la grandeza entra en contacto con la palabra dilecta. A partir de este encuentro exitoso Césaire ya no es sólo un negro “que maneja la lengua francesa como un blanco hoy no puede manejarla”²⁵⁰ sino también representaría a todos los hombres. Se reduce así la particularidad del poeta desembarcado al ideal humanista al punto que identifica el poema en cuestión como “el mayor monumento lírico de la época”. Luego la operación asimiladora se refuerza cuando hace encajar la obra de Césaire en el canon estético de occidente, considerándolo “gran arte” y vehículo inefable de emoción. Y concluye al considerar que la angustia de un negro:

(...) se hace sólo una con la angustia de todos los poetas, de todos los artistas, de todos los pensadores calificados, pero con el apoyo del genio verbal también abraza todo lo que puede tener de intolerable, así como infinitamente enmendable la condición que generalmente impone al hombre esta sociedad.²⁵¹

El objetivo final de esta operación consiste en:

que en las antiguas colonias (...) cuya evolución hacia la libertad se volverá un tema internacional, la democracia deberá poner un punto final, no sólo a la explotación del hombre de color, sino al “racismo” social y político del hombre blanco²⁵².

La cuestión que queda abierta a partir de este análisis apunta a conocer el grado de coincidencia de los poetas de la negritud con el proyecto asimilador vanguardista que se pergeña en las citas precedentes. Ciñéndonos a los textos poéticos del propio Césaire y de sus compañeros de ruta podríamos conjeturar que habría una resistencia a semejante apuesta. Esta hipótesis la abonaría, por ejemplo, la poesía de Leon G. Damas, poeta guyanés y compañero de ruta de Césaire.²⁵³ Su poesía, como instrumento de intervención directa era recitada por los soldados senegaleses que se negaban a ser movilizados en la segunda guerra mundial.

El segundo texto en el cual, a nuestro entender, se plasma el intento de ensamblar la negritud en el contexto de la cultura occidental se trata de “Orfeo Negro”, Introducción escrita por Sartre a la *Antología de la Poesía Negra y Malgache* de Leopold Senghor. (1948) El filósofo francés adscribe el acontecer de la negritud al juego de luces originado por el contraste entre blancos y negros y en el encontronazo fenomenológico de las miradas.

²⁴⁹ Fanon, Franz, Op.cit. Pág.66

²⁵⁰ Breton, André, Martinica, encantadora de serpientes, Pág.53
<https://es.scribd.com/document/306856606/Martinica-Andre-Breton-pdf>.

²⁵¹ Ibid. Pág. 56

²⁵² Ibid. Pág. 55

²⁵³ Desde luego estaré/harto/sin esperar siquiera a que las cosas/ tomen el aspecto/ de un camembert podrido/Entonces a ustedes los meteré en un saco/ o bien más simplemente/echaré la mano al cuello/ de todo lo que me jode/en grandes letras/Colonización/Civilización/ Asimilación y lo que sigue/ Mientras tanto me oirán/ a menudo dar portazos.



He aquí unos hombres negros, levantados frente a nosotros, que nos miran; os convido a sentir, como yo, la sensación de ser observados. Porque el blanco ha disfrutado durante tres mil años de la prerrogativa de ver sin ser atisbado; esa mirada sin mácula; la luz de sus ojos extraía cada cosa de la sombra originaria. La blancura de su piel era también una mirada, luz sintetizada. El varón de raza blanca, blanco porque era varón, blanco como el día, como la verdad, como la virtud, alumbraba la creación como una antorcha.²⁵⁴

El topos uranos dentro del cual se gesta la conciliación de las miradas es la lengua francesa, a la cual Sartre encuentra parecida a la carne de gallina. blanquecina y helada como los cielos galos, neutra, analítica y destinada a la universalidad del concepto. Los colores de África, sustrato original de los poetas de la negritud, habrían sido irremediamente envasados en esa neutralidad, de la misma manera que fue necesario para los intelectuales del siglo XVI, escribir en latín estableciendo así un rasero único para una diversidad de ideas y tradiciones. Sin embargo no se postula aquí una sumisión a la norma ni a un ideal estético como el que propone Bretón. En este punto la pregunta sartreana plantea la paradoja de toda poética transgresora ¿Es posible romper la lengua desde su propio interior? En ese sentido el uso no utilitario del idioma conduciría a la poesía. La poesía de la negritud, en particular la de Césaire, estaría consumando, para Sartre este ideal destructivo, superando el hiato entre una negritud objetiva, portadora de los colores y los sonidos de la selva, y una subjetiva, encarnación de la protesta anticolonial. Como gestor de esta síntesis Césaire se habría apropiado del “arma milagrosa” del surrealismo, llevando los ideales de esta vanguardia más allá de sí mismos. Por la apropiación cesariana de la escritura automática y demás técnicas ejercidas por Breton y sus compañeros de ruta, el surrealismo se completa y se destruye.

Es aquí cuando Sartre, a pesar de reconocer en la poesía de Césaire un lugar de resistencia ante la vocación totalizadora del idioma francés, hace explícita su vocación universalizante por la cual entrega a la negritud a las fauces de la dialéctica hegeliano marxiana. La poesía en cuestión no sólo representaría la consumación del surrealismo sino también el momento de la negatividad en el devenir hacia la sociedad sin razas.

Extraño y decisivo viraje: la raza se ha mudado en historicidad. El Presente negro estalla y se temporaliza, la negritud se inserta con su Pasado y su Futuro en la Historia Universal. Ya no es un estado, ni siquiera una actitud existencial: es un Devenir²⁵⁵

y llevando al extremo su transposición filosófica reafirma categóricamente su operación con una enunciación asimilacionista in extremis.

“La negritud, para emplear el lenguaje heideggeriano, es el-ser-en-el-mundo del Negro.”²⁵⁶

III

Edouard Glissant, en *Poética de la relación* (1990), impugna esta operación en pos de la transparencia que analizamos en el apartado anterior a partir de las recepciones sartreana y bretoniana de la poesía de la Negritud.

El autor pone en la base de su concepción poética afinidades entre los movimientos de los pueblos y el uso poético de la lengua. La figura de la errancia se presenta como aquella acerca de la cual Glissant, tomando como referencia la metáfora deleuziana, remarca su carácter

²⁵⁴ Sartre, J.P., Orfeo Negro, Pág.1, <https://es.scribd.com/doc/188012792/Jean-Paul-Sartre-Orfeo-Negro>.

²⁵⁵ Ibid. Pág.36

²⁵⁶ Ibid. Pág. 23



rizomático, contraponiéndola a la valoración indiscriminada de una raíz única propia de los pueblos conquistadores. ¿Podrían los pueblos marcados por el abismo, encarnado este en el foso del barco esclavista, en el fondo del mar y, en la proa del negrero, orientada hacia lo incierto, sostener una valoración semejante? A partir de esta problematización se cuestiona la inmutabilidad de la filiación como un anclaje indispensable para el proyecto descolonizador. Sin embargo los pueblos liberados del yugo colonial, para Glissant, tienden en su mayoría a la afirmación positiva de una única raíz. A este afán mimético respecto al modelo propio del conquistador, se opone como modelo la errancia del trovador, producto del deseo apasionado de contrariar la raíz. La relación se gesta en la no referencia de este movimiento, el abismo como representación de un no-origen abre las puertas desde la pretendida identidad hacia el otro. El punto de inflexión entre estos términos contrapuestos se hace patente en el campo lingüístico. En el mismo se ponen en juego contradicciones y ocultamientos que constituyen la tragedia de los pueblos colonizadores.

Por lo tanto, y he aquí la inmensa paradoja, los libros fundadores de comunidad, el Antiguo Testamento, la Ilíada, la Odisea, el cantar de gesta, las sagas, la Eneida, o las epopeyas africanas, fueron libros de exilio y frecuentemente de errancia.(...) más allá de las indagaciones o de los triunfos del arraigo exigidos por el movimiento de la historia²⁵⁷

Por eso la identidad no se encontraría en la raíz sino en la relación. El ir hacia afuera, proviniendo del abismo se concreta en la contradicción extrema. El “Yo soy otro de Rimbaud” se postula como lema.

El otro no es alguien para el cual el uno tiene la obligación de comprender como tal. Glissant contrapone el derecho a la opacidad a la filosofía de la diferencia a la cual atribuye la instauración de la transparencia. La diferencia conduce a una reducción inevitable, por la cual se intenta ajustar lo extraño al lecho de Procusto de la identidad. Encontramos afinidades entre esta operación diferenciadora y los abordajes acerca de la negritud analizados más arriba. Tanto Breton como Sartre reducen al poeta negro a sus parámetros filosóficos y estéticos.

Para Glissant el otro no se percibe desde una identidad previamente establecida en la lengua única. En su lugar se propone la mixtura en constante movimiento errante surgida en la turbulencia de la creolización.

La negritud libre del yugo de la comprensión enuncia su opacidad renunciando a cualquier analogía²⁵⁸. Libre de las redes de la comprensión afirma su no identidad penetrando el ámbito de la opacidad. Para Glissant “lo opaco no es lo oscuro, pero puede serlo y puede ser aceptado como tal. Es lo no-reductible, la más vital de las garantías de participación y confluencia.”²⁵⁹ No se deja de lado la aspiración a la totalidad, pero se trata una totalidad en movimiento, nunca cristalizada en el sometimiento de los particulares sino identificada con el caos, al cual se caracteriza como “orden y desorden, desmesura sin absoluto, destino y devenir.”²⁶⁰

IV

Finalmente tenemos en cuenta para nuestro trabajo una producción cinematográfica donde el derecho a la opacidad se pone en juego más allá de cualquier enunciación. La imagen

²⁵⁷ Glissant, Edouard, Poética de la Relación, Pág.50. Universidad Nacional de Quilmes, 2017

²⁵⁸ “Mi negritud no es una piedra, su sordera abalanzada/Contra el calor del día/Mi negritud no es una mancha de agua muerta sobre el ojo muerto de la tierra./Mi negritud no es una torre ni una catedral/ Ella se sumerge en la roja carne del suelo/Se sumerge en la carne ardiente del cielo/Perfora la penetración opaca con su recta paciencia” Césaire, Aimé. Op.cit.

²⁵⁹ Ibid. Pág.221

²⁶⁰ Ibid. Pág..223



cinematográfica excede el discurso haciendo superflua la explicación. Esta excedencia propia de la cinematografía, que Michel Foucault nombra como la exhibición de la desorganización de los cuerpos, se patentiza en *Donde sueñan las hormigas verdes*²⁶¹ (1984) de Werner Herzog. En el film se presenta la resistencia de una comunidad de aborígenes australianos ante la instalación de una compañía minera en su territorio que realiza sucesivas excavaciones por medio de explosivos en busca de uranio. Los nativos velan por el sueño de las hormigas verdes, una especie que, según la tradición, preserva el orden del mundo. El rechazo a la explotación de la tierra se lleva a cabo por medio de los cuerpos que se interponen al trabajo de las máquinas y por la intraducibilidad de la lengua propia desplegada a través de afirmaciones y cantos. Allí donde se pone un detonador los nativos impiden la ejecución con su presencia inamovible. Primero se dice en la lengua propia, luego se convalida la opacidad mediante la supuesta traducción. Se dice en inglés “usted no nos comprende”²⁶² Sin embargo, los nativos no tienen verdaderas expectativas de ser comprendidos. Afirman sus convicciones respecto a la totalidad. La lengua deviene en expresión poética en el momento previo a la traducción, cuando exhibe su modulación y su ritmo, cuando la sonoridad abandona el yugo de la referencia.

La lengua deviene silencio con la ronda de los indígenas en el interior del supermercado alrededor del árbol sagrado que fue talado²⁶³ y alcanza el máximo de opacidad en la escena de la corte suprema donde los indígenas plantean su demanda. El presidente del tribunal “comprende” el caso de acuerdo a otras situaciones que sientan jurisprudencia²⁶⁴ sin embargo ante esta pretensión generalizante se hace escuchar el alegato intraducible de Malila, último hablante de su idioma²⁶⁵. El sentido de esa palabra queda sumido en su sonoridad, la pretensión comunicativa, bastión de la filosofía de la diferencia resulta impugnada por la afirmación de la opacidad. Se pide a gritos alguien que pueda traducir pero el abogado explica que ese hombre es el guardián de los secretos de su tribu. Su clan de origen ha desaparecido y él es el único sobreviviente²⁶⁶. A continuación los indígenas exhiben ante el tribunal un objeto sagrado como prueba de la posesión de las tierras en litigio que la cámara no muestra y que, a decir del juez, “es un objeto de madera tallado con unas marcas que resultan indescifrables”.

Una vez rechazada la demanda de los nativos la compañía minera que desea saber qué hay dentro de la tierra avanza mediante explosivos. La vocación de transparencia muestra su fuerza destructiva.

Conclusión

La poética de la Relación, a diferencia de otras poéticas, no dictamina, reivindica su filiación en el vacío, se constituye a partir de los ecos-mundo. Descubre aquello que se resiste a ser interpretado unívocamente. Se entiende como un barroco despierto, nunca anquilosado, consiste en las percepciones mínimas de juegos del lenguaje, de esos sabores, las lenguas ocasionales que refiere Glissant, de las lenguas particulares de cada poeta. Se distingue de toda preceptiva, capta el movimiento de los pueblos y sus lenguas, los reencuentros y desencuentros ocasionales. Capta el caos de este movimiento. No hay expresiones decisivas, de una vez para siempre.

²⁶¹ Co-production Alemania del Oeste (RFA)-Australia; Werner Herzog Filmproduktion, ProjectFilmproduktion, ZDF 1984 <https://drive.google.com/drive/u/1/my-drive>.

²⁶² Op.cit. Min 23

²⁶³ Op. Cit Min.28.33

²⁶⁴ Op. Cit. Min.1:05

²⁶⁵ Op.cit, Min. 1:08

²⁶⁶ Op. Cit. 1:10



Desde esta óptica la poesía de Césaire se separa de la pretensión comprensiva ansiada por Breton y por Sartre. No habría generalización posible. El caminante sin voz que presenta Glissant en *La Playa negra*²⁶⁷ y la palabra del nativo ante el tribunal que no puede ser traducida por falta de hablantes ofrecen indicios para la relación. La posesión del lenguaje deja de ser como sostiene Fanon, garantía de un poder extraordinario, no porque no se ejerza poder por medio del lenguaje, sino porque rehúye toda sustancialización, se hace y se deshace. A partir de la poética de la Relación se abre un sendero metodológico que circula entre la selva de cosas y palabras. No un método, sólo un sendero.

Bibliografía utilizada

Antunez, Arnaldo, *Instanto*, Barcelona, Kriller71, 2013.

Breton, André, *Martinica, encantadora de serpientes*,
<https://es.scribd.com/document/306856606/Martinica-Andre-Breton-pdf>.

Cesaire, Aimé, *Cuaderno de un Retorno al País Natal*,
<http://www.arquitecturadelastransferencias.net/>.

Fanon, Franz, *¡Escucha, Blanco!*, Barcelona, Nova Terra, 1970.

Glissant, Edouard, *Poética de la Relación*, Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Mondejar, Publio, *Poesía de la Negritud*, Madrid, Fundamentos, 1972. Pág.68.

Sartre, J.P., "Orfeo Negro"

<https://es.scribd.com/doc/188012792/Jean-Paul-Sartre-Orfeo-Negro>.

Filmografía Utilizada

Herzog, Werner *Donde sueñan las hormigas verdes*, ZDF 1984
<https://drive.google.com/drive/u/1/my-drive>

²⁶⁷ Glissant, Edouard, Op.cit, Pág. 153/159



Arte y territorio. Murales de La Matanza, entre lo estético y lo comunicacional. Estudio de caso: “Te estamos esperando”, estación de San Justo

Gutiérrez Costa, Ana

Universidad Nacional de la Matanza (UNLaM) y Universidad Nacional del Arte (UNA)

agutierrezcosta@hotmail.com

Introducción Teórica

El presente trabajo es un avance de investigación que se enmarca en el proyecto **Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público** radicado en la UNLaM, (PROINCE A-250) centrado en la realización de un relevamiento de murales callejeros de la zona aledaña a la universidad, en el partido de la Matanza, y su análisis a partir de un abordaje interdisciplinario. Para ello, no solamente se contemplarán los planteos de la Estética y la Historia del Arte, sino también se abrevará en conceptos provenientes de la sociología, la teoría de la comunicación y la antropología, ya que es necesario ampliar los lindes de la moderna teoría occidental del arte que distingue cuáles son aquellos fenómenos factibles de ser denominados “artísticos” y cuáles no, dejando fuera de su campo de estudio²⁶⁸ una inmensa cantidad de producciones relevadas al lugar del no-arte. Por este motivo es menester extender sus dominios ya que se recortan como tajantes y nítidos (Escobar, 1984).

La pintura mural es un recurso expresivo del hombre que utiliza desde el principio de su existencia, allí plasma su mundo simbólico. Siguiendo a Giedion el símbolo [...] “surgió en la era musteriense como huella de los primeros tanteos del hombre de Neanderthal en busca de una organización espiritual [...]” Y más adelante menciona que [...]” La simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible. Surgió tan pronto como el hombre tuvo que expresar la relación inquietante e intangible entre la vida y la muerte [...]” (Giedion 1995: 106-107), por ende, el planteamiento simbólico es la marca distintiva de la vida humana y la unidad básica de toda su conducta, de ahí que las producciones estéticas estén íntimamente ligadas a la creación de símbolos por ser su proyección visible. Los muros, como soporte, también fueron utilizados de forma constante a lo largo de la historia y cada cultura genera sus propios dispositivos a través de los cuales la sociedad organiza sus conocimientos, creencias, y su universo simbólico.

Pero va a ser el movimiento muralista mexicano el que incorpore y difunda esta expresión artística en el ámbito Latinoamericano contemporáneo. Su objetivo principal era romper con los parámetros estéticos de las Bellas Artes y acercar la producción plástica al pueblo proponiendo un arte público y monumental al servicio de los ideales revolucionarios. Con un marcado carácter indigenista y un fuerte compromiso social, acorde con el contexto de la Revolución Mexicana de 1910, la pintura mural cumplió una importante función didáctica al poner en evidencia y visibilizar aquello que, históricamente, había sido silenciado por las elites dirigentes,

²⁶⁸ Me refiero a la noción de campo artístico, tomado del concepto de “campo intelectual” planteado por Bourdieu en su texto “Campo intelectual y proyecto creador”.



y pretendía despertar la conciencia colectiva apelando al pasado para comprender el presente. Así, encontró en este soporte la forma de llegar de manera monumental y masiva a una mayor cantidad de espectadores.

En este sentido el muralismo mexicano se puede analizar [...]” desde la perspectiva de arte público, que contribuye a la construcción de la identidad y la memoria colectiva.” [...] (Mandel, 2007:38) y marcarlo como antecedente de la producción muralística actual que se encuentra en la vía pública. Quizás la mayor diferencia entre una y otra producción es que en aquella tiene como característica principal la intervención del Estado y la utilización de las paredes como medio propagandístico a sus propuestas políticas, mientras que, en la mayoría de la pintura callejera actual, la relación es inversa, ya que se presenta como recurso para hacer visibles demandas sociales que no son advertidas, discutidas o resueltas a nivel estatal, de ahí que muchas de estas producciones se realicen de forma clandestina. De esta manera, las paredes enuncian aquello que no se dice expresamente o no se trata directamente, pero que está latente en las demandas sociales. Las calles, las estaciones, los edificios o las autopistas urbanas se cubren de manifestaciones estéticas, donde lo exclusivamente artístico se cruza y dialoga con elementos extra artísticos y comunicacionales. Estas experiencias, vinculadas técnicamente con la expresión plástica denominada “muralismo” (Molina y Radovanovic, 2002), se desarrollan fuera del espacio plástico tradicional o canónico, presentándose como formas alternativas de la expresión colectiva. Son prácticas estéticas que involucran contenidos relacionados con problemáticas sociales contemporáneas, interpelando a los “espectadores” ocasionales ya que ponen en escena situaciones o aspectos latentes en la sociedad que, la mayoría de las veces, son ignorados desde los sectores de poder. Estas intervenciones se convierten en prácticas discursivas, utilizando elementos plásticos como base de su construcción comunicacional, para producir y reproducir discursos alternativos a los establecidos por los espacios oficiales.

Así, el arte urbano permite generar nuevos rasgos dentro de la identidad colectiva en la que todos estamos inmersos, creando símbolos identitarios que el cuerpo social reconoce como propios. Se trata de un sistema de representaciones que van conformando símbolos de identificación local demarcando el horizonte donde se instala la existencia. Por eso, como manifiesta Rodolfo Kusch, conforman lo que denominamos cultura y [...]” cumple entonces con la función existencial de concretar mis proyectos, me hace ver el horizonte donde instalo mi existencia. Con este horizonte simbólico concreto, creo un mundo habitual, sin el cual no podría sostener mi existencia.” [...] (Kusch, 2012: 176). Por lo tanto, los símbolos construyen sentidos que atraviesan la trama social poniendo al descubierto la permanente relación dialéctica entre lo real y lo simbólico, dentro de la cual se encuentra inmerso el hombre. Pero, además, estas manifestaciones se encuentran en el espacio público, donde se plasman e interactúan, dialéctica y simbólicamente, las necesidades, los reclamos, las resistencias y las más diversas demandas de la sociedad.

En la actualidad existen muy variadas formas de arte urbano, con diferentes técnicas y materiales de realización, como también diversos orígenes y productores, con disímiles objetivos comunicacionales. [...]” La ciudad no sólo habla, sino que es medio a través del cual hablan sus habitantes, se muestran, se dan a ver” [...] (Luciani, 2018: 28). Por ende, el arte se pone al servicio, ya no de los sectores elitistas de la sociedad, como sucede con las obras legitimadas por el campo artístico, sino del pueblo en general, del hombre común e inclusive de las clases más necesitadas que circulan y asisten a estos espacios cotidianos. De esta manera, se abandona la pintura de caballete y el arte academicista, ya que no les es representativa, y la producción pictórica invade el espacio público evidenciando una clara intencionalidad política. Por lo que [...]” El espacio público muta, así, en una esfera pública que monopoliza la totalidad



de lo político y se transforma en única plataforma de enunciación de las verdades de interés general y valor universal” [...] (Serato,2013: 23).

Es así como estas intervenciones estético-públicas cumplen una función social específica y fundamental, distanciándose de la obra como objeto autónomo, universalmente válido y sin finalidad alguna esbozada por la estética kantiana que se impuso en occidente a partir del siglo XIX. Precisamente, [...]” Las formas estéticas se encuentran en aquel contexto confundidas con los otros dispositivos a través de los cuales la sociedad organiza sus conocimientos, creencias y sensibilidades” [...]. (Escobar, 2011:4), por ende, lo estético no puede desligarse del complejo sistema simbólico que encarna. Asimismo, estas prácticas artísticas se proponen como modos de conocimiento y como instrumento de divulgación social y política.

Por todo lo expuesto, se evidencia este estallido de la esfera de la estética fuera de sus líneas tradicionales negando los lugares habitualmente asignados a la experiencia artística y presentándose como un” hecho estético integral”. El arte, entonces, sale de sus propios ámbitos, de las instituciones e invade la cotidianidad, la calle, las plazas, las estaciones de trenes, los subterráneos, etc. La vida cotidiana se “estetiza” [...]” La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de ‘explosión’ de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición” [...] (Vattimo, 1990 :50).

Es por esto que podemos deferir que estas producciones, aún alejadas de las pautas estéticas convencionales y del concepto de autonomía artística, ponen en evidencia que su sentido, al igual que el proclamado por el arte academicista, es considerar al arte como un fenómeno social y responde a una necesidad social determinada. En este contexto, entonces, la imagen-obra es una herramienta de comunicación entre las personas ya que [...] “cumple con una función dentro de la sociedad” [...] (Sánchez Vázquez. 1996: 245).

Todas las expresiones de arte urbano, pintura, grafiti, estencil, afiches, el collage publicitario o político, etc., se caracterizan por la posibilidad de intervenir y modificar un relato planteado, a través de sus intervenciones, convirtiéndolo y resignificándolo en uno completamente distinto. Esta constante dialéctica genera una riqueza discursiva que no se agota en la sola imagen, por lo que se requiere un trabajo de análisis interpretativo que va más allá de lo puramente formal y artístico, y que requiere de una apertura del concepto de estética convencional, así como también un abordaje desde lo comunicacional y lo social. Esta perspectiva le da un nuevo sentido a la producción artísticas ya que adquiere significado en cuanto es absorbida por el pueblo, [...]no se agota con el autor, sino con el pueblo que la absorbe. [...] (Kusch,2012:169).

Podríamos afirmar también, que la elección de la temática está íntimamente ligada con el territorio donde el artista ejecutará su obra, porque es el suelo, [...] “donde se plasmarán los aspectos más dinámicos determinantes de la realidad en la que se nutre” [...] (Carpani,1962: 47). Muralismo y Territorio así son un binomio inseparable y su mensaje transmite una síntesis de la realidad que lo engendra.

Con el regreso a la democracia y, sobre todo, hace algunas décadas atrás, en nuestro país se vienen llevando a cabo diversas propuestas artísticas que se desarrollan en el espacio público con un importante impacto social. Estas prácticas se intensificaron a partir de la crisis de los primeros años de este siglo. Así, la calle se convierte en el escenario de acción, los muros devienen en soportes de mensajes enunciados por sus habitantes. Las paredes se cubren de símbolos que almacenan las vivencias, las luchas, los reclamos, etc. que son expresados recurriendo a un lenguaje artístico. Se puede hacer una verdadera lectura de las experiencias, demandas y las necesidades de los habitantes de una ciudad, un barrio, un pueblo, a través de lo plasmado en sus muros. Hay una apropiación del espacio público que se convierte en el escenario de acción. Por ende [...] Si la expresión “derribar muros” resulta metáfora para



expresar la idea de libertad, de cambio de paradigmas, “intervenir los muros” podría utilizarse como metáfora de resistencia, el acto prolegómeno del “derribar” [...] (Luciani, 2018:35).

En este trabajo, me centraré específicamente en el estudio del mural callejero como forma alternativa de expresión y su relación con su ámbito territorial, generando símbolos identitarios. Focalizado en el Partido de la Matanza que, al igual que otras localidades del conurbano bonaerense, es un lugar polifónico y multifacético donde se hace evidente la alteridad cultural, y se diferencia de los discursos hegemónicos de la metrópolis. De esta manera [...]” El arte como vehículo de expresión, adquiere en los barrios del conurbano la oportunidad de poder decir, de manera personal o colectiva, aquello que acontece, lo que duele, lo que emociona, lo que se denuncia” [...] (Biaggini, 2018: 47).

Estudio de caso: “Te estamos esperando”. Estación de San Justo. Partido de la Matanza.

Ficha técnica del mural:

Denominación: “Te estamos esperando” (título que se desprende del texto incorporado en el mismo mural)

Tipo de mural / Función: Política, memoria, identitario

Tema: Búsqueda continua, por parte de las abuelas, de los nietos nacidos en cautiverio durante la dictadura cívico-militar.

Fecha de Realización: julio de 2013

Fecha Relevamiento fotográfico: diciembre 2020

Autor/es: Lucas Quinto y Ariel Calo (firmado)

Descripción: El mural recurre a imágenes que refieren a la búsqueda de los niños, sustraídos ilegalmente durante la última dictadura cívico-militar.

Técnica: Pintura mural

Materiales: Pintura acrílica

Emplazamiento y Articulación con el entorno: Paredón frente a la estación de San Justo

Comitente: Aparece mencionada la Municipalidad de la Matanza, Secretaría de desarrollo social

Estado de conservación: Bueno

Clandestinidad /Oficialidad: Oficial, impulsado desde la Secretaría de Desarrollo Social y la municipalidad de La Matanza

El mural seleccionado se encuentra frente a la estación de ferrocarril de San Justo, lo cual permite ser contemplado, integralmente, desde la misma. Su temática se refiere a la sustracción de bebés y su incesante búsqueda por parte de las “abuelas”. Si bien no hay alusión directa a la última dictadura cívico-militar, la temática nos remite a ese momento histórico, necesario y deseado del encuentro, de los niños robados a sus padres desaparecidos, con sus familiares legítimos siendo ya adultos.

Asimismo, realiza una relación directa y continua con la historia dramática de los pueblos originarios, utilizando una simbología claramente identificable con ellos.

Con una clara influencia del muralismo latinoamericano y con un estilo marcadamente propio, el autor plasma a través de enormes figuras, la demanda de justicia y reparación histórica: localizar y restituir a sus legítimas familias a todos los niños apropiados ilegítimamente por la última Dictadura Militar en la Argentina (1976-1983).

Para transmitir la idea de manera clara, y no alejar al espectador del mensaje que quiere transmitir, recurre a formas simples y macizas sin elementos adjetivos que distraigan su mirada. Los personajes aparecen geometrizados, de tamaño monumental, planteados de manera



sintética. Así, se evidencia que [...]” existe una armónica correspondencia entre el lenguaje plástico utilizado por el artista y su pensamiento.” [...] (Gutiérrez Costa, 2007: 109).

Se destaca la utilización de símbolos claramente reconocibles: cadena de ADN, tubo para muestras de sangre, huellas digitales, DNI, etc. Pero también, se apela a un estilo y una iconografía que nos remite al mundo precolombino ancestral, presente también en las comunidades originarias actuales, principalmente la mapuche, a la cual pertenece el propio Lucas Quinto.

La composición se articula en torno a una gran imagen del Sol, símbolo mítico fundamental en la cultura andina originaria y actual, que divide la obra en dos sectores: la infancia y búsqueda del niño sustraído; y el reencuentro con su abuela, ya adulto.

Conceptualmente, trabaja en dos dimensiones, por un lado, las figuras actuales que las representa en primer plano y con una paleta variada, mientras que, en un segundo plano y monocromáticas, aparecen las figuras que remiten a los padres ausentes, aquellos que ya no están, pero permanecen presentes en la memoria de los familiares y de la sociedad. Asimismo, hay otro ir y venir en el tiempo, pasado y presente, que se da con la presencia de la iconografía originaria generando un hilo histórico e identitario que relaciona ambas temáticas, con un común denominador: el ocultamiento y la persecución por parte de los sectores de poder y la necesidad del artista de hacerlo presentes y visibles. Como plantea el propio autor [...] “No soy exactamente un artista, soy un obrero del arte. Al trabajo lo entiendo en sentido social, como una excusa de comunicación, una oportunidad para decir” [...] (Baudino, 2014).

En este sentido, [...]” Intervenir las paredes con algún proyecto artístico, es generar un segundo sentido de lectura. El muro deja su función de límite divisorio, y pasa a ser soporte para plasmar un discurso conformado por imágenes, textos, colores, etc. Pero utilizar un muro como soporte es también un discurso en sí mismo. Por este motivo es que se afirma que el arte público es una práctica que existe en el escenario como proceso comunicativo (Biaggini, 2018 :9).



Fig. 1. Vista general del Mural “Te estamos esperando”. Estación San Justo. (fotografía tomada por la autora)



Fig. 2 “Te estamos esperando” -detalle lateral izquierdo- (fotografía tomada por la autora)



Fig. 3 “Te estamos esperando” -detalle lateral central- (fotografía tomada por la autora)



Fig. 4 “Te estamos esperando” -detalle lateral derecho- (fotografía tomada por la autora)

Como vimos, y para profundizar el tema, la obra entera remite a la iconografía indígena, ya sea por los motivos propiamente dichos como las facciones y los rasgos de los personajes, el sol, la chacana o cruz andina, los escalonamientos, etc., como también incorporados dentro de cada figura en forma de pliegues, o en los detalles fisonómicos de las manos. De esta manera, lo originario y ancestral se vuelve presente y cohabita con los acontecimientos actuales generando un vínculo y un hilo conductor histórico.

Para concluir, observamos que la obra seleccionada es un claro ejemplo de pintura mural urbana y, en palabras de Quinto [...] “es un medio de comunicación que nos sirve para transmitir una idea, como la televisión, pero se distingue porque no es masivo”. [...] (Jara, 2013), se relaciona directamente con el lugar en donde está emplazado generando la unión inseparable entre la práctica muralista y el territorio. La propia planificación de la obra implica un estudio de la zona, de las personas y, muchas veces, requiere del diálogo con los vecinos. Para el autor [...] “el mural funciona como un diálogo y además de tener parte de mí, representa al barrio, a su historia, tienen que ver con el lugar y con su identidad”. [...] (Jara, 2013).

BIBLIOGRAFÍA

- AIZICZON DE FRANCO, C. (1998) *Los mitos del mundo moderno*. En: “Mito, fiesta, rito”. Univ. Nac. De Tucumán. San Miguel de Tucumán.
- BANGA, F. (2018) *El grafiti y su distancia con la pintada política y mural*. En: “Paredes del conurbano. Arte, política y territorio”. Leviatan. Buenos Aires.



- BAUDINO, L. (junio 2014) *Lucas quinto, lienzos, dibujos y bocetos de murales*.
https://issuu.com/lujanbaudino/docs/lucas_quinto.
- BEAGGINI, M.A. (2018). *Primeras aproximaciones a las intervenciones artístico políticas en el partido de La Matanza*. En: "Paredes del conurbano. Arte, política y territorio". Leviatán. Buenos Aires.
- BOURDIEU, P. (1967) *Campo intelectual y proyecto creador*. En: "Problemas del estructuralismo" Jean Povillon y otros. Siglo XXI. México.
- CARPANI, R. (1962). *La política en el arte*. Ed. Continente. Buenos Aires.
- COLOMBRES, A. (1987) *El arte en la emergencia civilizatoria de América Latina*. En: "Pensar desde América". Catálogos. Buenos Aires.
- DANTO, A. (1999) *Moderno, posmoderno y contemporáneo*. En: "Después del fin del arte". Ed Paidós. Barcelona. España.
- DI MARCO, G., PALOMINO, H. Y ALTAMIRANO, R. (2003) *Movimientos Sociales en Argentina. Asambleas: la politización de la sociedad civil*. Jorge Baudino editores-UNSAM. Buenos Aires.
- ESCOBAR, T. (1991) *Cuestiones sobre el arte popular*. En: "Hacia una teoría americana del arte". Ed. Del Sol. Bs. As. Argentina.
- ESCOBAR, T. (1993) *El arte otro*. En: "La Belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay". Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular del Centro de Artes Visuales. Museo del Barro. Asunción.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995) *Culturas híbridas. Estudios para entrar y salir de la modernidad*. Ed. sudamericana, Bs As.
- GIEDION, S. (1995) *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid.
- GIUNTA, A. (2009) *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Siglo XXI editores. Bs As. Argentina.
- GLUSBERG, J. (1993). *Moderno/Posmoderno*. Emece. Bs As. Argentina.
- GUTIÉRREZ COSTA, A. I. (2007) *Ricardo Carpani: Lo universal visto con una mirada argentina*. Revista Espacios de crítica y producción. Facultad de Filosofía y letras - UBA. vol.2007.34, 109 - 111.
- JARA, S. (13 de noviembre de 2013). <http://periodicosic.com.ar/2013/11/13/murales-que-rescatan-la-identidad-latinoamericana/>.
- KUSCH, R. (2012) *La cultura como entidad*. En: *Geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross. Buenos Aires.
- LUCIANI, A. (2018) *Los muros como texto*. En: "Paredes del conurbano. Arte, política y territorio". Leviatán. Buenos Aires.
- MANDEL, C. (2007) *Muralismo Mexicano: Arte Público/ identidad/ Memoria colectiva*. Revista Escena 30 (61). Artes Visuales.
- MOLINA, I. y RADOVANIVIC, E. (2002) *El muralismo en la Argentina en la década del '30 y el '40*. En: "Murales de Antonio Berni en el Cine Gral. San Martín de Avellaneda". ANBA. Buenos Aires.
- RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1996) *Prolegómenos de una teoría de la educación estética*. En: "Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas". FCE.
- SERATO, R. (2013) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo. Buenos Aires.
- VATTIMO, G. (1990) *Introducción y Muerte o crepúsculo del Arte*. En: "El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica de la cultura posmoderna". Gedisa. Barcelona.



Arte y cosmovisión de los pueblos originarios: la conexión con el cosmos: el Rewe mapuche y las pintaderas de la comunidad Panare en la amazonía venezolana

Gutiérrez Costa, Ana y García, Edwin

Universidad Nacional del Arte (UNA)

agutierrezcosta@hotmail.com

edwin.gama@gmail.com

MARCO TEÓRICO

Estética o Estéticas

Históricamente, el hombre originario americano se distinguió por desarrollar un conocimiento mítico basado en principios y prácticas muy diferentes al pensamiento científico de occidente. Su concepción del mundo es totalizadora, constituyéndose como una parte más de la naturaleza y el cosmos, a diferencia del individuo moderno que se posiciona como superior frente a una naturaleza que asume como objeto de estudio y dominación. Al mismo tiempo, su producción estética también se distingue, ya que cumple una función específica y fundamental dentro del contexto mítico e involucra todo el cuerpo social, a diferencia de la obra como objeto autónomo, universalmente válido y sin finalidad alguna esbozada por la estética kantiana que se impuso en occidente a partir del siglo XIX. “[...] Las formas estéticas se encuentran en aquel contexto confundidas con los otros dispositivos a través de los cuales la sociedad organiza sus conocimientos, creencias y sensibilidades [...]”. (Escobar, 2011:4) Por ende, lo estético no puede desligarse de un complejo sistema simbólico. Es por este motivo que la estética hegemónica estableció que aquellas producciones que no mostraran una clara supremacía de la función estética serían asimiladas a lo decorativo y excluidas del ámbito de las grandes creaciones del espíritu humano.

Registrar esta dificultad, no implica invalidar la teoría occidental sino reconocer que es necesario reformularla, para poder resignificar ciertos aspectos y rechazar otros que dejan afuera, en el lugar del *no-arte*, a la mayoría de las prácticas simbólicas de origen popular e indígena, asimiladas al concepto medieval de “*artesanías*”²⁶⁹.

También es fundamental, para elaborar una Teoría del Arte no discriminatoria, recurrir a estudios interdisciplinarios, ya que la Estética es sólo un punto de partida que debe ser ampliado con otros conceptos provenientes de la historia, la crítica del arte, la sociología, la teoría de la comunicación y especialmente de la antropología que estudia el mundo simbólico. Y, en consonancia con lo propuesto por Ticio Escobar, evitar trasladar el arte indígena a ámbitos donde las obras, divorciadas de toda tradición y expresión, dejan de ser tanto arte como obras, pues se convierten en objetos curiosos o ingeniosos que rinden homenaje al vacío. “[...] La moderna teoría occidental del arte distingue claramente entre forma y función y determina que

²⁶⁹ Término que no corresponde a las categorías propias de esas culturas, sino que surgió en Europa durante el *medievo europeo* para designar a aquellas prácticas que se centraban más en la habilidad manual que en la creatividad y en lo serial más que en lo único.



son artísticos los fenómenos en los que aquella se impone sobre esta; por esto, los lindes que separan sus dominios se recortan tajantes y nítidos. Pero en el arte indígena es imposible separar la belleza de su utilidad mágico-propiciatoria, sus papeles sociales y sus móviles rituales. [...]” (Escobar, 1984:17).

La producción estética no europea, dentro de su contexto cultural y temporal, resulta de una manipulación de materiales orientada hacia un fin simbólico-expresivo, con técnicas que pueden ser similares a las prácticas artísticas occidentales. Pero en el objeto *no europeo* hay un sentido de funcionalidad que puede ir desde implementos rituales hasta iconos religiosos o míticos y, aunque en su creación se vislumbren decisiones estéticas, hay un predominio de la función simbólica o ritual que subsume el impulso artístico. “[...] la experiencia estética es inextricable de la función simbólica [...]” (Paternosto, 2001: 18).

A menudo se ha dicho que el arte indígena está exclusivamente al servicio de la religión, pero, a pesar de que sus temas son frecuentemente religiosos, sería más acertado plantear que es más social que religioso ya que está al servicio de la sociedad en general. Al mismo tiempo se ha advertido que en tales sociedades no existe una palabra equivalente a “arte” (en sentido occidental), sin embargo, sus producciones poseen un destacado número de objetos formalmente elaborados que parecen corresponder a esa categoría (Paztory, 2005).

Sigmund Giedion. plantea que el símbolo es producto de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible, una manera de expresar la relación inquietante e intangible entre la vida y la muerte, por ende, el planteamiento simbólico es la marca distintiva de la vida humana y la unidad básica de toda su conducta. Por lo tanto, las producciones estéticas están íntimamente ligadas a la creación de símbolos por ser la proyección visible de ellos. (Giedion, 1995).

Pese a los sucesivos intentos de imponer un proceso de dominación cultural en América, desde la conquista hasta nuestros días, el objeto estético indígena no llegó a ser a-culturalizado. Gran parte de los pueblos originarios, al igual que ciertas clases populares, pudieron mantener vigente el núcleo simbólico, haciendo caso omiso a las influencias de origen occidental, produciendo una superposición de elementos de distintas matrices culturales.

Pensamiento mítico

A mediados del siglo XX Claude Lévi-Strauss marcó la existencia de un pensamiento distinto al científico occidental, reconociéndose su capacidad de acceder al conocimiento por vías diferentes. A este pensamiento lo denominó “mítico” (Lévi-Strauss, 1968). De esta manera, reconoce que aquellas sociedades que habían sido consideradas salvajes o bárbaras, tenían la capacidad de acceder al conocimiento prescindiendo del pensamiento científico, racional.

Por otra parte, Clifford Geertz estudia el pensamiento mítico y considera los sistemas de creencias como discursos o idiomas simbólicos mediante los cuales la sociedad representa los temas centrales de su cosmovisión y, al mismo tiempo, fortalece las predisposiciones afectivas y las actitudes intelectuales que son esenciales para la continuidad de su cultura Geertz, 1973). Asimismo, plantea que dentro de la religión existen aspectos morales (ethos) y aspectos cognitivos que le permiten tener una “visión del mundo” (cosmovisión). Ambos elementos generan significados generales a partir de los cuales cada individuo interpreta su existencia y organiza su conducta. Estos significados generales se almacenan en símbolos sagrados que relacionan una ontología y una cosmología a una estética y una moral. Tienen la característica de ser sintéticos y limitados en número.

“[...] la fuerza que tiene una religión para soportar los valores sociales proviene, (...) de la capacidad de sus símbolos de formular un mundo en el que estos valores, así como las fuerzas que se oponen a su realización, sean ingredientes fundamentales.” (Geertz, 1973:21).



Por lo tanto, los símbolos sagrados resumen, concentran y sintetizan de manera poderosa lo que los pueblos saben de la existencia humana en sus aspectos morales, estéticos y cognitivos manifestándolos en términos de una iconografía explícita.

Con respecto a la sociedad contemporánea Celia Aiziczon de Franco destaca la importancia que adquieren los mitos, tanto en su acepción ancestral, clásica o moderna., al ser “[...] respuesta a las cuestiones más profundas y más graves de un grupo humano, (...) el mito nunca ha desaparecido (...), aunque no posea las características de su forma primigenia [...]” (De Franco, 1998: 50).

Se puede decir entonces que el mito aparece como una constante en el hombre y se manifiesta como una necesidad de expresar sus deseos más íntimos, los del grupo o los de una sociedad, como una manera más, e igualmente válida, de interpretar la realidad y vivirla.

Por su parte, Graciela Dragoski sostiene que el mito no permanece igual a sí mismo a lo largo de la historia. De ello se deduce que no lo entendemos como un ente metafísico de carácter atemporal y eterno sino como un producto social de compleja elaboración simbólica sometido a variables históricas de su propia cultura. Así, el mito inicial suele sufrir procesos de resignificación en un nuevo contexto, adquiere una nueva dimensión y, si la dinámica social así lo requiere, se generarán nuevos mitos. De esta manera la autora, citando a Mircea Eliade, plantea que el mito no ha desaparecido ni perdido su razón de ser en la cosmovisión contemporánea, sino que hubo de re-semantizarse para responder a las demandas de la sociedad actual frente a las incógnitas eternas (Dragoski-M.Cherey, 2000).

Mapuches: Las esculturas de Chemamüll y su relación con la muerte

Antes de la conquista española el territorio de los Mapuches (En mapundungun²⁷⁰ gente de la tierra: Mapu = tierra/ che = gente) ocupaba un amplio territorio que abarcaba de Norte a Sur, desde el Valle del Aconcagua hasta la isla Grande de Chiloé, y de Oeste a Este, desde el Océano Pacífico hasta la Patagonia Argentina. Poseían un territorio muy poblado y estaban organizados socialmente en agrupaciones, cada una de las cuales estaba situada principalmente, en los bordes de los ríos.

Este pueblo desarrolló una cosmovisión a partir de una concepción sacralizada, dinámica y circular del universo, el cual se divide verticalmente en tres dimensiones principales, con siete plataformas cósmicas, donde se desplazan los hombres, los antepasados y las fuerzas o entidades sobrenaturales: **El Wenu mapu** o tierra de arriba, **El Minche mapu** o tierra de abajo y **El Nag Mapu** o Mapu (plataforma terrestre) lugar donde reside el ser humano junto a fuerzas nouménicas, con las cuales convive y se comunica constantemente, encarnando la unión del cosmos, tanto los niveles mágicos-religiosos como empírico-naturales, así el pensamiento mapuche comprende lo sobrenatural proyectado en lo natural.

²⁷⁰ Lengua mapuche.

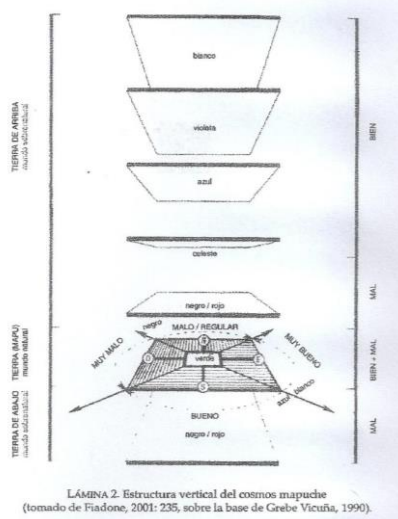
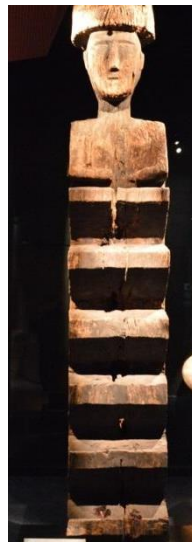


LÁMINA 2. Estructura vertical del cosmos mapuche (tomado de Fiadone, 2001: 235, sobre la base de Grebe Vicuña, 1990).

Gráfico tomado del texto de **Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos**. “Los que `movían´ el metal. Metamorfosis de la luz en la platería mapuche”. En: *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Ed. Biblos, Bs. As. 2004.

El universo mapuche se constituye a partir de una concepción vertical, sintetizada en la figura del *Rehue*²⁷¹ que se constituye en el puente de conexión del mundo natural con el mundo sobrenatural, utilizado por la *Machi*²⁷² en sus curaciones que, al entrar en trance, salta sobre él y se eleva, literalmente, hacia el mundo del *Wenu-Mapu* (Tierra de arriba).



Rewe ó Rehue. Colección Museo quai Branly, París

Otra forma de comprender el mundo percibe al cosmos de manera horizontal, constituyendo una plataforma orientada según los cuatro puntos cardinales, reconociendo cuatro direcciones,

²⁷¹ Figura antropomorfa tallada sobre un tronco con escalones, cortados de forma diagonal, que representan las plataformas. El *Rehue* o *Rewe* es plantado frente a la *ruka* o vivienda de la *Machi*.

²⁷² *Machi*: autoridad religiosa mapuche, cuya función principal es dirigir los ceremoniales de curación denominados *machitún*.



de las cuales el este es el origen, desde donde nace el sol, trayendo consigo el comienzo de la vida. Al mismo tiempo existe otra concepción circular que implica una interpretación temporal-espacial-ceremonial, vinculada a la concepción cíclica y ritualizada.

En esta concepción del universo, el tiempo referencial y significativo es el pasado, el que otorga sentido a la contingencia, ya que es la fuente de información a la que se recurre para fundamentar, apoyar o tomar decisiones sobre todas las acciones socioculturales que puedan tener incidencia en el futuro de la sociedad en su conjunto. Así, la memoria de los abuelos juega un rol fundamental ya que sus vivencias han sido recortadas y seleccionadas como experiencias de regreso y reencuentro. Este proceso constante de recurrir a su cultura ancestral quizás haya sido uno de los mecanismos más fuertes para su fortalecimiento en contextos adversos, como lo fue la intervención histórica, religiosa y política de occidente²⁷³. Este constante regreso es el modo en que la memoria social conecta las experiencias de luchas pasadas con las presentes, que no tienen representación en las narrativas oficiales.

La muerte para los mapuches es un proceso complejo donde aflora gran parte de la carga simbólica de este pueblo, producto de su profunda cosmovisión, y es concebida como un poderoso elemento de equilibrio entre las fuerzas que controlan el universo. Al ser su concepción de la vida cíclica, no tiene fin y se repite a través de los tiempos. Por ende, nada se termina, todo se transforma y algún día vuelve a ser lo que fue en el pasado.

Entonces, la muerte se convierte en un viaje que emprende el alma del difunto hacia otra vida, ascendiendo desde la plataforma terrestre hasta una cósmica de transición en la que se mantiene hasta su funeral, proceso que define si continúa ascendiendo hacia un estado del “bien” en que habitan antepasados y dioses, o si desciende hacia la plataforma del mal.

Así, se han configurado espacios sagrados relacionados a la muerte mapuche donde se realizan rituales como el **Eluwün** (ritual funerario), que tiene por finalidad asegurar que el alma del difunto llegue sin dificultad a la otra vida. De esta manera, el ritual representa el cobijo y protección que otorga la comunidad al viajero en tránsito a la Wenu Mapu (Tierra de arriba).

Las sepulturas son señaladas por enormes troncos sintéticamente tallados con forma antropomorfa, denominados **Chemamüll** (en lengua mapuche significa “gente de madera”) que representan figuras de hombres y de mujeres; pueden ser de cuerpo entero, medio cuerpo y hasta de un cuarto de cuerpo, su origen aparentemente data del 1250 D.C. El Chemamül es el componente esencial en los ritos funerarios durante el **kurikawin** o velorio de sus muertos. En principio la estatua de madera se colocaba junto al difunto, mientras se le pronunciaban alabanzas. Luego, era erigido junto a la tumba para señalar el lugar de enterramiento y el sagrado espacio de la muerte, recordando a los vivos que los abuelos están siempre cuidando a los hijos, desde el WENUMAPU,²⁷⁴ el cielo mapuche.

Estas esculturas funcionan como imágenes rituales que no representan algo ausente, sino que cumplen una función específica en el momento del ritual. *Las imágenes rituales* “[...] se constituyen como realidades sacras en sí, ya sea manifestaciones tangibles de lo sagrado (la deidad, el ancestro) o entidades reales sobre las que se quiere operar [...] estas imágenes son lo que representan y su materialidad da cuenta de un modo concreto de existencia, no son iconos

²⁷³ Principalmente la autodenominada “conquista al desierto”, y demás campañas militares del ejército argentino ocurridas entre 1878 y 1885.

²⁷⁴ El Wenumapu es el cielo en la mitología mapuche. En él viven los dioses. El mayor de ellos y en cierto modo el único es Ngnechen. El controla a los dioses menores. En el wenumapu se realizan las mismas acciones que en la mapu o tierra realizan los hombres. También se afirma que existe un solo creador, con distintos nombres. El Minchemapu representa lo contrario: el mal, las profundidades. Es un mundo de espíritus malignos o wekufes. El poder de ellos produce las enfermedades y la muerte.



sobre un soporte material sino agentes reales participantes en el ritual [...]” (Bovisio 2004). Por lo tanto, estas “presentificaciones”²⁷⁵ no se definen por la relación con lo representado sino por la función que cumplen en el contexto de la praxis ritual.²⁷⁶

Los mapuches utilizan la madera en la confección de las máscaras o kollon, los rehue y los chemamüll. También realizan instrumentos musicales como el kultrun. La materia prima utilizada es, fundamentalmente, la lenga, el roble pellín - que se caracteriza por alcanzar una altura de más de veinte metros cuando llega a ser añosos y el interior de su tronco se torna rojo por lo que su madera es casi indestructible-, y bajos porcentajes de araucaria. Si bien su búsqueda es una tarea individual en ocasiones participan diversos miembros de las familias. Generalmente se recoge la madera caída y el acarreo se realiza en forma manual o con animales —caballos o bueyes-. A posteriori, se prepara el material, este proceso implica el estacionamiento de la madera que puede durar entre uno y tres meses. Se la entierra hasta el momento de trabajarla, o se la estiba bajo techo; antiguamente se hervía el material seco en grandes recipientes. Luego se elabora la pieza utilizando escasas herramientas: hachas pequeñas, maichiwes —herramienta elaborada por el artesano, consistente en la hoja de una pala o elástico de auto, atada a un mango de madera—, raspadores, limas y lijas.

Los Chemamüll representan personas (hombres o mujeres) y simbolizan la encarnación de los antepasados que cuidan y guían a los difuntos hasta su lugar de descanso. Son figuras esbeltas con los brazos hacia delante, su cuerpo es muy elevado trabajado sobre la altura del tronco con rostros redondos, achatados y con labios prominentes. Su función es la de señalización del difunto y de guardián de su alma. Responden a pautas estéticas que se relacionan directamente con la visión del pueblo mapuche sobre la vida y el cosmos, utilizando como principios plásticos propios la verticalidad, la simetría, la dualidad y la circularidad.

Sobre los largos troncos de árboles, se confeccionan las figuras trabajadas de forma sintética y esquemática. Su gran altura y su escaso tallado acentúan la verticalidad de la pieza. Compositivamente se observa un marcado eje longitudinal generando un equilibrio axial. La simetría es un recurso estético característico de las obras de los pueblos originarios y se remite a la época prehispánica; a través de ella plasman, abstracta y simbólicamente, la dualidad²⁷⁷ como oposición dinámica de opuestos complementarios. “[...] Dentro de esta cosmovisión dualista y dialéctica, el enfrentamiento de los opuestos es la materia prima cósmica. En el arte [...] encontramos esto mismo como recurso estructural básico. El espacio y la imagen se construyen casi obsesivamente sobre la base de la simetría axial [...]” (Llamazares, 2004:186-187)

En todas las concepciones originarias americanas, pero en especial en la andina, tanto el mundo natural como el social, se concibe y organiza en mitades, cuartos y en sus sucesivas subdivisiones. Por eso la dualidad es uno de los principios en los que se asienta la cosmovisión de las culturas indígenas. Así, el mundo es concebido como una constante dinámica de opuestos complementarios lo que asegura su supervivencia. Por consiguiente, la dualidad es la unidad esencial que se basa en una concepción de la realidad como energía en movimiento y a su vez es la expresión visible de ese principio energético.

²⁷⁵ Término utilizado por la autora.

²⁷⁶ María Alba Bovisio se refiere específicamente a la imagen prehispánica, pero considero que dichos conceptos pueden aplicarse también a las imágenes que funcionan en los rituales contemporáneos.


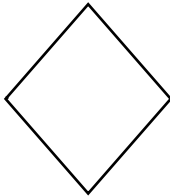
²⁷⁷ Según Ana María Llamazares, en la cosmovisión de las culturas andinas originarias, la dualidad es considerada como principio generador y organizador del cosmos y la realidad, al igual que atributo de lo sagrado y lo divino por excelencia. Puede considerarse como una categoría metafísica que encuentra su manifestación metafórica más abstracta a través del arte precolombino.



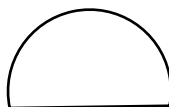
César Paternosto plantea que tanto la técnica como el material utilizado son numinosos, pues la técnica, más allá de la mecánica de su fabricación, crea significados, refleja el fenómeno sobrenatural y hace posible la creación del símbolo. Se puede observar que las tallas no tienen pulimento, lo que permite ver las propiedades tanto naturales como expresivas del material y hacer patente su propio color. Del mismo modo el material devela el significado simbólico intrínseco, representándose a sí mismo (Paternosto, 2001).

Pese al grado de abstracción las formas naturales son reconocibles, aunque difieren marcadamente de la representación naturalista occidental. La escultura de bulto tiene un tratamiento en bloque, las formas son cerradas y se circunscriben al soporte a través de formas geométricas. El rostro es de rasgos básicos y su diseño remite al tratamiento tradicional de las máscaras de la cultura mapuche.

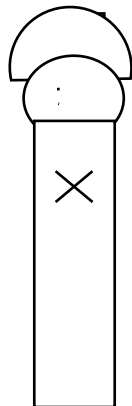
Los aspectos formales también responden a su propia interpretación del cosmos: vertical, horizontal y circular. De ahí que se remitan a figuras geométricas simples como el rectángulo, la cruz o el rombo y el círculo:

Concepción vertical	Concepción horizontal	Concepción circular
		

Y sus mitades:



Esquema formal de los Chemamüll:





Chemamüll. Siglo XIX. Colección Museo quai Branly. París

Etnia PANARE de la cuenca del río Orinoco, Amazonía venezolana: Pintaderas. Identificación y descripción de los elementos formales.

Las pintaderas son un tipo de sellos elaborados con madera de un árbol llamado “jobo”, muy liviana y de baja densidad, que se excava con cuchillos y navajas para generar distintos diseños en su superficie y son impresos sobre la piel, en distintos lugares del cuerpo. Son propias de la comunidad originaria Panare, que habita en la cuenca oriental del río Orinoco localizada en el estado Bolívar, en la Guayana venezolana. Dicha comunidad manifiesta una creciente y marcada interacción comercial y cultural con pueblos y ciudades aledañas, aunque los cambios o influencias de esta interacción con la creación y uso de las pintaderas sigue siendo casi imperceptible (Piñerúa, 2015).



Ubicación de la comunidad Panare. Mapa tomado de: <https://etniasdelmundo.com/c-venezuela/panare/>

Estos sellos son empleados desde hace siglos atrás y tienen como finalidad práctica el evidenciar costumbres sociales como las de agrupación y/o identificación de los miembros de la tribu por



el rango, la edad, el sexo, entre otros aspectos (Velásquez, 2003). Sin embargo, existe otro propósito subyacente de mayor trascendencia: la utilización de las pintaderas como elementos visuales que traducen y representan parte del mundo mágico religioso de esta comunidad, esto es, su cosmovisión.



Pintaderas. Colección Fundación Maices del Nansa

Es justamente la percepción y concepción del mundo por parte de los Panare la que da sentido y significación a las pintaderas, las cuales actúan, desde lo funcional o utilitario, como una suerte de signos de carácter y poder mágico (simbólico) dirigidos a propiciar una buena cosecha, lograr una caza o pesca abundante, así como también para la protección de los miembros de la tribu contra ataques de bestias como felinos salvajes o serpientes. Mientras que, desde lo estético, cumplen funciones decorativas y socioafectivas que se encuentran supeditadas a la carga simbólica que representan y a través de las cuales los miembros de la comunidad interactúan entre sí. En consecuencia, “[...] En el específico ámbito de lo estético, tampoco resulta posible diferenciar entre forma y función. En general, para las comunidades indígenas, un producto resulta valioso en razón de sus funciones y por los sentidos simbólicos que encierra. [...]” (Vicente, 2011: 81)

De igual manera, las pintaderas cumplen una función chamánica; es decir, el chamán o piache de la tribu las emplea dentro de sus rituales para ayudar en la lucha contra las enfermedades y la muerte a través del poder curativo que estos sellos son capaces de portar o trasladar, en tanto que establecen vínculos entre el cuerpo que los porta y el mundo espiritual panare. El piache o chamán entonces funge de intermediario entre el mundo espiritual y el mundo material de la comunidad, al tiempo que en sus rituales, en los que las pintaderas son elemento importante, sostiene prácticas de cohesión social-afectiva en cuanto miembro respetado y jerárquico del grupo que exceden a los fines mágicos de los rituales, por lo que “[...] El rito no se limita a la persecución de un fin, pues también a través de él se conservan y transmiten los fundamentos de la sociedad por ser, al igual que el mito, de carácter esencialmente expresivo y simbólico[...]” (Colombes, 2013: 62).

Resulta entonces pertinente señalar que esta dimensión mágico-religiosa, funcional y pragmática, ligada a la presencia y uso de las pintaderas son inherentes a formas específicas de organización social de las que se desprenden manifestaciones estéticas -en tanto simbólicas- que pueden ser abordadas como arte si no se cae en los reduccionismos eurocentristas del término. Por tanto, las pintaderas responden a un contexto comunicativo, social, espiritual,



sensible y geográfico concreto en el que cobra una significación y un uso que responden puntualmente a su nicho de origen. Tal como asevera Caputo “[...] se trata de un arte realizado con propósitos sociales internos, ayudan a mantener la identidad étnica y la estructura social a través de la perpetuación de la tradición. [...]” (2009: 41).

Ahora bien, en un sentido técnico, las pintaderas constituyen una forma de impresión en relieve (Grabowsky, 2009), similar a la xilografía en tanto que sus términos formales de creación de las matrices y entintado son equiparables. Dentro de los pequeños tacos de madera se socavan áreas determinadas para generar la diferenciación de relieve propia de la técnica, generando un juego de forma y contraforma (Dawson, 1996). En la que las áreas que afloran a la superficie, es decir el diseño a imprimir, recibirán la tinta de impresión, mientras que las áreas vacías serán los “blancos” de la imagen. La tinta de impresión es elaborada con pigmentos naturales como el *onoto* para el color rojo y el *huito* para el negro, ambas son semillas obtenidas de los frutos de dichas plantas, y estos pigmentos son aplicados generalmente a dedo, o a través de presión directa de la pintadera sobre utensilios dentro los que reposa la tinta en estado líquido.

A continuación, se identifican y describen algunos elementos formales o compositivos desde los criterios de la cultura visual occidental con los que podemos establecer vínculos analíticos de estos sellos, no con la finalidad de “validarlos” o equipararlos a lo que concebimos como arte desde la tradición europea, sino a manera de aproximación estética y dialógica que permita reconocer sus particularidades como expresión simbólica.

La composición de las pintaderas presenta diseños de formas geométricas y abstractas en donde se conjugan líneas, puntos y vacíos para generar ritmos concéntricos, espirales, seriación lineal, correspondencia y/u oposición de los elementos presentes dentro de la composición. Por tanto, [...] “los diseños nos hablan generalmente de algo más que de la mera forma. Cada diseño significa algo que trasciende la pintura a un plano social o mitológico.” [...] (Caputo, 2009: 54).

El punto se emplea como elemento compositivo generalmente acompañado de líneas. Es, en ocasiones, solo una diminuta mancha sobre la piel, mientras que en otras puede ser de mayor tamaño por lo que se generan planos circulares de color homogéneo y a partir del cual se generan composiciones más complejas basadas en la seriación o repetición de patrones.

En relación a las líneas, resulta evidente el predominio de la recta para la realización de trazos cortos y precisos. No obstante, existen pintaderas que presentan también líneas mixtas o quebradas, y algunas pocas incursiones en la línea curva. Su direccionalidad casi siempre resulta híbrida entre la horizontalidad, la verticalidad y la diagonal, generándose multiplicidad de patrones determinados.

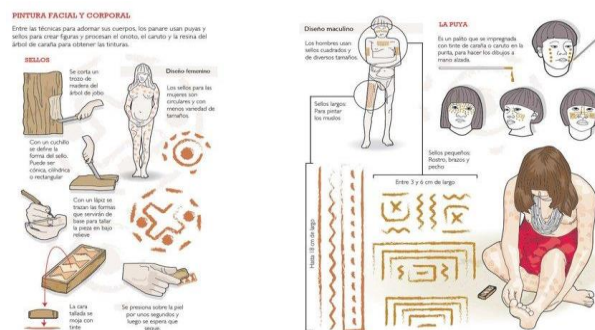
Por su parte, el color es un elemento que se emplea de manera generalmente monocromática, creando una impresión unicolor sobre la piel, dado que resulta poco práctico el uso de tintas de dos colores simultáneos en un mismo sello. Sin embargo, a veces es posible observar la utilización de sellos rojos en combinación con sellos negros impresos en conjunto sobre el cuerpo, generando así un contraste bicolor muy llamativo en la piel de quien los lleve. Esta paleta se corresponde con los recursos que cuenta la comunidad Panare para producir los pigmentos, así como a la carga simbólica otorgada a las pintaderas, siendo el rojo el elemento más espiritual y el negro el más terrenal. Es decir, la paleta cromática debe entenderse en relación con el contexto que le da origen. Al respecto, señala Colombres que: “[...] Hablar de pintura corporal es referirse indudablemente al color, o a una teoría de los colores que no se puede abordar de forma universal, sino en el contexto de cada cultura. [...]” (Colombres, 2013: 139).

En cuanto a la escala de las pintaderas, es posible encontrar sellos de diversos tamaños, van desde miniaturas (alrededor de 3 cm²) hasta sellos de considerable tamaño (alrededor de 8 cm²) que al ser impresos abarcan áreas mayores de cubrimiento de la piel, especialmente en áreas como pecho, espalda o brazos.



Todos estos aspectos descritos anteriormente dan cuenta de la complejidad técnica, la belleza gráfica, la originalidad y la carga simbólica con la que son realizadas las pintaderas por parte de la comunidad Panare. Esta manifestación posee, por tanto, un valor intrínseco en tanto elemento cohesivo de las prácticas y cosmovisiones de la comunidad, así como elemento estético, simbólico a través del cual es posible la construcción de imágenes significantes y autónomas que, además, constituyen una expresión gráfica de cualidades propias, dado que: “[...] Las cualidades estéticas de la imagen son algunas de las propiedades que hacen valioso a un objeto o una obra de arte. Estas condiciones hacen referencia al aspecto exterior o apariencia del objeto; es decir lo observable por los sentidos, lo perceptible, que se distinguen entre sensoriales, formales y vitales [...]” (Villamizar, 2015: 172).

De igual forma, al ser impresas y lucidas sobre la piel, adquieren una dimensión performativa en la medida en que los miembros de la comunidad se apropian de las cualidades mágico-religiosas que estos sellos les brindan simbólicamente, así como en relación a los nexos que establecen entre los distintos integrantes del grupo de acuerdo a su cercanía etaria, de sexo, jerarquía, entre otros, haciendo preferir o rechazar unas pintaderas de otras, según sus significados asociados. “[...] En los objetos concreto-sensibles el hombre objetiva, además de la naturaleza, sus ideas, creencias, relaciones sociales, etc., así como sus preferencias o aversiones estéticas, aprendidas culturalmente. [...]” (Delgado, 1989: 19).



Pintaderas Panare. Infografía de Milfri Pérez

Por tanto, la presencia y uso de las pintaderas deviene en expresión cultural equiparable a una manifestación artística al apuntar a fines más allá de los prácticos o utilitarios, así como al conjugar criterios compositivos autóctonos, auténticos y cónsonos con el contexto del cual se desprenden y se reconocen, siendo que “[...] Para el creador indígena, todo está vinculado a su propio espacio cultural. Cultura que está condicionada a su medio ambiente, sus necesidades económicas, creencias, ritos y formas de vida [...]” (Galíndez, 2018: 22).

En tal sentido, las pintaderas como fenómeno cultural panare dan cuenta de un imaginario rico y auténtico dentro de esa comunidad, que al abordarse desde estéticas más cercanas a nuestros pueblos originarios permitirían la justa apreciación de ésta y cualquier forma de expresión plástica/simbólica a través de las cuales se devela su universo sensible, a fin de que, finalmente, puedan ser consideradas como otras manifestaciones contemporáneas del arte. Un arte con alcance global, pero surgido desde las comunidades originarias de Venezuela y de cada lugar del mundo en donde existan.

EPÍLOGO



Tanto los mapuches como los Panare, son culturas milenarias que, si bien sufrieron cambios a lo largo del tiempo por causa de la colonia, han logrado mantener su bagaje cultural y simbólico hasta el día de hoy.

En sus manifestaciones estéticas como los Chemamüll y las pintaderas, se manifiesta la continuidad de sus costumbres ancestrales y la manera de concebir el mundo y el cosmos en el presente, integrándolos con la vida contemporánea.

Con características estéticas que responden a parámetros propios, relacionados con su pensamiento mítico y su cosmovisión, estas producciones toman protagonismo en el mundo contemporáneo en la medida en que la universalidad del arte y toda expresión sensible de la humanidad se alcanza desde lo local, lo particular y lo genuino.

Es lo propio de los pueblos y su expresión a través del arte lo que constituye un acto de reconocimiento de la esencia del ser y el estar en un lugar determinado y en relación recíproca con los otros, juntos en un hábitat que les pertenece. Justamente ese auto-reconocimiento existencial en el arte es el que genera los ecos más hondos en otros contextos y en otros individuos en cuanto los unos pueden verse emparentados o reflejados con los otros en la necesidad compartida por entablar una relación ontológica con el mundo por medio de sus manifestaciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- AIZICZON de FRANCO, C. (1998) *Los mitos del mundo moderno*. En: "Mito, Fiesta, Rito". Inst. de Investigaciones Estéticas. Facultad de Artes. Univ. Nac. de Tucumán. Tucumán.
- BOVISIO M. A. (2002) *Algo más sobre la vieja cuestión: Arte vs. Artesanías*. Fundación para la investigación del Arte Argentino. Buenos Aires.
- BOVISIO M. A. (2004) *El poder del ocultamiento: eficacia simbólica en las imágenes religiosas prehispánicas*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/6378/El-poder-del-ocultamiento>.
- CAPUTO, A. (2009) *Continuidad y cambio en el arte indígena venezolano desde la época precolombina al presente*. [Tesis de Maestría, Universidad Pompeu Fabra]. Repertorio Institucional Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- COLOMBRES, A. (2004) *La condición del otro en el arte*. En: "Teoría Transcultural del Arte". Ediciones Sol. Buenos Aires.
- COLOMBRES, A. (2013) *Teoría Transcultural del Arte*. Ediciones del Sol. Buenos Aires.
- DAWSON, J. (1996) *Guía completa del grabado y la impresión*. Técnicas y materiales. H. Blume Editores. Madrid.
- DELGADO, L. (1989) *Seis ensayos sobre Estética Prehispánica en Venezuela*. Biblioteca Nacional de la Historia. Caracas.
- DRAGOSKI, G. y MENDEZ CHEREY, D. (1999-200). *Los mitos en el mundo contemporáneo: Evita, Gardel y la Virgen de Luján, mitos populares en la obra de Nicolás García Urriburu*. En: "Forklore Latinoamericano. Tomo III.
- ELIADE, M. (1991) *Mito y Realidad*. Editorial Labor. Barcelona.
- ESCOBAR, T. (1993) *El arte otro*. En: "La Belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay". Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular del Centro de Artes Visuales. Museo del Barro. Asunción.
- ESCOBAR, T. (2011). *Arte indígena, el desafío de lo universal*. En: "Una teoría del arte desde América Latina", ed. José Jiménez, Madrid, Turner.
- ESCOBAR, T. (1984) *Supervivencia del arte indígena*. Revista del centro de estudios antropológicos. Univ. Católica. Vol. XIV nº 1. Asunción. Paraguay.
- FUNDACIÓN MAÍCES DEL NANSÁ (8 de diciembre de 2016). *Las pintaderas E' ñepa*. Maíces del Nansa. <http://maicesdelnansa.blogspot.com/2016/12/las-pintaderas-enepa.html>.



- GRABOWSKY, B. (2009) *El grabado y la impresión*. Editorial LUME. Barcelona.
- GEERTZ, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Gidesa. Barcelona.
- GIEDION, S. (1995) *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid.
- GODELIER, M. (1974) *Mito e Historia: Reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje*. En: "Economía, Fetichismo y Religión". SigloXXI.
- GREBE, M. E., PACHECO, y SEGURA, J. (1972) *Cosmovisión mapuche*. En: "Cuadernos de la realidad nacional, Nº 14, pp. 46-73.
- LEVI-STRAUSS, C. (1968) *Mito y Significado*. Siglo XXI. México.
- LLAMAZARES, A. M., MARTÍNEZ SARASOLA, C. y PEREDA, T. (2004) *Los que movían el metal. Metamorfosis de la luz en la platería mapuche*. En: "El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica. Biblos. Buenos Aires.
- LLAMAZARES, A. M (julio 2006). *Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*. En: "Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes". Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA. Victoria Solanilla y Carmen Valverde (Eds.), Sevilla. <http://www.desdeamerica.org.ar/pdf/Metaforas%20de%20la%20dualidad%20en%20los%20Andes.pdf>.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1968) *Pensamiento 'primitivo' y mente 'civilizada'*. En: "Mito y Significado". Siglo XXI. México.
- MARTÍNEZ SARASOLA, C., MIGUENS, C. Y REX GONZÁLES, A. (2003) *Mapuches del Neuquén. Arte y cultura en la Patagonia Argentina*. Luz Editora. La Plata.
- MARTÍNEZ SARASSOLA, C. (junio 2012) *Pueblos Originarios, Procesos de Reetnización y Reconstrucciones Comunitarias: El caso de la comunidad gүнүн ä күна-mapuche Vicente Catrunao Pincén en las pampas argentinas*. Revista Diversidad. UNTREF. #4, AÑO 2.
- MORA PENROZ, Z. (2001) *Filosofía mapuche. Palabras Arcaicas para Despertar el Ser*. Editorial USHE. Concepción, Chile.
- PALAZZOLO, H. y GUTIÉRREZ COSTA, A. I. (2012) *El concepto prehispánico de la muerte plasmado tanto en la actual producción estética popular como en el arte contemporáneo*. Revista Lindes, estudios sociales y de la cultura. Nº5. Buenos Aires.
- PASZTORY, E. (2005). *Thinking with things. Towards a New Visions of Art*. University of Texas Press. Austin.
- PATERNOSTO, C. (2001). *Abstracción: el paradigma amerindio*. IVAM, Bruselas.
- PIÑERÚA, F. (25 de mayo de 2015). *Cultura Panare (E-ñepá)*. Antropología y Ecología UPEL. <http://antropologiayecologiaupel.blogspot.com/2015/05/cultura-panare-enepa.html>.
- RADOVICH, J.C. (enero-julio 2013) *Los mapuches y el estado neuquino: algunas características de la política indígena*. Revista Runa, vol. XXXIV, núm. 1. 13-29. Universidad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ, C.; SAAVEDRA, A. (2011) *Cosmovisión mapuche y manifestaciones funerarias*. Si Somos americanos, Revista de Estudios Transfronterizos. vol. XI. núm. 2. 13-38. Universidad Arturo Prat. Santiago de Chile.
- ROTMAN, M. B. (2011) *Producciones artesanales, construcción identitaria y dinámica de poder en poblaciones mapuches de Neuquén (Argentina)*. Revista de Antropología Social, vol. 20, 347-371. Universidad Complutense de Madrid. España.
- VELÁSQUEZ, R. (2003) *Estética aborígen*. Editorial Fundarte. Caracas.
- VICENTE, S. (2011) *Arte Popular Latinoamericano*. Editorial Académica Española. Madrid.
- VILLAMIZAR, Y. (2015). *Significado cultural y estético actual de las esculturas de los siglos XVI y XVII de Pamplona de Indias*. [Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca]. Repositorio Institucional- Universidad de Salamanca. Salamanca.



Arte con-género. Gambas al ajillo

Hovhannessian, María Marta y Serna, María Alcira

Programa de Investigación y Producción Cultura, Arte y Género – Departamento de Artes

Visuales – Universidad Nacional de las Artes (UNA)

gecupe6070@hotmail.com

Esta ponencia se enmarca en el Proyecto: *Géneros, Cuerpos y prácticas Performáticas en Argentina 1980*²⁷⁸, perteneciente al Departamento de Artes Visuales – UNA.

En esta oportunidad centraremos el trabajo en una selección de las actuaciones realizadas por el grupo *Gambas al Ajillo* conformado en el año 1986 por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner²⁷⁹, quienes integraron el grupo hasta 1994, siendo su última presentación en ese año con el espectáculo *Gambas Gauchas* y ya sin la presencia de Verónica Llinás.

Teniendo en cuenta que no hay “texto” sin contexto, previamente a desarrollar el tema propuesto, no podemos soslayar el contexto sociopolítico en el cual nacieron “las Gambas”, ya que como toda expresión artística está en relación y diálogo con el espacio donde se produce, siendo a su vez expresión de esa época.

Con la restauración de la democracia de la mano del Dr. Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical, el 10 de diciembre de 1983 comienza una nueva etapa en nuestra sociedad y, por ende, también para el arte se abre un nuevo período. La calle volvió a llenarse de gente y aunque la sombra de los militares seguía presente, se vivía un clima de felicidad por la recuperación de la democracia. La “calle” ese espacio tan necesario para los argentinos, espacio horizontal e inevitable, explotó de posibilidades artísticas. Las personas asistían a espectáculos en lugares cerrados, sótanos devenidos teatros, teatros comerciales, cafés, centros culturales, pero también los podía vivir en el subte, en las plazas u otros lugares no convencionales. Se recuperaron los espacios públicos y de expresión, además de las masivas manifestaciones para reclamar, por sobre todas las cosas, la defensa de los derechos humanos. En el ámbito cultural con creciente optimismo se gozaba de la tan ansiada libertad de expresión. Es a partir de este clima social de re-nacimiento que a este período se lo comenzó a nombrar como “primavera democrática”.

Toda esta agitación social y cultural actuó como influencia en el surgimiento de una nueva producción teatral, así como también colaboró la buena recepción ante las propuestas por parte del público. Los nuevos grupos y expresiones artísticas se manifestaron por medio de formas innovadoras de creación y producción que se originaron, tanto en la expresión callejera como en nuevos espacios teatrales “marginales” que, si bien no necesariamente contaban con las características que poseían los ámbitos tradicionalmente comerciales, fueron cooptando cada

²⁷⁸ Proyecto enmarcado dentro del Programa Investigación y Producción Cultura Arte y Género, Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes.

²⁷⁹ Grupo conformado también por Miguel Fernández Alonso (en algunos espectáculos) y Viviana Pérez (durante el primer año). Realizó en sus ocho años de duración (1986-1994) cuatro espectáculos: “Gambas al Ajillo” –I y II-, “Gambas al Ajillo Variette”, “La Debacle Show” y “Gambas Gauchas”.



vez más el interés de los espectadores y en el caso de las performances, de los observadores-participantes. Es a partir de esta “primavera democrática” que la actividad escénica se transformaría en una “primavera teatral” donde a partir de nuevas incorporaciones en las formas, en las técnicas actorales, sonoras, lumínicas y conceptuales con apoyatura de los distintos lenguajes artísticos, las expresiones comenzaron a amalgamar lo novedoso y creativo con las convenciones artísticas recuperadas de la tradición cultural de nuestra historia teatral, y es en ésta en que se inserta el grupo de las *Gambas*.

Sin embargo, el clima social empieza a enrarecerse a mediados de la década, donde las políticas económicas producen una inflación creciente que se trata de componer a partir de la implementación del Plan Austral, ideado por Juan Sourrouille, Ministro de Economía de ese momento, el cual fracasará. La crisis se profundizó aún más en 1987 cuando las corporaciones comenzaron a replegarse sobre sí mismas en defensa de sus propios intereses. Este proceso eclosionó en 1989 con la, sin precedentes, hiperinflación.

Es en este contexto que surge una expresión teatral conocida como teatro “under”²⁸⁰, palabra recortada del inglés *underground*, cuyo significado resulta por lo menos interesante, “bajo tierra”, subterráneo, de allí que se considerase también como clandestino, “lo que no se ve en la superficie”. Denominación que es tomada para identificar a aquellos movimientos, manifestaciones culturales o expresiones artísticas que están a contracorriente de la tradición, el canon y la cultura oficial, llamada también contra-cultura o cultura alternativa (si esto fuera posible) Esta movida fue protagonizada mayoritariamente por jóvenes que habían transitado su adolescencia bajo el llamado Proceso de Reorganización Nacional llevado adelante por la Junta Militar de Videla, Agosti y Masera, y que en democracia comenzaban su desarrollo profesional con la decisión, el desacato y la desobediencia propias de la juventud contestataria, sumada a la necesidad de libertad propia por haber transitado un estado represor.

Estas manifestaciones teatrales se caracterizaron, siguiendo a Deleuze y Guatarí (1978), por un *entramado rizomático* ya que por su diversidad contiene distintos puntos de fuga conformando una red unida por el contexto de la “primavera democrática”, la forma de producción, los espacios y rasgos comunes en su poética. Este fenómeno cultural crea, como ya dijimos, un nuevo y amplio territorio que contiene la diversidad y heterogeneidad de formas y manifestaciones, que en términos de Dubatti plantearíamos como “teatro de la des-totalización” y con un “canon de la multiplicidad” ya que, se recurre tanto a la tradición teatral argentina (circo, sainete, melodrama, gauchesca) como a la Commedia dell’ Arte italiana, pasando por otras formas expresivas como el Noh, Kabuji y bunraku, la danza teatro o la performance. Es en este entramado rizomático que surgen *Las Gambas al ajillo*.

Partiendo desde la mirada del teatro *Las Gambas* proponen una determinada forma de representación: la *varieté*, considerada como “marginal” en tanto “teatro de variedades”. Valorado como un género menor, realizado por artistas que se acercan más a la representación circense, que al “gran arte de la interpretación”, esta forma, sin embargo, responde a una marca epocal de fines del siglo XIX y principios del XX presentándose diversos “números” de distinta índole. Esto estará presente en varios grupos del teatro *under* como fueron *Los Melli* (Damián Dreizik, Carlos Belloso- 1987/1995), las primeras representaciones de *Los Macocos* (Martín Zalazar, Daniel Casablanca, Marcelo Xicart y Gabriel Wolf- 1985 y continúan) y en el grupo formado eventualmente por Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Batato Barea, entre otros.

²⁸⁰ Es necesario aclarar que esta denominación proviene del término *underground* utilizado en EEUU para indicar aquella nueva cultura, cultura alternativa, contra cultura. El término cuando se comienza a utilizar tiene, a su vez, una connotación que remite a: subterráneo, irregular, clandestino.



El grupo de *las Gambas*, creó sus varietés con la sumatoria de distintos sketches. Esto les permitió presentar parte de sus espectáculos en diferentes espacios que no pertenecían, necesariamente, al ámbito del *under* sino a clubs, discotecas, pubs, etc. Así podían ser contratadas para realizar su trabajo en el que participaban todas o bien algunas de ellas. Tal fue el caso de Verónica Llinás y Alejandra Flechner quienes luego de trabajar en el Parakultural iban hacia la discoteca Pinar de Rocha²⁸¹ en Ramos Mejía y de allí partían a otra ubicada en la localidad de San Miguel donde realizaban el sketch *El sillón*. En este “número” se expone desde el humor, la “calentura” femenina. Llinás, caracterizada como una gran “tetamanti”²⁸² desenfundada por tener sexo. Junto a ella una Flechner, travestida de varón, interpretaba a un jovencito perseguido por el deseo de Llinás. El juego se desarrollaba entre la persecución y el escabullirse apelando a los recursos técnicos del clown; lo cómico se trabajaba por medio de la aparición de recursos inesperados e insólitos, para concluir con la entrega de un pequeñísimo paquete de regalo a Llinás, quien terminaba pasándosele eróticamente por todo el cuerpo.

En ese sketch se puso de manifiesto, no sólo la libertad del cuerpo femenino, sino también la inversión del rol tradicional del varón en el avance de la conquista femenina y primordialmente la exposición en acción del deseo femenino. Al hacerlo desde el humor, rozando casi lo grotesco, pusieron en cuestión esos tabúes presentándolos desde la hipérbole.

Las presentaciones del grupo recorrieron diferentes discotecas como la llamada *Búnker*²⁸³ o *Palladium*; confiterías como *New Park* en el barrio de la Recoleta y pubs como *La Cama*. Llegaron a participar en un recital de *Sumo* en la “disco” *Cemento*. La anécdota en ese espacio la cuenta María José Gabin en su libro, diciendo que al hacer su entrada para actuar el número *Las Monjas*, fueron abucheadas por el público, el cual además les tiró con botellas y lo que tenía a mano y el mismo Luca Prodan, voz de *Sumo*, tuvo que salir a legitimarlas expresando “tranquilos, que las chicas sono buenas de veritá” (GABIN, 2001: 260).

Su primera presentación como grupo la realizaron en el Pub *El Taller*²⁸⁴, típico espacio de Palermo donde estrenaron su nombre, las actrices fundacionales fueron: María José Gabin, Laura Markert, Alejandra Flechner y Vivi Pérez. Esta última, una noche llevó a Verónica Llinás para que las viese y que, al interesarse en la estética vista, pasó a integrar el grupo. Pasado un año Vivi Pérez se desvinculó y las restantes continuaron trabajando juntas durante ocho años (1986-1994)

En aquel estreno presentaron algunos sketches, entre los que figuraban: *Las enfermeritas*, *La cartera* y *Modesta Proposición*. Aquí ya se presentaban algunos de los rasgos que caracterizarían toda su trayectoria grupal: el discurso femenino, la forma de varieté y el humor ácidamente negro. En cuanto a este último, una de las formas usadas fue mezclar el discurso corporal contraponiéndolo con el discurso verbal. Esta manera expresiva también formó parte de las características de la expresión teatral de aquel momento, donde tomando textos y poniéndolos en contrapunto con el cuerpo e introduciéndolos en un contexto expresivo totalmente

²⁸¹ Pinar de Rocha es una discoteca de Argentina, que en la década de los '80 estaba de moda y a la cual asistían los jóvenes mayoritariamente de la zona Oeste del Gran Buenos Aires.

²⁸² El apellido Tetamanti se utilizó para denominar popularmente a las mujeres de grandes senos. Este es un guiño de época.

²⁸³ Bunker era una discoteca gay, de música Dance. Fue la más famosa de la época y además pionera en el apoyo a la causa de la lucha contra el SIDA, colaborando activamente con hospitales y organizando a gays porteños para recaudar fondos por esta causa. Durante sus 11 años de existencia, pasaron por ahí más de 1800 personas cada noche de viernes y sábado. Entre ellos, algunos famosos en visitar el lugar fueron Moria Casán, Susana Giménez, Nacha Guevara, Valeria Lynch, La Veneno, Sandra Mihanovich, Cris Miró, Florencia de la V y Jorge Porcel.

²⁸⁴ Esquina de Serrano (hoy Borges) y Honduras, Palermo.



diferente, creaban una nueva forma teatral por la cual comunicar. Un ejemplo de esto fue que, para uno de sus sketches tomaron los textos de los personajes de las brujas de *Macbeth* de William Shakespeare mientras su vestuario estaba conformado por delantales realizados con un mantel antiguo que dejaban ver sus colas, mezclando lo erótico-femenino, el ridículo grotesco y la ironía en contrapunto con el plano textual. La teatralidad característica presentaba una acción dramática que luego se convertía en un disloque rompiendo la línea dramática tradicional, creando un exabrupto escénico confuso y atrapante.

La forma varieté es la estructura que mantendrán a lo largo de toda su trayectoria y en todas sus presentaciones. Entre los temas de género aparecen: el maltrato hacia la mujer, el divorcio, el cuerpo y lo femenino, lo fálico, la sensualidad, el sexo, el deseo, llegando hasta el porno y toman también la lucha contra el sida.

En un contexto donde nadie hablaba del maltrato hacia la mujer, ellas realizan *El Bolero*, (<https://www.youtube.com/watch?v=S6ZBYHMq8YQ>) donde Llinás, travestida y con media máscara de cartapesta, al ingresar al espacio deja muy en claro quién es tocándose los supuestos genitales masculinos, gesticula moviendo sus brazos, canta desplazándose, siendo “dueño” del escenario y la escena y en este desempeño golpea, pisa, empuja, toma y suelta a Gabin repetidas veces. La mujer se encuentra en función del “cantante” de boleros y desde la mímica apoya las palabras cantadas mientras es pisada y tirada, hasta ser despojada del vestido y de la peluca, objetos estos que le dan identidad. Llama la atención, la relación que se crea entre “el cantante” y la mujer ya que él no la toma en cuenta para nada ni en ningún momento, ignorando su presencia, estableciendo un vínculo donde lo masculino está más allá de lo femenino. Su quehacer es lo más importante y el cuerpo de ella y la sangre que mana de su boca en determinado momento están en función de su propia satisfacción o necesidad de uso; no hay una “otra” allí. Claramente ocupa el rol del objeto. Es la partenaire del mago, la títere del titiritero, no tiene identidad propia sino a través de lo que el “otro” le permite ser. Las Gambas utilizan en el juego escénico de roles el amo y la esclava poniendo en evidencia un humor con opinión.

Así también ironizan sobre “las feministas” de los años '70 en *Sé tu misma*, realizando una afirmación del “ser mujer”. Tomando como referencia la militancia, se presentan las cuatro en versión de marimachos en una reunión política, golpeando tapas de cacerolas y cantando. Mientras dos de ellas despliegan un cartel con la sigla S.O.P.R.O.M (Sociedad Protectora de Mujeres) para comenzar con su arenga de revalorización personal. Aquí en otro nivel de significación remiten a los programas para mujeres donde se intenta valorar el quehacer femenino desde la pauta homonormativa.

Luego enuncian:

-Todas: ¡Sé tú misma, sé tú misma!

-Mujer 3: Toda mujer que a sí misma se sienta inferior a los hombres, llegará un día ¡en que realmente lo será!

-Todas: ¡Sé tú misma, sé tú misma!

-Mujer 2: Porque los hombres se olvidan que sin la ayuda que les presta el elemento femenino, su famosa fuerza muscular ¡no les serviría de nada!

-Todas: ¡Sé tú misma, sé tú misma!

-Mujer 1: ¡Vamos mujer!, ¡Fuerza mujer!, ¡Arriba, mujer! Abandona la categoría de sub ser a la cual te ha reducido la sociedad. (Gabin, 2001: 13)

En estos textos se deja ver la autoafirmación típica de los programas femeninos de televisión, pero también la visión complementaria entre ambos sexos, el lugar femenino impuesto socialmente como “ser inferior” y por lo tanto “no pensante”, “invalida social” que no puede conocer o “un ser incapaz de...”. Todo esto dicho desde la ironía textual, que a su vez y



nuevamente, apuntan al contrapunto corporal ya que su caracterización grotesca las coloca no solo en el lugar del clown sino también en el del grotesco.

Si tenemos en cuenta el plano social, van a remitir y proponer el juego desde el espacio de mujeres “socialmente no deseadas”, aquellas que se autoafirman son las marginales, las feas, que no responden al canon de belleza ni de comportamientos establecidos como “deseables” sexualmente hablando. De esta manera plantean una situación en que una de ellas es frígida por lo tanto incapaz de experimentar placer y llegar al orgasmo y las demás responden con asombro y vergüenza. Con asombro por permitirse verbalizar una intimidad que debería quedar en el plano de lo secreto ya que es vergonzante no poder cumplir desde esa incapacidad, con la satisfacción masculina, según la doxa. Con vergüenza por escuchar lo que no se puede ni debe decir en voz alta, aunque las oyentes sean congéneres. Por otro lado, también tocan las disidencias sexuales en una época en que no se utilizaba ese término ni se ponía en exposición, al presentarse una como travesti en medio de la angustia ya planteada por otra de ellas al confesarse como: **yo soy sola**. La soledad refiere al hombre ausente, a ese ideal que nos vincula con la pertenencia a determinado status de “acompañada por”, esposa, amante o algo que la acerque vincularmente al varón. Es decir, la angustia se presenta al no “pertenecer” o no corresponder con la norma sexual admitida y a un status social determinado. En este plano de confusión e intranquilidad, surge que una miente al acusar a otra de lo mismo y comienza una disputa en la cual uno de los insultos que aparecen es “tortillera”. Esta mirada expuesta y exacerbada por la pelea, sobre las disidencias sexuales de la época donde tal vocablo operaba como insulto, al llevarlo a la exageración producen la catarsis de la risa y tal vez incomodaría menos. Las herramientas del clown como la repetición, la absurdidad, las rupturas y contrastes y el rigor de la precisión en los actos fue lo que utilizaron las *Gambas* para provocar desde la comicidad el pensamiento crítico dormido por la dictadura anterior. Es creencia que la exageración en las formas escénicas supone la falsedad de la actuación y tranquiliza al espectador/a pero después la realidad supera a la ficción. Aquello que no se debe explicitar de las preferencias femeninas es lo que Tennessee Williams dejó entrever en su obra *Lo que no se dice* y que en las reglas estipuladas por San Pablo nunca se nombró; la homosexualidad femenina o más pertinentemente el lesbianismo como forma de relación satisfactoria y humana.

El grupo *Gambas al ajillo*, tomó seriamente el humor con, sobre y por las mujeres y sus estigmatizaciones y violencias tanto físicas como simbólicas, en el hogar, la escuela, la profesión artística, la salud, etc. poniendo en aquellos años de 1980, blanco sobre negro y visibilizando lo que estaba guardado “bajo tierra”, justamente desde el *under*.

A modo de conclusión

Lo interesante del grupo de mujeres actrices que investigamos, *Gambas al ajillo*, es que tomaron los temas femeninos tabúes para la década del 80 y pos-dictadura y los conceptualizaron dentro del marco de un humor femenino ácido. Corroyeron de alguna manera, los mitos que seguimos tratando de romper. Que se hayan constituido en grupo primeramente sin varones marcó un cambio en la escena de aquel entonces. Mujeres hablando de situaciones de mujeres exponiéndose en esas situaciones, haciendo humor y siendo sujetos de ese humor. Esto estuvo permitido por las circunstancias como la apertura democrática, la aparición del *under*, del Parakultural de Omar Viola, la juventud ansiosa de liberar endorfinas en la creatividad y la necesidad de trabajar de lo que cada una sabía hacer desde su espacio de formación; casi todo estaba permitido, menos el acartonamiento de las ideas y de lo que se venía haciendo. Por otro lado, plantearon, por el opuesto, lo morboso del canon de belleza imperante afeándose en clara manifestación de denuncia. Las marcas de género estuvieron en cada uno de sus sketches y sus



espectáculos desde el humor negro, la ironía y el grotesco expusieron y cuestionaron las normas sociales heteronormativas y patriarcales. Desde ese lugar las marcas de género tuvieron que ver con las diferencias de trato que se recibía en función del sexo o desde los lugares socialmente adjudicados como roles aparentemente inamovibles. El grupo nunca perdió su marca discursiva de género, aún con la incorporación de Miguel Fernández Alonso en 1990. “Ridendo corrigo mores” pareció ser la premisa de la cual partieron para desarrollarse y poner en cuestión lo que hoy nos parece tan lejano...o no tanto.

Bibliografía:

- ARIES Ph, y otros (1987) *Sexualidades occidentales*, Madrid, Paidós.
- DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix. (1978) *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Versión castellana: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad.: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. México: Premia. 2004.
- DÍAZ, Silvina y LIBONATI, Adriana. (2014) *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- DUBATTI, Jorge (2011) “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad” en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* N° 11-12. Pág: 71-80. https://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf
- DUBATTI, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- FOUCAULT, Michel. (1975) *Surveiller et punir*. Versión castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad.: Aurelio Garzón del Camino. México. Siglo XXI Editores. 1998.
- FUKELMAN, María. (2013) “El teatro independiente en los primeros años de la dictadura” en *Revista de CCC*. Primera época. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Edición 17. Año 6. Enero/Abril. <https://www.centrocultural.coop/revista/17/el-teatro-independiente-en-los-primeros-anos-de-postdictadura> 21 de abril de 2020.
- GABIN, María José, (2001) *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.



Medios de comunicación públicos en el centro-sudeste bonaerense

Iturralde, María Eugenia

TECC/FA/UNICEN

eugeniaiturralde@gmail.com

1. Introducción

En Argentina la radiodifusión es un servicio regulado por el Estado. A lo largo de la historia, leyes sancionadas por el Poder Legislativo Nacional (PEN) y decretos firmados por el Poder Ejecutivo Nacional fijaron quiénes podían -y quiénes no-, constituirse como prestadores de servicios audiovisuales en el territorio nacional. En el año 1924 en el centro-sudeste bonaerense, se entregó la primera licencia para operar una transmisora radial a un prestador privado. De esta manera se empezó a escribir la historia formal de los medios radiofónicos regionales, con la entrega del primer permiso -otorgado por el Estado para irrumpir en el espacio público desde una emisora radial- a José A. Cabral, director y dueño del diario *Nueva Era* de Tandil.

Si bien, de acuerdo con las indagaciones sobre políticas de comunicación que efectuamos en los últimos años en las ciudades de Azul, Olavarría y Tandil (Iturralde, 2019a; 2019b; 2020a y 2020b), afirmamos que en materia de radiodifusión preponderaron históricamente los proyectos de prestadores privados con fines de lucro, también registramos la existencia de medios de comunicación de gestión estatal en diferentes períodos históricos. En el presente trabajo nos proponemos sistematizar esas experiencias -en relación con las políticas de comunicación-, prestando especial atención al proceso iniciado en torno a la sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual en el año 2009. Momento en que se instrumentaron diferentes acciones que dieron lugar al surgimiento de radios FM educativas, de una productora audiovisual en Tandil y de una FM universitaria en Olavarría, los dos últimos dependientes de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

Las producciones audiovisuales de la UNICEN resultan relevantes porque constituyen un proyecto consolidado de medios públicos en la región centro bonaerense. La presencia de estos medios, gestionados por la universidad, generó nuevos abordajes temáticos y conceptuales en la producción audiovisual regional. Es por eso que, empleando estrategias metodológicas cualitativas, nos proponemos analizar la relación entre políticas de comunicación y la gestión de medios de una Universidad Nacional en tres ciudades intermedias (Azul, Olavarría y Tandil) de 2009 a 2019.

2. Prestadores de servicios audiovisuales

El modelo comercial preponderó, de manera histórica, en la configuración del sistema de medios de comunicación en Argentina (Mastrini, 2006). Si bien en la actualidad, legalmente son tres los tipos de prestadores que pueden brindar servicios de comunicación audiovisual, el reconocimiento a los operadores sin fines de lucro se oficializó en el siglo XXI.

El decreto-ley 22285 de 1980, sancionado bajo un gobierno de facto, no reconocía a las entidades no comerciales como prestadoras de servicios de radiodifusión. Funcionarios del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) -asesorados por las organizaciones patronales de la radiodifusión- diseñaron esta normativa, cuyo contenido contemplaba el control ideológico de interés de los dictadores, y el fin de lucro perseguido por el empresariado (Postolski y Marino,



2006). El control se expresó en los requisitos para acceder a las licencias de radiodifusión, que legalmente sólo podían ser otorgadas a una persona física o a una sociedad comercial regularmente constituida en el país (PEN,1980).

Durante los gobiernos de Raúl Alfonsín (1983-1989) y de Carlos Menem (1989-1995 y 1995-1999) se reconoció como posibles prestadores a instituciones no contempladas en el decreto-ley de 1980, todas ellas inscriptas como personas jurídicas de carácter público. Poco antes de terminar su mandato, Alfonsín autorizó -mediante un decreto- a las universidades nacionales a instalar y operar servicios de radiodifusión sonora con modulación de frecuencia. En la primera presidencia de Menem se sancionó la Ley de Reforma del Estado, que facultó al PEN a adoptar las medidas necesarias para regular el funcionamiento de aquellos medios que no se encuadraban en las disposiciones vigentes hasta ese momento. Bajo ese resguardo legal, en 1990 el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) autorizó a la Iglesia Católica a ser sujeto de servicios de radiodifusión.

En el caso de las organizaciones sin fines de lucro, a instancias de la Corte Suprema de Justicia, en 2005 lograron la sanción de la Ley 26053, una normativa que habilitó su acceso a licencias de radiodifusión. Distinta fue la situación de las cooperativas, que hasta la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) 26522, no pudieron acceder a licencias. Desde el año 1996 se sancionaron normativas, sentando avances y retrocesos, que las habilitaron para participar en sociedades comerciales, mediante acciones y cuotas, pero no de forma plena.

La sanción de la LSCA es la primera normativa integral que reconoce tres tipos de prestadores: de gestión estatal, de gestión privada con fines de lucro y de gestión privada sin fines de lucro. Las universidades nacionales, los institutos universitarios nacionales, los Pueblos Originarios y la Iglesia Católica son considerados personas de existencia ideal de derecho público estatal, y como tales acceden a autorizaciones a demanda y de manera directa, de acuerdo con la disponibilidad del espectro. Otro aspecto novedoso, estipulado por la Ley 26522, es la reserva en la administración del espectro: las frecuencias necesarias para el Estado Nacional, fijadas de acuerdo a los objetivos de radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado; frecuencias para las provincias y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; para los estados municipales; para las universidades nacionales; para los Pueblos Originarios; y el 33% de las localizaciones radioeléctricas planificadas para personas de existencia ideal sin fines de lucro.

Si bien en el desarrollo del sistema de medios de comunicación de Argentina primó la lógica comercial, el Estado argentino a lo largo del siglo XX constituyó diversos proyectos, que en el año 1999 -con la sanción de la Ley 25208- confluyeron en el sello Radio y Televisión Argentina (RTA). Califano y Rabinovich (2009) afirman que la radiodifusión pública argentina se caracteriza por una histórica confusión entre lo público y lo gubernamental, y que la falta de planeamiento a largo plazo no ha propiciado la construcción de un sistema sólido e independiente.

Nos interesa detenernos en el análisis de los servicios audiovisuales de gestión pública, porque entendemos que la existencia de diferentes propuestas -disruptivas de la imperante lógica comercial-, democratizan el acceso a la información y al entretenimiento por parte de la ciudadanía.

3. Medios públicos en ciudades medias

3.1. De 1931 a 2009

La primera experiencia de un medio impulsado por una institución estatal, en el centro sudeste bonaerense, data de 1931. Por iniciativa del Consejero Escolar Dante Bernaudo salió al aire la Broadcasting Escolar. Un 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 segunda radio impulsada como medio público, fue LU 10 Radio Azul –emisora que continúa en el aire. Se inauguró el 25 de octubre de 1952, contando con la presencia de Pedro Gagliardo, director de Radio Belgrano de Capital por ser una filial de esta. Juan José Fianza llegó de ciudad de Buenos Aires al ser nombrado director de la radio. Durante cinco años permaneció bajo la órbita estatal, hasta que en 1957 se licitó la licencia de LU 10 Radio Azul, y pasó a manos de un prestador privado.

Un proceso similar al de la emisora de Azul atravesó LU 32, que también continúa operativa. El 12 de diciembre de 1970 salió al aire Radio Olavarría -como filial de Radio Splendid. La Municipalidad de Olavarría, mediante convenios, aportó capitales para la llegada de la AM. Sin embargo, años después fue privatizada. En 1982, la Secretaría de Información Pública adjudicó la licencia de Radio Olavarría a Albaram S.A.

La Broadcasting Escolar, medio impulsado desde una institución estatal, no logró sostenerse por no contar con el apoyo necesario por parte del Estado. Diferente fue la situación de LU 10 Radio Azul -siendo filial de Radio Belgrano-, que contó con técnicos a su disposición y una dirección con experiencia en radio. En Olavarría la instalación de LU 32 fue posible gracias a la inversión de dinero proveniente de las arcas municipales. Sin embargo, tanto LU 10 como LU 32 -a poco de afianzar sus proyectos-, fueron licitadas para pasar al sector privado.

Cuando los servicios en amplitud modulada estaban en marcha, irrumpió un nuevo fenómeno: la proliferación de radios en frecuencia modulada. Cuando el mandato de Alfonsín estaba finalizando, el Decreto N° 789 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. Radio Universidad comenzó a emitir, desde Olavarría, veinte años después.

Como señalamos antes, la Ley de Reforma del Estado facultó al PEN para regular el funcionamiento de aquellos medios que no se encuadraban en las disposiciones vigentes. 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 firmó la Resolución N° 858 para autorizarla a ser sujeto de servicios de radiodifusión. En 1993, el Decreto N° 311 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 fue creada FM Radio de la Sierra. En el año 2001 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, y el 25 de mayo de 2006 salió al aire en Tandil AM Radio de la Sierra. De ese modo se despejó la frecuencia que usaba en FM, y en su lugar se transmiten la señal de Radio María, emisora de Córdoba.

En tanto en Tandil se ampliaba la propuesta radial de la Iglesia Católica, en Azul se gestaba un nuevo proyecto. El 6 de junio de 2008 salió al aire -en el 88.1 del dial- la FM Comunitaria San Francisco “La Radio con Guardapolvo”, desde el edificio de la Escuela Primaria N° 21. A la inauguración asistieron Martha Arriola, en ese entonces Subsecretaria de Niñez y Adolescencia de la provincia de Buenos Aires; Omar Duclós, quien era intendente de Azul; autoridades educativas; organizaciones sociales y vecinos del barrio. El proyecto se remonta a 1996, momento en que se adquirió equipamiento con un subsidio de la Cámara de Senadores bonaerense, gestionado por el senador del PJ, Juan Atilio Barberena. En el año 2007, es reimpulsado por la Organización No Gubernamental Artistas Unidos Azuleños (AUA), que aportó nuevos materiales adquiridos con fondos provenientes de una actividad solidaria -realizada en España- que organizó el músico Tacún Lazarte, y de la Subsecretaría de Participación Comunitaria de la provincia de Buenos Aires. En el marco del proyecto, se efectuaron talleres de comunicación con orientación radial en centros barriales, bibliotecas y escuelas, de los que



surgieron propuestas que después se pusieron al aire. La radio no logró sostenerse, funcionó aproximadamente un año. En el año 2009, desde AUA circularon un comunicado expresando que no contaban con dinero para sostener el proyecto, que la intención era lograr que las personas involucradas pudieran acceder a fuentes laborales rentadas, y que necesitaban colaboración para que eso suceda. Si bien la FM San Francisco funcionaba en una escuela, en el proyecto imperó la impronta de los actores externos a la institución educativa. Quienes se acercaron para poner una radio en marcha, buscaban establecer una red local de medios vinculada a una propuesta político-partidaria. La imposibilidad económica de sostener el proyecto se sumó a los desencuentros políticos del grupo impulsor de la propuesta. Y así, el transmisor se apagó. No accedimos a documentos que den cuenta de inicio de trámites para obtener autorización en el COMFER

3.2. De 2009 a 2019

3.2.1. Televisión Digital Abierta

En agosto de 2009, durante la Presidencia de Cristina Fernández, se dictó la Resolución N° 171/09 de la Secretaría de Comunicación de la Presidencia de la Nación (SECOM), documento mediante el cual se dejó bajo la órbita del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios (MINPLAN) el desarrollo de la televisión digital. El documento establece un plazo de diez años para realizar el proceso de transición de la televisión analógica a la digital, que no logró sustanciarse. Es importante tener en cuenta que la adopción del estándar técnico y los primeros desarrollos de la Televisión Digital Terrestre (TDT) se dieron en el contexto de discusión y sanción de la LSCA.

En vigencia del nuevo marco regulatorio, hacia fines de 2009, el COMFER canceló la asignación de los canales 22, 23, 24 y 25 UHF de todo el país, porque ese ancho de banda sería destinado a las señales públicas. El Estado adquiere un rol central en el desarrollo de la TDT sin conciliar una posición estratégica y transversal con otros sectores (Rodríguez Miranda, 2010). En primer término, adopta la norma, atendiendo a lo impuesto por Brasil y Japón para la región, y después prioriza el lugar de los canales estatales en la televisión digital. Luego se desplegó una estrategia de fomento, en el transcurso del 2010, cuando comenzó la entrega de receptores a sectores vulnerados para utilizar el servicio de manera gratuita.

Las políticas públicas referidas al desarrollo de la televisión digital, por un lado, estuvieron dirigidas a procurar el acceso a las señales, pero por otro, también incluyeron la producción de contenidos audiovisuales. En junio de 2010, el Presidente del Consejo Asesor aprobó el Reglamento General del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T)²⁸⁵. Los objetivos se instrumentaron ejecutando líneas de acción, entre las que se encontró el Programa para la Integración Regional y el Desarrollo Audiovisual Digital, que incluyó el Subprograma para el Desarrollo de Polos de Investigación y Perfeccionamiento de Tecnologías Audiovisuales Digitales, en adelante Polos.

La búsqueda de fomento a la producción de contenidos audiovisuales digitales llevó a la creación y promoción de 9 Polos²⁸⁶, dispuestos regionalmente para cubrir la totalidad del territorio nacional. El agrupamiento respondía a la proximidad geográfica, las potencialidades productivas y/o la afinidad sociocultural. Se constituyeron como una red para acceder a capacitaciones, equipamiento, promoción, desarrollo, testeo y demostración de contenidos, integrando en el

²⁸⁵ Acta Aprobatoria N° 7 del 20 de julio de 2010.

²⁸⁶ Polo Centro, Polo Cuyo, Polo Litoral, Polo Metropolitano, Polo NEA, Polo NOA, Polo Patagonia Norte, Polo Patagonia Sur, Polo Provincia de Buenos Aires.



proceso a actores de la sociedad civil vinculados al ámbito audiovisual (Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, 2010).

Los Polos funcionaron de 2010 a 2015; Azul, Olavarría y Tandil formaron parte del Polo Provincia de Buenos Aires, con cabecera en la UNICEN.

En abril de 2011 el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre anunció la creación del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) y del Árbol de Contenidos Universales Argentino (ACUA). El BACUA funcionó hasta diciembre de 2016²⁸⁷, fue una red digitalizada sin fines de lucro y de fácil acceso, que contenía el material aportado por diferentes actores del ámbito audiovisual de todo el país; creado por el Estado para abastecer de contenidos audiovisuales a los nuevos espacios de emisión y también a los ya existentes. El ACUA fue un espacio multimedia impulsado con el objetivo de difundir los contenidos multimedia producidos en todo el país²⁸⁸.

En síntesis, en el año 2009 el Estado argentino optó por el estándar técnico ISDB-T y dejó en la órbita del MINPLAN el desarrollo de la televisión digital. A partir de ese momento el gobierno nacional lanzó políticas públicas, bajo el sello de la TDA, para desarrollar este servicio. Los programas sostenidos por el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, por un lado, buscaron generar condiciones de acceso al servicio con la instalación de Plantas Transmisoras y la entrega de decodificadores, y por otro, impulsaron la producción de contenidos audiovisuales.

En las ciudades analizadas, la UNICEN se constituyó en un actor aliado al Gobierno nacional, para la concreción de las metas estipuladas para la TDA. En lo que refiere a la elaboración de contenidos, la Productora audiovisual de la casa de altos estudios fue designada como coordinadora del Polo Provincia de Buenos Aires, y desde ese lugar impulsó la realización de contenidos en la región. También se presentó a concursos que le permitieron producir contenidos que formaron parte del BACUA, que fueron transmitidos en los canales públicos; es de destacar el caso de “Fábricas” serie de ficción que logró hacerse un lugar en el prime time de un canal de la CABA: la TV Pública.

Para el año 2015 el Polo no estaba activo. Si bien el subprograma contemplaba el desarrollo de actividades tendientes a la autosustentabilidad, y lo esperable era que los proyectos continuaran autonomizados del Estado, no existió un cierre formal. Las convocatorias del Consejo Asesor dieron lugar al crecimiento de la Productora de la UNICEN, en equipamiento técnico para continuar produciendo, pero también en la profesionalización de sus integrantes.

3.2.2. Radios educativas

De acuerdo con el recorrido histórico trazado, podemos afirmar que -en el centro sudeste bonaerense-, para el año 2009 estaban operativas dos emisoras radiales públicas administradas por la Iglesia Católica, y la Radio con Guardapolvo que daba sus últimos pasos.

Como ya señalamos, el sector comercial fue históricamente beneficiado por las políticas de comunicación en Argentina. Sin embargo, a inicios del siglo XXI, en materia de radiodifusión se plantearon modificaciones al sistema audiovisual. Dos de los aspectos disruptivos son: por un lado, se dictó un nuevo marco jurídico que intentó poner límite a la concentración de la propiedad y a la extranjerización en el sector; y por otro, el Estado adoptó el lugar de emisor y gestor de la comunicación (Becerra, 2014).

²⁸⁷ En diciembre de 2017 el Gobierno Nacional decidió cerrar el área de contenidos de la TDA.

²⁸⁸ Decreto N° 835 de 2011.



En este período, en las tres ciudades medias, se crearon FM en instituciones educativas de nivel provincial. Las experiencias presentan particularidades porque algunas surgen de iniciativas institucionales, mientras que otras fueron instaladas en el marco de programas impulsados por diversos organismos estatales. Seguidamente presentamos un cuadro con datos de cada una.

Nombre	Prestador	Localidad	Operatividad	Financiamiento	Producción de contenidos	Autorización
FM Aurora	Escuela de Educación Secundaria N° 13	Olavarría	2009	-Municipalidad de Olavarría para la compra de equipamiento inicial. -Subsidio del Ministerio de Educación destinado a infraestructura (2015)	Comunidad educativa	Iniciaron trámites en AFSCA, no obtuvieron el permiso
FM Identidad	Escuela de Educación Secundaria N° 7	Olavarría	2011	-Municipalidad de Olavarría para la compra de equipamiento inicial. -Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación - PROMSE (2007-2010)	Comunidad educativa	Se asesoraron en AFSCA, pero no oficializaron el trámite
FM Los sonidos de Vela	Escuela Primaria N° 13	María Ignacia Vela (Partido de Tandil)	2011 a 2013	Comité Nacional de Comunicaciones - Programa "CNC Solidaria"	Comunidad educativa	No se le adjudicó y el personal escolar no inició trámites para obtenerla.
FM Radio 2	Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 2	Azul	2015	Instituto Nacional de Formación Docente – Programa Radios IES.	Comunidad educativa. Participación de organizaciones sindicales y sin fines de lucro (SUTEBA y Centro de Residentes Chilenos)	Resolución AFSCA 1499/2014
FM La 8	Escuela de Educación Secundaria N° 8	Azul	2015. Suspendieron actividades y retomaron en 2018	Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires - Programa Nacional de Extensión Educativa "Abrir Escuela"	Comunidad educativa	No se le adjudicó y el personal escolar no inició trámites para obtenerla

Fuente: elaboración propia. 2021

Entre el 2009 y el 2015 se crearon en total cinco radios FM en establecimientos educativos dependientes de la provincia de Buenos Aires, ubicados en Azul, Olavarría y Tandil.

En Olavarría se encendieron dos radios escolares. Ambas instituciones accedieron a los equipos mediante partidas presupuestarias otorgadas por dependencias estatales del ámbito educativo, pero también la Municipalidad fue permeable a los pedidos expresados por las escuelas. En estos casos las radios se transformaron en un desafío institucional, incluso los impulsores iniciaron trámites para acceder a las autorizaciones.

La escuela de María Ignacia Vela y la Secundaria N° 8 de Azul, llegaron a los proyectos radiales sin buscarlos. La CNC y la Dirección de Política Socioeducativa hicieron posible la instalación de las emisoras, pero en algún punto terminaron complicando la dinámica institucional, porque las comunidades educativas se vieron en la necesidad de apagar los transmisores.



Una experiencia distinta a las demás es la de Radio 2. El programa Radio IES contempló una serie de encuentros de capacitación, en los que se generaban intercambios entre los institutos integrantes de la red de radios socioeducativas. Además, contaban con una plataforma para compartir contenidos, y el convenio con la AFSCA incluyó la entrega de la autorización. La FM del ISFDyT N° 2, además de emanar de un programa con una diagramación integral, contó con un directivo que por poseer trayectoria como radiodifusor se constituyó en una pieza importante para la puesta en marcha y sostenimiento del proyecto.

3.2.3. Licencias para municipalidades

En el año 2011, la Resolución N° 322 de la AFSCA, asignó frecuencias a municipios de la provincia de Buenos Aires. Para Azul fue FM 87.9, en Olavarría FM 87.9 y en Tandil FM 91.1. La AFSCA, como organismo nacional, otorgó licencias guardando lugar en el espectro para medios públicos locales. Pero los municipios, argumentando falta de fondos, no pusieron en funcionamiento las emisoras.

3.2.4. La UNICEN tiene sus medios

Antes mencionamos que Alfonsín en 1989, otorgó autorizaciones -para operar servicios radiales- a la UNICEN. Desde ese momento la Facultad de Ciencias Sociales proyectó la puesta en marcha de una emisora que logró salir al aire el 15 de octubre de 2009. Hacia finales de la década de 1990, la FACSO emitió desde una frecuencia distinta a la que le habían asignado porque en la propia operaba una radio comercial sin licencia. Pero al poco tiempo se quemó el transmisor y esto generó una pausa de aproximadamente una década.

Al momento de salir al aire nuevamente, el COMFER, la radio comercial y la emisora universitaria llegaron a un acuerdo y la frecuencia fue liberada. De a poco -pero de manera constante- Radio Universidad 90.1 de Olavarría, fue consolidándose. Sumó programación, conformó un equipo de trabajo -integrado por estudiantes, becarios, graduados, operadores, y coordinadores-, cuenta con una comisión directiva interclaustró y forma parte de la Asociación de Radiodifusoras Universitarias Nacionales Argentinas (ARUNA)²⁸⁹.

La radio no emite publicidades; su estatuto no lo prohíbe, pero es una decisión institucional. La grilla de la radio contó, durante el período de análisis, con programas coordinados por organizaciones de derechos humanos, estudiantiles, de pueblos originarios, políticas, que trabajan por el acceso a derechos de las personas con discapacidad; programas de extensión, sobre género, sobre promoción de la salud sexual y reproductiva, y de educación en contexto de encierro; y organismos del Estado.

Radio Universidad se sostiene con fondos de la UNICEN y de la FACSO, en una oportunidad recibió un subsidio del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) por intermedio de ARUNA, que permitió mejorar el equipamiento técnico.

Simultáneamente a la puesta en el aire de Radio Universidad, la UNICEN avanzaba también en el terreno de la televisión digital. El MINPLAN y el Consejo Interuniversitario Nacional²⁹⁰, firmaron el 30 de junio de 2010 una carta de intención en la que se comprometieron a aunar esfuerzos en la implementación del SATVD-T. Es necesario señalar que este acuerdo se basa en

²⁸⁹ ARUNA fue conformada en el año 1998, durante las IV Jornadas Nacionales de Radios Universitarias organizadas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Tecnológica Nacional.

²⁹⁰ El CIN fue creado por decreto del PEN en el año 1985, lo integran Universidades Nacionales, Institutos Universitarios y universidades provinciales reconocidas por la Nación. Entre sus funciones cuenta con la coordinación, propuesta y consulta sobre políticas y estrategias de desarrollo universitario. También se encarga de promocionar actividades de interés para el sistema público de educación superior. Es, además, órgano de consulta obligada en la toma de decisiones trascendentales para el sistema universitario.



la existencia previa de la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU)²⁹¹, que funciona en la órbita del CIN. En base a este acuerdo, el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital impulsó el programa “Polos Audiovisuales Tecnológicos”, y designó a Universidades Nacionales como cabeceras de cada Polo. Como señalamos anteriormente, las ciudades analizadas quedaron comprendidas por el Polo Provincia de Buenos Aires con base en la UNICEN. En marzo de 2009 se creó la Productora de Contenidos Audiovisuales UNICEN, dependiente de Rectorado y con sede en Tandil. La Productora de la UNICEN se unió a la RENAU, en el momento en que -la última- creció y se fortaleció. Si bien la Red existe desde 2006, la sanción de la LSCA posicionó de otro modo a las productoras de las Universidades. El impulso dado por el Estado Nacional a políticas públicas para el sector audiovisual, hizo que desde los rectorados se pusiera más atención a las áreas de medios de comunicación. Incluso en 2011, durante el 66º Plenario de Rectores, se aprobó la modificación en el Estatuto del CIN que dio lugar a la creación de una nueva comisión permanente, la Comisión de Comunicación y Medios.

“De este modo, el sistema universitario público se aggiornó en uno de los aspectos que mayor relevancia ha tenido en los últimos tiempos en Argentina: la configuración del mapa de medios como una instancia de participación democrática y de construcción federal y participativa” (CIN, 2012: 31).

Como señalamos con anterioridad, los acuerdos entre el MINPLAN y el CIN llevaron a que la UNICEN fuera designada como cabecera del Polo Audiovisual Tecnológico Provincia de Buenos Aires en 2010. El 29 de junio de 2011 fue inaugurado oficialmente el Polo, en un acto que contó con la presencia de Gabriel Mariotto, en ese momento presidente de la AFSCA y candidato a vicegobernador; Osvaldo Nemirovski, ex coordinador general del SATVD-T; Eva Piwowarski, quien fuera coordinadora del programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, y Claudia Ducatenzeiler, secretaria de la RENAU.

La existencia previa del equipo de trabajo de la Productora de la UNICEN posibilitó la aplicación del Subprograma Polos en la región, y en ese marco, la casa de altos estudios recibió el equipamiento para la instalación de un Centro de Producción Audiovisual (CEPA). El Polo UNICEN estuvo integrado por cinco Nodos Audiovisuales Tecnológicos, en adelante Nodos.

Como resultado del Plan Piloto de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas, el Polo produjo el programa “Trazos. Oficios de la provincia”. Una serie de 20 capítulos que fue filmada por 14 realizadores, en 11 ciudades²⁹². Cada entrega abordó oficios²⁹³ de la provincia de Buenos Aires, a través de la historia de vida de trabajadores y trabajadoras. El proceso de realización involucró a los Nodos. Desde el Nodo Centro se produjeron cuatro capítulos, dos a cargo de la Productora de la UNICEN, uno de FACSIO Producciones²⁹⁴ y otro a cargo de un prestador privado. Los nodos se constituyeron en un espacio de encuentro regional para las personas involucradas con la realización audiovisual, se organizaron reuniones, se difundieron convocatorias, se impulsaron capacitaciones, se aunaron esfuerzos y se compartieron ideas.

La Productora de la UNICEN se fortaleció con la existencia de políticas públicas de fomento a la producción audiovisual. Las primeras producciones llegaron a las pantallas de la mano de los

²⁹¹ En el año 2006 se constituyó la RENAU, con el objetivo de promover y fomentar el intercambio y la cooperación entre las unidades productivas audiovisuales de las Universidades Nacionales.

²⁹² Luján, Bahía Blanca, Necochea, Mar de Ajó, Mar del Plata, Junín, Olavarría, Saladillo, Tres Arroyos, Pergamino y Tandil.

²⁹³ Costura, tejido, luthería, picapedrería, tornería, jineteada, soguería, santería, pesca, arte callejero, orfebrería, filetería, entre otros.

²⁹⁴ Productora de contenidos audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales – UNICEN.



canales del Ministerio de Educación (Encuentro²⁹⁵ y Paka Paka²⁹⁶), por intermedio de la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU).

Desde el MINPLAN se hicieron diferentes convocatorias para incentivar la realización, una consistió en llamar a concurso para producir series de ficción en alta calidad y definición (full HD) para TV Digital. La serie “Fábricas”, apuesta de la Productora de la UNICEN, salió elegida en el concurso Prime Time 2013. La UNICEN fue la única universidad que produjo una ficción para prime time en el marco de estas convocatorias. Es un dato que no resulta menor teniendo en cuenta las dificultades que se presentan al momento de producir una ficción en alta calidad y definición en una ciudad intermedia.

En el contexto de emisión de “Fábricas”, desde la Productora de la UNICEN se sostenía que estaban próximos a lanzar un canal televisivo digital. La versión resultaba verosímil, teniendo en cuenta que ya en 2012 el rector de la UNICEN, Tassara, en una reunión que mantuvo con Fernando Araujo -por ese entonces coordinador de AFSCA regional General Pueyrredón-, manifestó la intención de acceder a una licencia²⁹⁷. En 2015 se otorgaron en Tandil autorizaciones para operar canales locales de televisión Digital Abierta, se designó el Canal 29.1 para la UNICEN, el 29.2 para la Iglesia Católica Argentina y el 30.2 para la Provincia de Buenos Aires.

En 2017 se lanzó Abra TV, la plataforma que aloja los contenidos audiovisuales realizados por la Productora de la UNICEN. En el transcurso del año 2020, la universidad empezó con las pruebas técnicas para poner al aire el canal de televisión digital. Las primeras transmisiones, en contexto de pandemia por el COVID 19, se realizaron en el marco del programa “Seguimos educando” del Ministerio de Educación de la Nación. El 19 de abril de 2021 se lanzó “Abra. El canal de la UNICEN” con una grilla integrada por más de 30 ciclos televisivos.

4. Conclusiones

Las experiencias de gestión pública en materia de radiodifusión -previas al año 2009-, muestran, por un lado, proyectos impulsados por personas que al momento de la inauguración de las emisoras contaron con la presencia de actores institucionales, pero que tarde o temprano tuvieron que apagar los transmisores por no recibir apoyo estatal; y por otro, la instalación de filiales de radios capitalinas, que a poco tiempo de afianzarse –incluso cuando contaron con soporte económico de gobiernos municipales para su instalación- fueron licitadas y entregadas a prestadores del sector privado.

En el período de análisis -desde el año 2009 a 2019-, se observa un quiebre en diciembre de 2015, marcado por la asunción de la alianza Cambiemos en el gobierno nacional. A partir del 11 de diciembre de 2015 –día posterior a la asunción de Macri como presidente de la Nación-,

²⁹⁵ En 2005 se encomendó -mediante el Decreto N° 533- al Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología la organización, implementación y realización de actividades de producción y emisión de programas de televisión educativa. Esa norma dio lugar a la creación del canal Encuentro, señal de cable reconocida en el artículo 102 de la Ley de Educación Nacional N° 26.206 del año 2006, que inició sus transmisiones el 5 de marzo de 2007. Sus contenidos son educativos y culturales, no tiene espacios publicitarios y sus programas incluyen diferentes géneros (entrevistas, ficciones, documentales, conferencias, debates, divulgación científica). Es reconocido por su programación de calidad. Gran parte de su grilla surge de la tercerización, el Ministerio contrata productoras que realizan los audiovisuales con altos estándares de producción, y también incluye ciclos provenientes de emisoras culturales de otros países (Becerra, 2015).

²⁹⁶ Canal estatal destinado al público infantil, está al aire desde 2010.

²⁹⁷ Años antes existieron acciones tendientes a concretar un canal televisivo de la UNICEN. Durante la gestión de Néstor Auza como rector, desde el Área de Comunicación Estratégica de la Universidad a cargo de Marisa Merlos (2002 – 2004).



asistimos a un fuerte cambio de perspectiva en lo que refiere a la implementación de políticas públicas de comunicación. La LSCA fue modificada mediante decretos que beneficiaron directamente a los grupos de medios más grandes que operan en el país, fortaleciendo el modelo comercial y centralizado en la CABA.

En el contexto de discusión de la LSCA, la UNICEN se transformó en un actor aliado del gobierno nacional en las ciudades intermedias. Ese vínculo se fortaleció con la aplicación de la TDA. De las políticas impulsadas, en el marco de la televisión digital, no se concretó el objetivo central del Programa Polos, tendiente a crear propuestas autosustentables de producción de contenidos federales, fundamentalmente por la falta de pantallas de emisión. La Productora de Contenidos de la UNICEN se sostiene, pero porque cuenta con el respaldo de la casa de altos estudios. Logró lanzar su plataforma de contenidos, y si bien sus producciones no forman parte del prime time, recupera historias; las de las ciudades medias, las que no son mostradas por las pantallas comerciales de Capital Federal.

En el período 2009-2015, la UNICEN constituyó y fortaleció su Área de Medios dependiente de Rectorado. En los años posteriores, si bien no accedió a programas destinados a la adquisición de equipamiento o a la producción de contenidos, la casa de altos estudios logró sostener la productora audiovisual, y lanzar la plataforma de contenidos Abra. Por otro lado, la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO) puso al aire Radio Universidad y lanzó la productora FACSO Producciones. Los contenidos que realizan cuentan con la colaboración de profesionales, especialistas en diversas temáticas que integran la comunidad universitaria. También articulan fuertemente con organizaciones sociales, generando contenidos que presentan abordajes novedosos para las agendas locales. En este período, la UNICEN encontró un marco propicio para concretar proyectos audiovisuales, que si bien –en la mayoría de los casos- se idearon años antes, pudieron materializarse después de la sanción de la LSCA. El impulso dado desde el gobierno nacional a las políticas públicas para el sector audiovisual, hizo que los rectorados pusieran más atención a las áreas de medios de comunicación, y que incluso el CIN creara la Comisión de Comunicación y Medios, de manera permanente.

5. Referencias

- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Becerra, M. (2014). Medios de comunicación: América Latina a contramano. *Nueva Sociedad* (249), 61-74. Recuperado de <http://nuso.org/articulo/medios-de-comunicacion-america-latina-a-contramano/>
- Califano, B. y Rabinovich, E. (2009) Los medios públicos en la discusión por una nueva ley de radiodifusión. *Revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* (67), 50-58. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35812/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (2010) Reglamento Operativo De Los Polos De Investigación Y Perfeccionamiento De Tecnologías. Recuperado de http://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Concursos%20Nodocentes/4.%20Materiales/RECT/113-T217-P/Reglamento%20Operativo_PATS.pdf
- Consejo Interuniversitario Nacional (2012) Anuario 2011. 2012. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.cin.edu.ar/descargas/anuarios/anuario2011-2012.pdf>.
- Iturralde, M. E. (2020a) Medios audiovisuales en el centro-sudeste bonaerense. Políticas de comunicación en el período 1922 – 1983. *Improntas de la historia y la comunicación*. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/improntas/article/view/6325>



- Iturralde, M. E. (2020b) Los medios audiovisuales del centro-sudeste bonaerense en el período 1983-2004. *Austral Comunicación*. 9 (1), 93-119. Recuperado de <https://ojs.austral.edu.ar/index.php/australcomunicacion/article/view/315/553>
- Iturralde, M. E. (2019a) Políticas de Comunicación en ciudades intermedias argentinas en el período 2009-2015. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 142, 109-125. Recuperado de <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/4120>
- Iturralde, M. E. (2019b) Políticas de comunicación en ciudades intermedias. El proceso de discusión, sanción y aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación en Azul, Olavarría y Tandil. La Plata: UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73762>
- Mastrini, G. (Ed.) (2006) *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía
- Poder Ejecutivo Nacional (1980) *Boletín Oficial N° 24506*. Boletín Oficial República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar/>
- 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.
- Rodríguez Miranda, C. (2010) La adopción de ISDB-T para la televisión digital terrestre en la Argentina, *Ecos de la Comunicación*. 3 (3), 77-106. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/adopcion-isdb-t-television-digital.pdf>



Entrecruzamientos de Filosofía y Arte: El Monumento al Holocausto de Mario Pérez como 'puerta de memoria' para pensar la otredad.

Jordá, Melisa

Becaria Conicet/UNSI

Uno de los grandes problemas, que surgen a partir del periodo post-holocaustico, tiene que ver con la forma de contar los hechos traumáticos de la Shoah. Aquel fue un “proyecto de olvido” en el que el nazismo intentó no dejar rastros, destruyendo todo tipo de documentación que pudiera dar cuenta de la maquinaria sistemática y organizada de eliminación judía. Por eso, recordar aquel pasado no es fácil. No solo porque no existe documentación precisa, sino porque el hecho traumático busca ser olvidado. Olvidado por los victimarios o perpetuadores, quienes reprimen el hecho buscando aminorar las cargas y represalias, pero también por las víctimas, quienes no encuentran palabras precisas para describir el horror sufrido y donde el acto de recordar es una acción dolorosa difícil de sostener en el tiempo²⁹⁸. A nivel social, también existe una tendencia a dejar atrás el pasado y recrear nuestra vida con la mirada puesta en el futuro. El paradigma historicista fue insostenible frente a los acontecimientos de la Shoah, no hay progreso posible en la decadencia de la humanidad, en el exterminio y el odio extremo. Aún así, la mentalidad historicista sobrevive, sigue presente en nuestros días, y es el caldo de cultivo que produce sociedades cada vez más desiguales.

Por eso, es necesario que nos preguntemos ¿Por qué recordar el Holocausto? ¿Qué tiene que ver San Juan, Argentina con un hecho tan extraño como el ocurrido en Europa durante el siglo XX? ¿Por qué la memoria y no más bien el olvido del pasado?

²⁹⁸ Ya Primo Levi, en *Los hundidos y los salvados* (1986) señala los distintos mecanismos de olvido entre los perpetradores y las víctimas. Los argumentos sobre la justificación de las acciones de los victimarios tienen distintas modalidades: Por un lado, se escabullen en la educación e instrucción recibida, en la propaganda y la cultura popular. Este postulado busca crear una realidad ficticia manipulando la verdad de los hechos pasados y buscando la inocencia del agresor por la construcción de hipótesis como “no tuvo otra opción” o “fue movido por el terror y el miedo”. Sin duda esos sentimientos existieron, pero ya Levi señala como aquellos agresores habían sido educados mucho antes de que el régimen se volviera totalitario. Otra modalidad es la negación como el caso del comisario Louis Darquier para quien los cadáveres en realidad fueron montañas, las cámaras de gases fueron construidas para matar piojos y las estadísticas sobre la cantidad de muertos fue una invención de judíos. Estas aberraciones como muchas otras sostenidas por los victimarios refleja cómo el cinismo sigue perdurando en las mentes y perturbando la memoria. La última modalidad es el olvido donde los agresores prefieren no recordar, “lo memorable ha querido convertirse en inmemorial”. Es más fácil en muchas ocasiones optar por el olvido que permitir la entrada al recuerdo sabiendo que luego hay que lidiar con él. En cambio, en la víctima el ultraje es incurable porque a pesar de que no tiene culpa de nada, se siente culpable, con sentimientos de vergüenza y remordimientos interiores. Para explicar hasta qué punto la víctima sufre los traumas del Holocausto Levi cita al filósofo Jean Améry: “Quien ha sido torturado lo sigue estando, quien ha sufrido el tormento no podrá ya encontrar lugar en el mundo, la maldición de la impotencia no se extingue jamás”. (Cf. Levi, P. (2000) *Los hundidos y los salvados*, Muchnik Editores, S. A: Barcelona, pp. 10-15).



El Monumento al Holocausto fue inaugurado el 9 de noviembre de 2016, su ubicación se encuentra en el cruce de las calles Ignacio de la Roza y Av. España, en Capital San Juan. La instalación se realizó en uno de los extremos laterales de la manzana, en la que se construyó el Teatro Bicentenario, el mayor centro cultural y vanguardista de San Juan. Podríamos pensar el monumento como una ruptura del paisaje, ya que su temática entra en contraste con la majestuosidad y los cánones de belleza y modernidad que rodea al teatro Bicentenario. Pensar el pasado traumático, en medio de uno de los lugares más modernistas de nuestra provincia, no deja de ser una paradoja difícil de sortear. Sin embargo, podemos tomar su presencia como una advertencia, como un espacio de reflexión, ya que de alguna manera se encuentra reflejada la contracara del espíritu de modernización, su irracionalidad desplegada en los campos de concentración.

Sobre el autor, Mario Pérez (1960-2018)

Un 22 de octubre de 2018 los diarios locales²⁹⁹, publicaron la muerte de Mario Pérez, el artista sanjuanino autodidacta. Un artista que comenzó siendo reconocido en el exterior a través de las exposiciones de sus obras en Miami, Europa e incluso llegando hasta Rusia. Falleció a los 58 años, en plena expansión y reconocimiento de su talento y obra artística, pero con un perfil siempre sencillo, humilde, como un artista de barrio, que no buscaba otra cosa más que pintar porque era una cuestión natural y vital, la cual le producía gozo y alegría. Pérez, nació en medio de una familia humilde y numerosa, con un total de siete hermanos. Su infancia fue fundamental para el desarrollo de su vida artística ya que, como él mismo menciona, recordar aquellas épocas fueron una verdadera fuente de inspiración para la creación de sus obras. Desde chico se maravillaba por las cosas que ocurrían esporádicamente en el baldío cercano a su casa -situada en las inmediaciones del barrio Capitán Lazo, Rawson-: cada tanto aparecía un circo pobre, un camión de mormones que proyectaba películas o las épocas de fogatas en honor a San Juan Bautista que tanto lo maravillaban. Los atardeceres rojizos, las partículas que levantaba el viento Zonda una vez que pasaba, el espacio y las noches estrelladas -las cuales siendo niño solía sentarse a contemplar sentado en el techo- eran los paisajes 'mágicos' que asombraban el espíritu del artista.

Si bien, las obras de Mario Pérez son muy variadas, podemos considerar que todas ellas expresan diversos aspectos de la vida intuitiva de nuestro autor: la sencillez y el encanto por la vida cotidiana, expresada en las escenas de la familia, de las fogatas, del clima festivo, de la tranquilidad y el amor de las parejas, como también la sensación de 'ser parte del todo', los barquitos en medio del inmenso mar, las pequeñas luces encendidas y la inmensidad de la noche y el espacio. Autor de una sensibilidad sin igual, que recuerda los relatos de la abuela sobre el cielo, la contención y cuidados de sus padres, los lienzos goteados con pintura cuando ayudaba a su padre en la tarea de "pintor de brocha gorda" -pintor de casas de barrios-; todo ello fue, según el artista, "el destino que lo fue llevando" hacia la pintura de una forma intuitiva, natural. A pesar de la fama nacional e internacional, Mario Pérez se consideró un "tipo común" al que le encantaba vivir en su ciudad natal haciendo las cosas que siempre hizo, como "hablar con el

²⁹⁹ Véase <https://www.diariodecuyo.com.ar/tags/La-muerte-de-Mario-Perez> o <https://www.canal13sanjuan.com/san-juan/2018/10/22/fallecio-el-reconocido-pintor-mario-perez-86629.html>. También la noticia trascendió los medios internacionales: <https://www.diariodecuyo.com.ar/espectaculos/El-dolor-por-la-muerte-de-Mario-Perez-llego-hasta-el-prestigioso-diario-espanol-ABC-20181107-005.html>.



vecino” o “ir a comprar al almacén”, señalando que verdaderamente “es una experiencia bonita el vivir”³⁰⁰.

Nuestra interpretación del monumento al Holocausto intenta ser también un homenaje al artista sanjuanino. Consideramos que dichos rasgos característicos que lo marcaron desde su infancia, fueron centrales a la hora de otorgar una sensibilidad particular sobre su mirada del Holocausto y el levantamiento del gueto de Varsovia. El propio autor, en medio del acto de inauguración, manifestó la tarea dolorosa que resultó diseñar y dar forma al proyecto:

No fue un trabajo fácil adentrarse en la historia e informarse al respecto para llevarlo a una producción. La idea fue que toda la maquinaria del exterminio estuviera presente, sabiendo que es duro. Está para que lo miren, lo reflexionen y nunca más se repita³⁰¹.

1.2. Algunas interpretaciones sobre la obra artística

En lo siguiente, intentaremos abordar la obra sobre el Holocausto desde la teoría iconológica del arte de Panofsky³⁰² (1892-1968) y los aportes desarrollados por Mitchell³⁰³, a partir del llamado “giro pictorial”. Por un lado, Panofsky en *Significado en las artes visuales* (1955) desarrolla tres momentos o niveles inseparables del acto interpretativo de las obras de arte.

1° Momento Pre-iconográfico o significación primaria o natural: Este nivel se encuentra a su vez dividido en 'significación fáctica' y 'significación expresiva'. Mientras la primera refiere a la identificación de formas puras (línea, color, texturas, etc) como “representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc. identificando sus relaciones mutuas como acontecimiento” (Panofsky, 1987:47), las segundas captan ciertas cualidades expresivas como “el carácter doliente de una postura o un gesto o la atmósfera tranquila y doméstica de un interior” (Ibid:48). Dicho momento constituye la descripción pre-iconográfica de la obra de arte formada por el universo de los motivos artísticos.

2° Momento iconográfico o significación secundaria o convencional: Corresponde al momento de la historia, las imágenes y alegorías. Surge a través de la combinación de los motivos artísticos con los conceptos o temas. Tal relación nos señala que “una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, (...) o que un grupo de figuras sentadas a la mesa según

³⁰⁰ Toda información hasta aquí mencionada sobre el autor ha sido extraída de la entrevista autobiográfica publicada por el canal de la UNSJ Xama titulada: Las partes del todo. Homenaje a Mario Pérez. disponible en https://www.youtube.com/watch?v=UoARaMuwlUs&ab_channel=XamaSe%C3%B1alUNSJ

³⁰¹ Publicado en la sección Prensa de la página oficial del Gobierno de San Juan. Miércoles 09 de noviembre de 2016: “Este debe ser un espacio de encuentro para los sanjuaninos”. disponible en https://contenido.sanjuan.gob.ar/index.php?option=com_k2&view=item&id=2881:este-debe-ser-un-espacio-de-encuentro-para-los-sanjuaninos.

³⁰² Erwin Panofsky fue un historiador, teórico y crítico del arte del siglo XX. De origen alemán, se graduó en 1914 en la Universidad de Friburgo con una tesis del pintor alemán Alberto Durero. En 1924 aparece una de sus grandes obras *Ideas* en la que explora la historia de la teoría neoplatónica del arte. En 1927 publica *La perspectiva como forma simbólica*, cuya definición de símbolo se encuentra marcada por la influencia de Aby Warburg y Ernst Cassirer. Entre 1926 y 1933 fue profesor de la Universidad de Friburgo, cargo al que tuvo que renunciar tras la llegada de los nazis al poder ya que era de ascendencia judía. En consecuencia, se instala en Estados Unidos donde trabaja en la Universidad de Princeton, Harvard y Nueva York. Realizó diversos artículos y obras referidas a la crítica y teoría del arte, siendo su obra más reconocida *Estudios sobre iconografía* (1939).

³⁰³ W. J. Mitchell es catedrático del Departamento de Filología y Literatura Inglesa y del Departamento de Arte de la Universidad de Chicago, así como editor de la revista *Critical Inquiry*. Entre sus obras se destacan *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *¿The Last Dinosaur Book* (1998) y la colección de ensayos *What Do Pictures Want?* (2005).



una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena” (Ídem) Dicho momento consta del método de clasificación y descripción de las imágenes. Es una investigación limitada y subalterna, pero importante ya que proporciona una base para cualquier tipo de interpretación ulterior.

3° Momento iconológico o significación intrínseca o contenido: Dicha significación se adquiere al investigar los supuestos filosóficos y culturales en el que se inserta una obra artística. Refiere a los “principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, una época, clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (Ibid.:49). A diferencia de la iconografía cuyo sufijo “grafía” deriva del verbo “escribir”, la iconología trata del estudio del 'logos' -pensamiento o razón-, lo cual denota algo interpretativo: investigar sobre la génesis y el sentido de las imágenes, sobre las influencias teológicas, filosóficas y políticas de la época como también las intenciones y tendencias de los artistas, etc.

En la descripción pre-iconográfica del Monumento al Holocausto, podemos señalar la utilización de matices grises y marrones y de materiales pesados y toscos para señalar la expresión de una atmósfera sombría o lúgubre. Los rostros sufrientes, cuerpos famélicos y los pijamas a rayas presentes en el muro frontal, expresan una experiencia de esclavitud y opresión. Por otro lado, reconocemos ciertos signos que nos refieren al pueblo judío como es la estrella de David, la inscripción de 'Jude' -judío en alemán- el candelabro, las mujeres con el cabello oculto y los nombres sin apellidos de origen judío que se encuentran grabados en el muro-pared (ver anexo figuras 1-7). Los grandes muros grises rodeados por alambres de púa (fig. 8 y 9) y las vías del tren (fig. 10 y 11) nos señalan los indicios de una vida industrializada marcada por el encierro y la prisión. Las huellas de zapatos y manos de diversa talla, (fig. 13-14) señalan las innumerables personas -niños, adultos y ancianos- que pasaron por aquel lugar. Finalmente, las vías se encuentran en profundidad, como dentro de una pileta (fig. 12), bordeadas por dos grandes muros cuyo destino es el muro central.

En un segundo momento, desde un análisis iconográfico podemos determinar que aquel monumento refiere a la experiencia de la Shoah sufrida por el pueblo judío en la Alemania nazi entre 1941-1945. Reconocemos aquellos muros como las paredes de los campos de concentración y exterminio. Aquellas vías del tren con 6 durmientes como la representación de los 6 millones de judíos que hicieron ese lento y desgarrador viaje hacia el trabajo duro, la vida deshumanizada y la muerte en las cámaras de gases. Los rostros sufrientes expresan el horror proveniente del odio extremo y del grito inocente. Los judíos del campo tenían nombres particulares, pero eran marcados y señalizados por medio de una serie numérica y un símbolo - la estrella amarilla- que develaba su condición de judíos. Sin embargo, vemos que en el interior y en la profundidad de los muros se encuentran gravados los nombres reales de algunas víctimas del Holocausto. El hecho de que las vías estén dentro de una pileta, refleja, según el autor, el hundimiento de la humanidad que permanece en la indiferencia y el silencio.

Finalmente, en el tercer momento iconológico nos preguntamos por el problema de la interpretación de la puesta en escena del Holocausto. Para ello resulta interesante rescatar los aportes que realiza W.J.T. Mitchell sobre su relectura de Panofsky en el llamado 'giro pictorial'. En su primer capítulo, del libro *Teoría de la Imagen* (2009), el autor postula la emergencia de un cambio paradigmático dentro de las ciencias humanas, el paso del 'giro lingüístico'³⁰⁴ al 'giro pictorial'. El autor lo explica del siguiente modo:

³⁰⁴ Mitchell cita el libro de R. Rorty *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979) donde se explica la historia de la filosofía a través de “giros”. Estos giros señalan la emergencia de nuevos problemas y la desaparición de problemas antiguos. Para Rorty, la última etapa en la historia de la filosofía es la del “giro



Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, (...) se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) pueden constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el alfabetismo visual, basándose solo en un modelo textual (Mitchell, 2009:23).

Para Mitchell, el giro pictorial ha cobrado vitalidad a raíz de la preponderancia de la imagen en medio de nuestras sociedades, donde “la fantasía de un giro pictorial, de una cultura dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global” (Ídem). Hoy nos encontramos en un mundo inundado de imágenes que pasan junto a nosotros de forma vertiginosa, desde las publicidades que vemos desde un colectivo, la forma de los objetos, de la arquitectura, de la ciudad, pero también las imágenes propias de nuestra imaginación, sueños, relatos; todo ello conforma parte de nuestra vida. A la vez, no somos conscientes de cómo dichas imágenes interfieren, condicionan o influyen en nuestras formas de ser, actuar y sentir, nos encontramos sin herramientas necesarias para poder descifrar, decodificar y criticar las imágenes.

De allí, el renovado interés por la obra de Panofsky, autor que combina el arte con ideas provocativas de la filosofía, la óptica, la teología, la psicología y la filología. Sin embargo, el autor menciona diversas críticas a la obra de Panofsky, señalando el carácter homogeneizador del proceso iconológico: el control de los niveles más bajos de percepción por los niveles más altos o la absorción del ‘icono’ por el ‘logos’, entre otros (Ibid:33). Para Mitchell, el problema se encuentra en la misma palabra ‘iconología’, ya que mantiene un sesgo totalizador, homogeneizando las ‘visiones del mundo’ (Ibid:30). Al contrario, Mitchell propone una ‘iconología crítica’ donde uno de los postulados centrales de la misma es la resistencia del icono al logos y la articulación de la imagen con las representaciones lingüísticas: “aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de ellas” (Ibid: p. 21). En consecuencia, el autor habla de ‘metaimágenes’ es decir, imágenes que se utilizan para explicar imágenes, intentando demostrar por diversos ejemplos la autorreferencialidad de las imágenes³⁰⁵, cómo las imágenes se explican por sí mismas y por superposición de unas imágenes en otras³⁰⁶ (Cf. Mitchell, 2009, cap. II pp. 37-78).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, queremos adentrarnos a la tarea de interpretación del Monumento al Holocausto. En primer lugar, queremos partir de que no existe una interpretación ideal y en este sentido nos alejamos un poco del pensamiento propio de Panofsky³⁰⁷, señalado por Mitchell. Mientras Panofsky centró su interés en la producción del artista y la obra de arte como síntoma de su tiempo, Mitchell propone un énfasis en las

lingüístico” en donde “la sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son discursos. Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje.” (Mitchell, 2009:19).

³⁰⁵ Saul Steimberg (The Spiral, 1964) o de Alain (Egiptian Life Class, 1955).

³⁰⁶ (El pato-conejo, 1892) y de N. Scheidemann (Mi mujer y mi suegra, 1939).

³⁰⁷ En referencia a esto, Panofsky postula “Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.” (1987:51).



diferentes perspectivas a partir de la recepción de una obra. Por eso, nos proponemos realizar un trabajo intersubjetivo entre las imágenes y los discursos lingüísticos sobre el mismo, señalando la posibilidad de diversas formas de interpretar una obra o monumento artístico, y de señalar la relación infinita entre las imágenes y el lenguaje. Nuestra intención buscará hacer dialogar las imágenes del Monumento con algunas categorías filosóficas sobre la historia de Walter Benjamin y Emmanuel Lévinas, en particular las nociones de memoria y la otredad.

Desde una lectura histórica, el Monumento simboliza el pensamiento filosófico y político de una época, la filosofía del hitlerismo caracterizada por el antisemitismo como bandera nacional, la política fundamentada en supuestos raciales, -exaltación de la unión del hombre con la sangre, la tierra y la raza-, y la negación de la diferencia. Características cuyas consecuencias tienen como destino final del tren, la escena de los campos de concentración nazi. Allí nos encontramos con una serie de imágenes clavadas en el muro, clavadas quizás como quien coloca un retrato en la pared para atrapar el instante, o clavada como quien sufre la muerte más indigna. Llama la atención en los rostros sufrientes y famélicos, la expresión de sus ojos desorbitados como si en ellos se encontrara el 'ángel de la historia', de Paul Klee, que deslumbró tanto a Benjamin (Tesis IX). La sensación de congoja es la misma, la pena de no poder detener la marcha de la historia para remediar los destrozos e irracionalidades del progreso. El ángel mira desde arriba, sin poder ser más que un espectador y narrador de las historias más crueles. Los de abajo, los judíos anclados al trabajo esclavo y a la difícil tarea de sobrevivir, apenas levantan sus ojos hacia el cielo, hacia el único lugar donde pueden sentirse libres, dignos y en paz. Finalmente, la profecía se cumplía a cuenta gotas: el progreso sobrevino en catástrofe de los campos de exterminio. La obra nos hace pensar en el ángel merodeando por el monumento, por esa pileta llena de pisadas y manos, tratando de reconocer las huellas y descubrir quienes fueron, buscando dar vida a esas historias olvidadas, a esa tarea imposible, incontable, de recoger los testimonios de las víctimas que no tuvieron voz para contar sus historias.

Aquellas vías del tren, imagen de la revolución técnica moderna, tiene un cargamento demasiado pesado, lleva en su interior el recuerdo de seis millones de judíos aniquilados, representados por los seis durmientes que forman las vías. Ellas nos muestran la doble cara desplegada en la Modernidad: cómo es que la puesta en marcha de la racionalidad instrumental moderna tuvo como contracara las irracionalidades producidas en los campos de concentración. La técnica, como herramienta ligada al progreso y la modernidad, no ha proporcionado más que decadencia y regresión social, ha creado esa gran maquinaria de la muerte.

Los rostros escuálidos, el pijama a rayas, las marcas 'judaizantes', nos señalan aquella vida deshumanizada, la negación del hombre por el hombre. Tanto Benjamin como Lévinas parten de este sujeto de la historia. Según la versión de Reyes Mate, Benjamin pensaba en el 'lumpen', el que se encuentra en los márgenes de la sociedad, el que ha perdido la 'conciencia de clase', o la 'viuda', el 'huérfano', el 'extranjero', en Lévinas, son todas ellas figuras de la marginalidad, residuo de las sociedades modernas, aquellos incluidos, pero en clave de exclusión. La dialéctica moderna nos enseña que, para hablar de inclusión, de igualdad, de libertad tenemos que contar con su elemento contrario: la exclusión, la desigualdad y la esclavitud. Por ello, partir desde el sujeto histórico marginal, es pensar la historia como lucha hermenéutica hacia la historia que pretende aminorar los sufrimientos pasados y ubicarnos en la indiferencia y la nada del futuro. La historia como lucha, que un Benjamin sostenía en su acción 'redentora', no es más que la lucha frente a la injusticia y falta de reconocimiento de las víctimas que han sido olvidadas.

Hay un cuadro que llama la atención, el cual funciona como una especie de vidrio espejado. Este efecto, intencional por el artista, tiene por finalidad que todos podamos vernos reflejados en aquel pasado. Pero este reflejo no significa mimesis con las víctimas, llegando a conclusiones absurdas como "todos somos víctimas del Holocausto" o "el pueblo judío somos todos".



Podemos interpretar que el recurso del cuadrado espejado tiene relación con la manera en que Benjamin y Lévinas conciben el tiempo y la función política de la memoria.

Podríamos pensar los diversos cuadros -rostros sufrientes, cuerpos desvalidos, mujeres y niños judíos, serie numérica, pijama a rayas, estrella de David, Menorá- como pequeñas rupturas e intermitencias en la linealidad histórica. Ellas se presentan como las ruinas de aquel muro, como detalles de una historia que puede ser contada sólo a través de fragmentos y de vestigios. Estas discontinuidades, están unidas entre sí por medio de un entramado de hierro, como quien quiere unir un cuadro hecho añicos, pero no consigue recolectar todas sus piezas. La historia de un pasado traumático sólo puede ser contada de a pedazos. Cada cuadro es un fragmento es una discontinuidad que rompe con el “continuum de la historia”, es una invitación a la mirada alegórica.

Los nombres particulares, escritos a lo largo y a lo ancho del mural, representan una negativa a todo concepto homogeneizador y aglutinante que despersonaliza, en la presencia, en un género -judíos- o en un número - seis millones-. Situación que hace impensada la posibilidad de comprender la Shoah en términos de Totalidad o Universalidad. En consecuencia, la historia no es ni cuantitativa ni acumulativa. Tan solo contamos con rupturas, retazos, ruinas, extractos testimoniales que nos proporcionan la mirada de la opresión, que ve el despliegue histórico de un modo distinto, a contracorriente, a contrarreloj y a cuenta gotas.

Aquellas figuras borrosas, rostros sufrientes y cuerpos escuálidos, son ejemplos de aquellas vidas frustradas que hablaba Benjamin o el Otro que pensaba Lévinas. De allí que son imágenes que también nos interpelan, que nos invitan a ver el suceso de los campos no como un hecho ajeno, aislado, pretérito, sino como un hecho latente en nuestro presente. Por un lado, Benjamin señala la conexión entre los oprimidos del pasado y el presente. La memoria de la Shoah, sería esa memoria universal que hablaba Lévinas y esa conciencia histórica de Benjamin, que nos moviliza a encontrarnos en medio de esos rostros sufrientes y hacernos responsables de las injusticias y deseos frustrados de nuestros antepasados. Para Lévinas, la memoria tiene este doble sentido: por un lado como recordación del pasado, pero también como indicadora de camino: que Auschwitz no se repita.

Por ello, los dos autores utilizan el 'acto mesiánico' para pensar la función política de la memoria. El 'Mesías' es la esperanza de la humanidad, reflejada en el monumento por un farol encendido. Para Benjamin, la “llegada del Mesías” se manifiesta como acto transformador del presente, con el 'aquí y ahora' de la acción redentora. Para él, la lucha histórica del pasado tenía que estar acompañada de acciones concretas presentes. El sacar a la luz el pasado oculto, implica una acción transformadora de la realidad. Las raíces de dicho espíritu las encontramos en el heroísmo de aquellos guerreros de Varsovia (ver anexo fig. 17). El levantamiento del Gueto de Varsovia fue un hecho histórico de resistencia por parte de aquellos judíos que lucharon, con sus vidas, sus cuerpos, por la libertad que les había sido negada en la deshumanización de los guetos. El reconocimiento por los judíos que murieron combatiendo, que opusieron resistencia, que no se dejaron fagocitar, es el reconocimiento de la lucha frente a la opresión, a la intolerancia y la lucha por la dignidad de toda persona humana. Esas luchas que rompen con la linealidad de la historia, que interrumpen el tiempo reclamando justicia, señalando el camino a seguir.

Para un Lévinas, el acento del 'acto mesiánico' está puesto en la esperanza del futuro, ya que el 'Mesías' llega en tiempos apocalípticos como los del Holocausto trayendo la restitución y justicia de todas las cosas. El monumento, como “evocación continua” de la memoria, nos señala el mandato ético de recordar, que marca el ritmo y el camino de la humanidad. La memoria como mandato ético no es más que la responsabilidad por el Otro, reconocimiento de la alteridad y la solidaridad con los esclavos y miserables de la tierra.



Bibliografía:

- BENJAMIN, W. (2008) Sobre el concepto de Historia. Obras. Libro I / vol. 2. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2006) El origen del Trauerspiel alemán. Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada.
- BORNAPÉ, A. (2019) Memoria y judaísmo en Emmanuel Lévinas. Revista Enfoques. Volumen XXXI N° 1 pp. 69-89.
- LACAPRA, D. (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. Nueva Visión: Buenos Aires.
- LACAPRA, D. (2009) Historia y Memoria después de Auschwitz. Prometeo Libros: Buenos Aires.
- LEVI, P. (2000) Los hundidos y los salvados. Muchnik Editores, S. A: Barcelona.
- LÉVINAS, E. (2002) Totalidad e Infinito. Ed. Salamanca: Gráficas Varona.
- LEVINAS, E. (1934) Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo. Paris: Revista Esprit. N° 26
- LÖWY, M. (2009) Walter Benjamin: aviso de incendio. Bs. As.: FCE
- MITCHELL, W.J.T. (2009). Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual. Akal S.A.: Madrid.
- REYES, M. (2006) Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia". Trotta: Madrid.
- PANOFSKY, E. (1987) El significado en las artes visuales. Madrid: Alianza.



Arte, museos y visitantes. La composición del público joven que asiste al Museo Nacional de Bellas Artes

Kravetz, Gabriela Tatiana y Abiuso, Federico Luis

Universidad de Buenos Aires (UBA)

IHUCSO LITORAL – CONICET

merlinagk@hotmail.com

abiusofederico@yahoo.com.ar

Introducción

En los últimos años asistimos a transformaciones sociales que permiten referirnos a nuevas formas de relación y vinculación de la institución museo con sus públicos, situando particularmente el eje en la figura del visitante con sus propias motivaciones, intereses y expectativas, como un actor central y protagonista de la experiencia museística.

En este sentido, desde una perspectiva sociológica del arte, nos interesa indagar en la composición y características del público joven que asiste al museo considerando si es su primera visita y en qué contexto la están realizando, así como la relación con otras prácticas culturales. Nos interesa indagar particularmente en el público joven ya que creemos probable que en esa edad se realice la primera experiencia museística, y ese contacto inicial con el museo influenciará o no las futuras prácticas culturales de los sujetos.

En esta ponencia presentamos avances de una investigación realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA³⁰⁸) durante el año 2019 con el apoyo del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (programa perteneciente al Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires). Haciendo eco de este interés teórico en la figura del visitante, el objetivo consistió en indagar en los vínculos que pueden establecerse entre los jóvenes de 15 a 25 años y su visita al MNBA, con particular hincapié en distintas dimensiones tales como la frecuentación al museo, la relación con otros tipos de prácticas culturales (como ir al cine o al teatro), la pertenencia al ambiente artístico, las percepciones frente a los medios de comunicación “tradicionales” (diario y televisión), y “recientes”, tales como el uso de redes sociales y el conocimiento –así como seguimiento– de las redes que tiene el museo (*Facebook, Twitter, Instagram y Flickr*).

La perspectiva teórico-metodológica seleccionada para abordar estas temáticas fue cuantitativa, a través de la administración de un cuestionario a una muestra de 150 casos, estratificada según el grupo etario, durante el mes de noviembre del año 2019³⁰⁹.

«*La juventud en el arte: La composición del público que asiste al Museo Nacional de Bellas Artes*», como fue titulada dicha investigación, se inscribe en diálogo y continuidad con otras

³⁰⁸ El museo constituye una de las instituciones culturales más relevantes de Argentina. Fue creado por decreto en 1895 y desde el año 1932 se encuentra ubicado en su actual edificio sito en el barrio de Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires. Posee en su acervo una amplia colección de piezas de reconocidos artistas nacionales e internacionales de diferentes periodos y épocas.

³⁰⁹ En ese momento se encontraba la exposición *Transición Buenos Aires-París (1955-1959)* de Julio Le Parc.



experiencias: «*Revisitando los museos de arte de la Ciudad de Buenos Aires: la composición del público que asiste*», en el marco del cual realizamos observaciones en distintos museos de arte e implementamos un cuestionario en el MNBA en el año 2015 y «*Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público*», proyecto perteneciente al Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, en el que nos encontramos trabajando actualmente.

Consideramos que estas indagaciones en torno a los públicos constituyen materiales valiosos para pensar en las relaciones que se establecen entre los visitantes y el museo, pudiendo contribuir a producir estrategias para la incorporación de nuevos públicos, o a implementar distintos abordajes didácticos que contribuyan a una experiencia museística más amplia y enriquecedora.

Antecedentes de la temática

La definición de los museos y sus públicos ha ido transformándose históricamente dando lugar, de tal manera, a distintas formas de vinculación y relación entre ambos términos. Si bien podemos reconocer, desde los albores del siglo veinte, diversas aproximaciones centradas en los estudios de los públicos de los museos de arte como antecedentes, es recién a partir de la década de 1960 que podemos hablar de un campo de estudios más consolidado, orientado a responder el interrogante acerca de quiénes son los visitantes, y en particular conocer el perfil sociodemográfico de éstos, sus intereses, motivaciones y representaciones.

Así encontramos, siguiendo el recorrido que propone Pironio (2020), algunos estudios iniciales sobre el comportamiento de los visitantes durante su experiencia museística en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo veinte, como el planteado por Gilman en 1916 para dar cuenta de la intensidad de la apropiación de la propuesta del museo. Por su parte, Robinson indagó hacia 1928 en la duración de la visita, la cantidad de salas y obras vistas y el tiempo de contemplación en cada obra. Finalmente, en 1933 Melton se cuestionó por el recorrido de los visitantes identificando ciertos nodos de interés durante la exposición. Algunos años después, otros autores –Gibson, Bloomberg, Brooks y Vernon, Shettel y Screven– se preocuparon por dar cuenta de la dimensión educativa de los museos, considerando las visitas guiadas y los materiales visuales propios de cada exposición. En la misma línea, durante la década de 1940, Cummings indagó en la comprensión por parte de los visitantes del mensaje expositivo.

En continuidad con este itinerario propuesto, distintos autores que han sugerido un panorama histórico de los estudios de público en los museos de arte (entre ellos Papalini y Moguillansky, 2016; Melgar, Chiecher, Elisondo y Donolo, 2017; Panozzo Zenere, 2018), reconocen como pieza fundacional la investigación desarrollada por Pierre Bourdieu y Alain Darbel entre los años 1964 y 1965. Indagación que fue plasmada en el libro *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (1966), donde los autores problematizan acerca de las condiciones sociales que hacen posible la visita al museo. En este sentido, las obras artísticas son entendidas como bienes simbólicos que sólo existen para aquellos que poseen los medios para poder apropiársela y descifrarla. De esta manera, las categorías de percepción y apreciación del arte se encuentran desigualmente distribuidas en el espacio social de posiciones.

Asimismo, Bourdieu y Darbel refieren a la importancia del nivel de instrucción para explicar la frecuentación de los museos, así como de otras actividades –definidas con la noción de sistema de prácticas culturales– tales como ir a conciertos, al cine y al teatro. Tanto por los desarrollos conceptuales como empíricos, la aproximación de los autores constituye un antecedente ineludible de la perspectiva sociológica del arte en la cual se enmarca la investigación cuyos principales resultados presentamos en esta ponencia.



Para la misma época, pero desde Argentina y poniendo la mirada particularmente en uno de los museos más significativos de la Ciudad de Buenos Aires, otra referencia ineludible al interior de este campo de estudios es *El público de arte. Encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes* (1964) de Regina Gibaja. Presentado como producto de una encuesta implementada en la exposición de pintura moderna, organizada en el mes de agosto de 1961, cuyo principal objetivo consistió en conocer la composición del público, sus características personales y sociales y las motivaciones que determinaban su concurrencia. El trabajo pionero de Gibaja constituye una parte sustancial del estado del arte, así como también una importante matriz con la cual pensar los públicos del presente, resignificando, de esa manera, su aporte en la actualidad.

Su principal línea de indagación consiste en el reconocimiento de las características que asume la cultura en una sociedad masificada, la diversificación de sus manifestaciones, y el entrecruzamiento de sus niveles de expresión. Una de las hipótesis que sugiere la autora es que a mayor nivel educativo el interés por las manifestaciones culturales se universaliza. No obstante, destaca el peso determinante que puede llegar a tener el interés específico o profesional por lo artístico, o en otras palabras, la pertenencia al ambiente artístico.

Inspirado en la indagación previa de Bourdieu, y reconociendo, a su vez, a Gibaja como el primer estudio de público de arte realizado en América Latina, Néstor García Canclini coordinó una investigación sobre los visitantes a exposiciones de artistas extranjeros y nacionales en la ciudad de México, entre los años 1982 y 1983. Los resultados de la misma fueron plasmados en *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (1987). Entre sus principales intereses, se buscaba conocer el perfil socioeconómico y educativo de los visitantes, los medios masivos de comunicación por los cuales se enteraron de las exhibiciones, y las maneras en que interactuaban los criterios estéticos asociados a las “bellas artes” europeas con las formas propias de la cultura nacional mexicana.

En relación a este último aspecto, tal como lo destacan Papalini y Moguillansky (2016), a la vez que dicha investigación corroboró algunos de los postulados bourdieusianos, también puso de relieve las particularidades locales del público de museos en México; destacando, por ejemplo, una mayor apertura de los sectores populares frente a las innovaciones.

Los desarrollos de Bourdieu, Gibaja y García Canclini resuenan también en la investigación llevada a cabo por César Lorenzano en el Museo Nacional de Bellas Artes durante los meses de octubre y noviembre de 1987, y cuyos principales resultados fueron presentados en las *III Jornadas de Sociología* de la Universidad de Buenos Aires (1998). Si bien el autor sostiene que fue administrado un cuestionario similar al de la experiencia de Gibaja, contó con un mayor énfasis en conocer aquellos aspectos relativos a la posición socioeconómica de los asistentes al museo (mediante distintos indicadores tales como ocupación, propiedad de la vivienda, barrio de residencia, lugar de nacimiento, posesión de automóvil, etc.). En otras ocasiones del trabajo de campo, especialmente en las exposiciones de Fader y Chagall, fueron introducidas otros tipos de preguntas, que apuntaban más bien a conocer los criterios a través de los cuales los visitantes apreciaban las obras, a la vez que se les pedía a los encuestados que situaran las obras de los artistas en una corriente pictórica y que nombraran algunos pintores argentinos, con miras a evaluar el conocimiento que poseían al respecto³¹⁰.

También durante la década de los ochenta, pero desde una perspectiva más enfocada en la investigación cualitativa, podemos referir al estudio realizado por Verón y Lévassour (1983) en una exposición en París, donde combinaron análisis semiótico, observación etnográfica y entrevistas en profundidad. A partir de los comportamientos y recorridos de los visitantes, los

³¹⁰ Más recientemente, Krochmalny (2017) sintetiza los antecedentes de Gibaja y Lorenzano, al presentar un panorama acerca de los estudios sobre el público de arte.



autores elaboraron una tipología (“hormigas”, “mariposas”, “peces” y “langostas”) que tuvo ecos y continuidades en la bibliografía producida desde Argentina³¹¹.

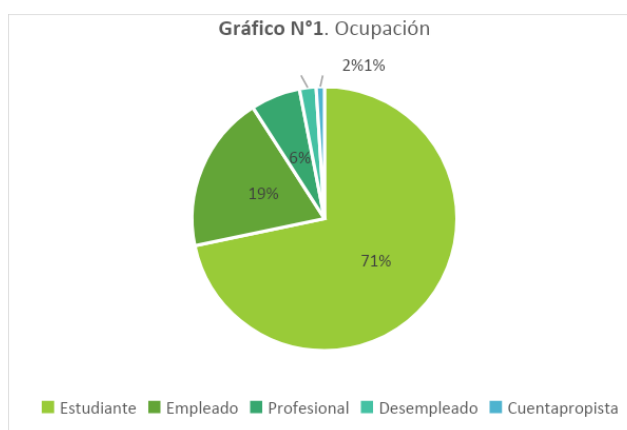
Más recientemente en el tiempo, podemos mencionar distintos desarrollos de estudios de públicos centrados en eventos culturales en particular, como *La Noche de los Museos* (ver Melgar, Chiecher, Elisondo y Donolo, 2017), y sobre los visitantes que asisten como paseo de fin de semana al Museo de Arte de Tigre (Panozzo Zenere, 2020). En este mismo sentido, podemos señalar también los estudios de público llevados a cabo desde el Museo de Arte Popular José Hernández, específicamente las investigaciones desarrolladas por Cousillas, Bialogorski y Fritz. Incluso podríamos destacar que el MNBA también desarrolló estudios sobre la composición sociodemográfica de su público, así como de cuestiones vinculadas a la educación (Chagra y Giese, 2015).

En un diálogo explícitamente entablado con las investigaciones de Bourdieu y Darbel y Gibaja, otra exploración teórico-metodológica es la realizada por Abiuso y Kravetz (2016; 2020) acerca de algunas dimensiones relevantes del público que asiste al MNBA: los aspectos relacionados con la visita al museo, la frecuentación, la relación con otros tipos de prácticas culturales, actitudes frente al arte y las percepciones frente a los medios de comunicación.

Principales Resultados

El objetivo de la investigación «*La juventud en el arte: La composición del público que asiste al Museo Nacional de Bellas Artes*» consistió en indagar en los vínculos que pueden establecerse entre los jóvenes de 15 a 25 años y su visita al MNBA. Dentro de este rango etario, la distribución de los encuestados se compuso de la siguiente manera: 59% entre 20 y 25 años y 41% entre los 15 y 20 años. En el transcurso de los meses en que fue administrado el cuestionario, concurren 61% de mujeres y 39% de hombres.

Respecto a la ocupación, tal como se puede observar en el Gráfico N°1, en su gran mayoría se definieron como estudiantes (71%) y empleados (19%). Completan la distribución de frecuencias de esta variable, Profesional (6%), Desempleado (2%) y Cuentapropista (2%), con una cantidad comparativamente menor de casos.



Fuente: elaboración propia.

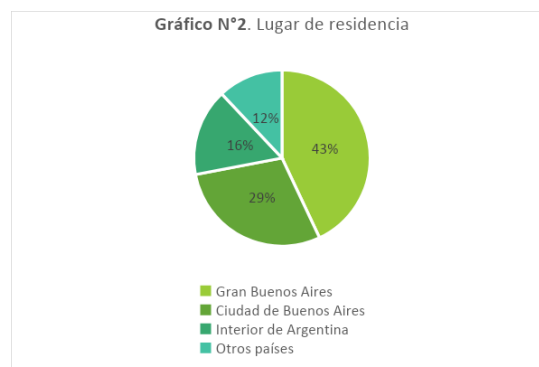
³¹¹ De manera ilustrativa, se podría mencionar que trabajos como los de Alderoqui y Pedersoli (2011) y Kravetz y Abiuso (2016) retoman esta tipología.



En cuanto al máximo nivel educativo, uno de los aspectos más relevantes acorde al marco teórico que orientó la investigación (Gibaja, 1964; Bourdieu y Darbel, 2012), el 38% de los jóvenes finalizaron o se encuentran cursando el nivel medio, mientras que el 62%, estudios superiores. En este sentido, el porcentaje más alto corresponde a universitario incompleto, es decir, un 41% de los jóvenes encuestados se encontraba cursando alguna carrera universitaria al momento de responder el cuestionario.

En términos más generales, podemos destacar una mayor concentración de casos en aquellos visitantes que se encuentran con sus estudios en curso, en comparación a quienes ya han completado los mismos. Si bien para nivel secundario la diferencia es menor (secundario incompleto 23% frente a secundario completo 15%), es sobre todo en el ámbito de los universitarios, donde la brecha es mayor: 41% universitario en curso y 9% universitario completo.

Otro de los rasgos demográficos que nos interesó conocer de la población de estudio fue el lugar de residencia de quienes visitaron el MNBA (Gráfico N°2). Al respecto, 43% de la muestra reside en el Gran Buenos Aires, 29% en Ciudad de Buenos Aires, 16% en el interior de Argentina y, finalmente, 12% de quienes fueron encuestados en el mes de noviembre de 2019 residen en otros países, pudiéndose mencionar entre ellos Brasil, Colombia, Ecuador, España, Japón, México, Suecia y Uruguay.



Fuente: elaboración propia.

A partir de esto último, podemos reflexionar acerca de la centralidad del turismo en la visita al museo; al respecto, recuperamos una vez más a Bourdieu (2014), quien sostenía que la mayoría de los museos posee dos públicos, uno local y otro turista.

En cuanto a los aspectos referidos a la visita al museo, indagamos especialmente en la primera visita, teniendo en cuenta la importancia atribuida por Bourdieu y Darbel (2012) al contexto en que se produce ese acercamiento, ya que dependiendo si es a través de la familia, la escuela o amigos, repercutirá –en mayor o menor medida– en la reproducción de prácticas que promuevan un contacto reiterado y familiarización con las obras de arte.

En este sentido, para el 57% de los jóvenes encuestados, esta experiencia constituyó su primera visita al MNBA; entre ellos, 17% asistieron con amigos, 9% con instituciones educativas, 8% con familiares, 7% en pareja y 6% solos.

Del 43% que habían visitado con anterioridad el museo, sólo el 35% recuerda el contexto: Familiar (11%), Amigos (8%), Escolar (7%), Turismo (6%), Otros (2%) y Solo (1%).

Dentro de ambos grupos, podemos destacar el peso que tiene la familia y la escuela en la inculcación de prácticas culturales, como visitar un museo de arte. Así como también nos



advierte sobre la centralidad que tiene, junto a las distintas formas de capital cultural, el capital social³¹².

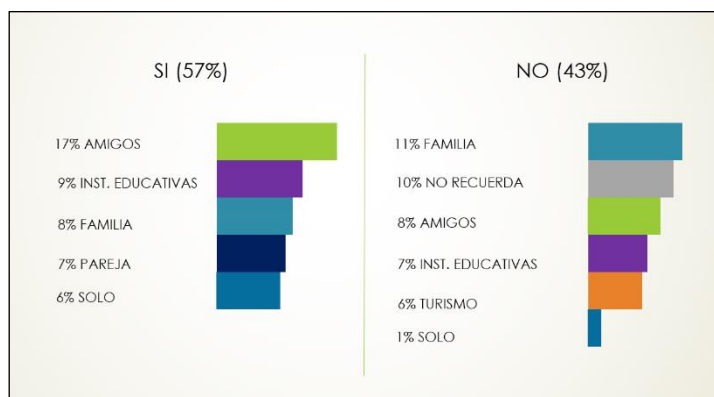


TABLA N°1. Primera visita al MNBA.

Fuente: elaboración propia.

Ya sea que se trató de la primera visita o no, la mayoría definió esa experiencia a partir de aspectos positivos. De manera ilustrativa podemos referir a opiniones tales como “*me conmovieron las pinturas, el uso de las luces, colores*”, “*agradable porque hay distintas técnicas. Aprendés*”, “*estaba maravillada con todo*”, “*interesante por las obras, diseños, exposición*” y “*fue la primera vez que visite un museo, fue impactante para mí*”³¹³.

Si bien para algunos de los encuestados ésta constituyó su primera visita al MNBA, un 60% habían asistido a otros museos y espacios culturales, entre ellos mencionan principalmente, en un 18% al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), un 7% al Centro Cultural Kirchner (CCK) y un 6%, al Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”.

En la misma línea, indagamos en la frecuentación del público respecto de otras actividades culturales, englobadas bajo la noción de sistema de prácticas culturales (Bourdieu y Darbel, 2012), tales como ir a museos específicos de arte, museos en general, teatro, cine y concierto.

	MNBA	Museos de arte	Museos	Teatro	Cine	Conciertos
Una vez por semana	1%	3%	3%	7%	6%	1%
Una vez por mes	-	10%	9%	9%	33%	21%
Dos veces por mes	1%	4%	4%	2%	24%	9%
Tres o cuatro veces por año	11%	23%	27%	23%	20%	17%
Una vez por año	25%	37%	37%	23%	9%	27%
Nunca	4%	23%	20%	36%	8%	25%
NS/NC	1% ³¹⁴	-	-	-	-	-

³¹² Para mayor detalle sobre el concepto de capital social, remitimos a Bourdieu (2000, 2011).

³¹³ Se puede encontrar una profundización de los aspectos que resaltaron los encuestados sobre la experiencia museística en Abiuso y Kravetz (2020).

³¹⁴ Recordemos que del total de encuestados, 43% había asistido previamente al MNBA (el porcentaje con el cual trabajamos esta variable), mientras que 57% lo hacía por primera vez al momento en que fue administrado el cuestionario.



TABLA N°2. Frecuentación de prácticas culturales.
Fuente: elaboración propia.

De las prácticas culturales presentadas, observamos que el cine tiene una mayor frecuentación entre el público joven: realizan esta actividad cultural una vez por mes en un 33%, seguido por la asistencia a conciertos (21%). Por su parte, la práctica de ir al teatro posee la menor concurrencia: 36% no asiste nunca.

Tanto para los museos en general, los museos de arte y el MNBA en particular, la frecuentación que más predomina entre los jóvenes encuestados es de una vez por año, con valores de 37%, 37% y 25%, respectivamente.

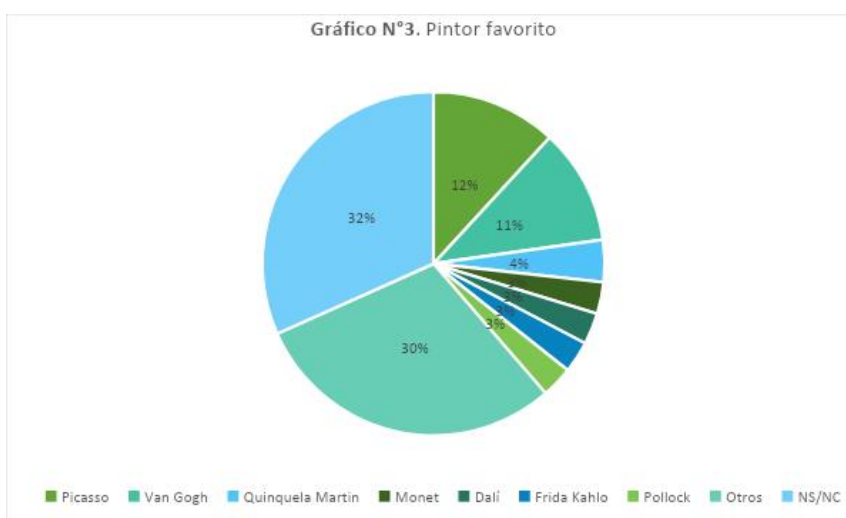
Es pertinente aclarar que, desde la perspectiva institucional del MNBA, un visitante frecuente es aquel que asiste al museo más de tres veces al año (Chagra y Giese, 2015). Siguiendo esta definición, se podría afirmar entonces que los encuestados serían “visitantes frecuentes” del MNBA (13%), museos de arte (40%), museos (43%), teatro (41%), cine (83%) y conciertos (48%). Al reagrupar los datos de este modo, sobresale nuevamente la frecuentación predominante del cine entre el público joven.

Asimismo, se preguntó por la asistencia a otros eventos culturales esporádicos: 52% concurre a *La Noche de los Museos*, 63% a la *Feria del Libro*, 27% a festivales de cine y, finalmente, 21% a ferias varias (sobresaliendo, entre ellas, la *Comic-Con*).

Destacamos, de esta manera, la relevancia que ha adquirido *La Noche de los Museos* en los últimos años, especialmente en tanto ocasión para visitar museos de forma gratuita y conocer instituciones que habitualmente se encuentran cerradas al público. Y también recuperando la dimensión de nocturnidad, ocio y salida a la cual invita entre los segmentos jóvenes (Melgar, Chiecher, Elisondo y Donolo, 2017).

Otro de los tópicos que nos interesaba en nuestra investigación, y en este caso también inspirándonos en la experiencia de Lorenzano (1998) en torno a los criterios de apreciación de las obras de arte y conocimiento de los pintores, consistía en indagar en la competencia artística (Bourdieu, 1993) puesta en juego por cada uno de los encuestados al ser interpelados por su pintor de preferencia, y al solicitarles por la posibilidad de que puedan mencionar, al menos, otros tres de ellos.

Respecto al pintor favorito, presentamos a continuación los resultados obtenidos.



Fuente: elaboración propia.



Como se puede apreciar, los más recurrentes fueron Picasso (12%) y Van Gogh (11%). En cuanto a autores nacionales, un 4% indicó al pintor local Benito Quinquela Martín, porcentaje un poco más alto relativamente del que tuvieron Dalí, Frida Kahlo, Monet y Pollock (3%).

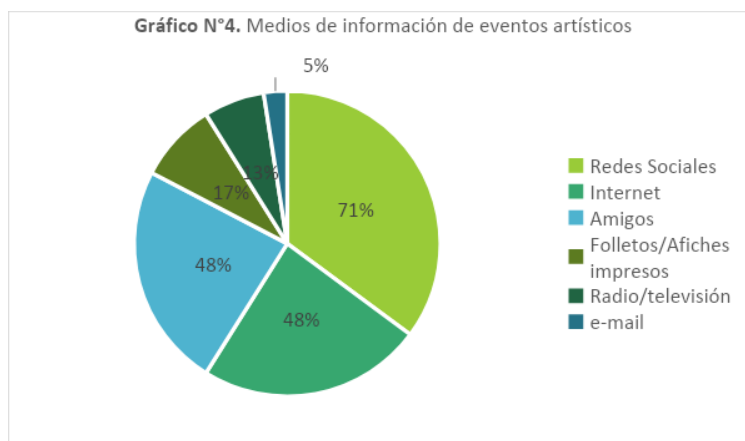
Por su parte, la categoría Otros (30%) engloba pintores pertenecientes a diversas corrientes pictóricas y de variadas épocas de la historia del arte, entre ellos: Banksy, Berni, Caravaggio, Da Vinci, Ferrari, Goya, El Bosco, Le Parc, Klimt, Magritte, Manet, Matisse, Miguel Ángel, Miró, Munch, Renoir, Rivera, Sívori, Velázquez, y Xul Solar.

Por otro lado, y también en relación a la competencia artística, cuando se les solicitó a los encuestados nombrar al menos tres pintores, la gran mayoría (78%) pudo mencionar uno, proporción que disminuye a medida que solicitamos que identifiquen dos y tres pintores respectivamente.

Consideramos que la elección del pintor favorito puede deberse, en algunos casos, al hecho de que aquellos pintores más mencionados poseen series o películas biográficas –muchas de ellas estrenadas en los últimos años³¹⁵– más accesibles para un público joven que, como observamos anteriormente, tiene mayor preferencia por prácticas culturales relacionadas al mundo del cine. En cuanto a las percepciones frente a los medios de comunicación y en diálogo con las investigaciones de Gibaja (1964) y García Canclini (1987), nos interesaba conocer las representaciones de los jóvenes en torno a medios de comunicación “tradicionales” (diario y televisión), y “recientes” (internet y redes sociales, sobre todo apuntando a aquellas que tiene el MNBA).

De los encuestados, un poco más de la mitad ven televisión (53%). Respecto al tipo de programación que cada uno de ellos mira, la mayoría opta por Noticias (17%), seguido por *Netflix/YouTube* (9%) y Otros (7%). Esta última categoría engloba programas tales como dibujos animados, novelas, documentales/ciencia, música/cultura y farándula.

Los jóvenes encuestados leen el diario en un porcentaje menor con respecto al que miran la televisión (40%), los más populares son *La Nación* (8%), *Clarín* (7%) y *Página 12* (6%). De esas y otras opciones mencionadas (entre ellas *Infobae*, *Tiempo Argentino*, *La Capital*, *Ámbito financiero*, *Diario Izquierda* y *Diario Popular*), se puede señalar asimismo la coexistencia de diarios en sus versiones tanto digitales como impresas.



³¹⁵ En relación con el pintor Pablo Picasso se emitió en el 2018 la serie *Genius: Picasso* de National Geographic. Y en torno a la vida de Vincent Van Gogh se estrenaron las siguientes películas: *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* (2018) y *Loving Vincent* (2017).



Fuente: elaboración propia.

En relación a los medios con los que los encuestados se informan de los eventos artísticos, como inauguraciones de exposiciones, ciclos de cine y cursos, la mayoría refiere que se enteran a través de redes sociales (71%), y en menor medida, por internet (48%) o por conversaciones con conocidos/amigos (48%). Finalmente, más bajos son los porcentajes de quienes se informan por folletos/afiches impresos (17%), radio/televisión (13%) y e-mail (5%).

Adentrándonos en el mundo de las redes sociales (Tabla N°3), casi el total de los encuestados utilizan *Instagram* (95%), *Facebook* (69%), *Twitter* (45%) y –en las antípodas con respecto a Instagram– solamente 2% del total utiliza *Flickr*³¹⁶. Considerando estos porcentajes, nos resulta llamativo que una significativa cantidad de encuestados no siguieran al MNBA en sus redes sociales. De hecho, sólo un 18% respondió que seguía al museo en alguna de sus cuentas: *Instagram* (11%), *Facebook* (6%) y la App (1%)³¹⁷, y un 15% conocía la página web.

Las apreciaciones sobre la misma fueron de índole variada, pudiendo mencionarse comentarios como “está bueno, la información es clara”, “me gusta, podés escuchar audios de las pinturas y tiene toda la colección de las obras” y “para la forma en la que se organizan las cosas, me pierdo”.

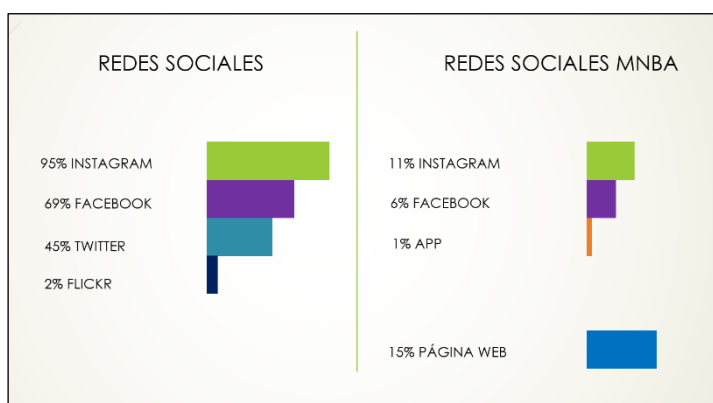


TABLA N°3. Utilización de redes sociales.

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, respecto a la pertenencia al ambiente artístico, con esta dimensión buscábamos, al igual que Gibaja (1964), distinguir entre los visitantes aquellas personas que realizaban alguna actividad vinculada con el arte y que tenían algún tipo de relación profesional con el mismo. En este sentido, 48% de los encuestados afirmaron tener algún tipo de relación: en sus estudios, tanto secundarios como universitarios (26%), en otras prácticas artísticas como música, danza, teatro (18%) y en su actividad laboral (4%). Como observación adicional, podemos señalar que las carreras terciarias y universitarias asociadas a lo artístico (Artes Visuales, Curaduría, Bellas Artes y Profesorados artísticos) son aquellas que poseen una significativa distribución de casos. Para ir concluyendo, a lo largo de la ponencia nos interesó indagar en la composición del público joven que asiste al museo, en este sentido hicimos referencia a distintas dimensiones tales como

³¹⁶ Se indagó particularmente en las redes sociales en las cuales el MNBA tiene perfil institucional.

³¹⁷ Para un mayor detalle acerca de estos temas, remitimos a Abiuso y Kravetz (2020).



frecuentación, relación con otras prácticas culturales, competencia artística, pertenencia al ambiente artístico y percepciones frente a los medios de comunicación.

Teniendo en cuenta la distinción que plantea Bourdieu (2014) entre el público local y el turista, podemos mencionar, en cuanto a la procedencia, que el 43% reside en el Gran Buenos Aires y 29% en la Ciudad de Buenos Aires. Un porcentaje similar constituye el turismo (28%), tanto nacional como internacional.

En cuanto a la frecuentación de los museos de arte observamos que un 37% los visita una vez por año, y el caso particular del MNBA un 25%. Es significativo que dentro del sistema de prácticas culturales, ir al cine tenga la mayor frecuentación dentro de los jóvenes, siendo una vez por mes el porcentaje más alto (33%). Mientras que ir al teatro es la actividad a la cual se le ha atribuido menor reiteración, afirmando los encuestados que nunca asistieron en un 36%. Por su parte, los porcentajes de frecuentación a conciertos se encuentran repartidos de forma más o menos equitativa, tanto que un 26% asiste al menos una vez al año, como que un 25% nunca. Respecto a la competencia artística y las actitudes frente al arte, los pintores más recurrentes fueron Picasso (12%) y Van Gogh (11%).

En lo que hace a la pertenencia al ambiente artístico, 48% de los encuestados afirmaron tener algún tipo de vinculación con el mundo del arte, principalmente en sus estudios, tanto secundarios como universitarios (26%).

En cuanto a las percepciones frente a los medios de comunicación “tradicionales”, 53% de los encuestados ven televisión y un 40% leen el diario. En relación a los “recientes”, tales como internet y redes sociales, 95% de los jóvenes utilizan *Instagram*, 69%, *Facebook* y *Twitter* 45%. A pesar de tratarse de una población familiarizada con el uso de internet y las tecnologías, solamente un 18% respondió que efectivamente seguía al museo en alguno de sus perfiles institucionales y un 15% conocía la página web del museo.

Si bien nos encontramos con una población encuestada heterogénea, en línea con las investigaciones que nos inspiraron y nutrieron nuestro marco teórico, destacamos que la mayoría definió su principal ocupación como estudiante (71%). Esto es particularmente significativo teniendo en cuenta que, siguiendo a Bourdieu y Darbel (2012), es en la edad estudiantil –de quince a veinticuatro años– cuando es más probable que sean asiduas las visitas al museo. En este sentido, algunos de los jóvenes estaban realizando su primera incursión en el marco de una actividad relacionada con sus estudios.

Asimismo, señalamos la importancia que tienen la familia y los amigos en esta iniciación y en la producción de una potencial disposición culta, lo cual influenciará o no las futuras prácticas culturales desplegadas por los sujetos.

Bibliografía

- Abiuso, F.L. y Kravetz, T. (2020). El hábitat del Museo Nacional de Bellas Artes: un recorrido teórico-metodológico. *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, 3(1), 3-18.
- Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (1993). Outline of a Sociological Theory of Art Perception. In *The Field of Cultural Production* (pp. 215-237). Columbia: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2000). Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social. En *Poder, derecho y clases sociales* (pp. 101-129). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2011). El capital social. Notas provisionarias. En *Las estrategias de la reproducción social* (pp. 221-224). Buenos Aires: Siglo XXI.



- Bourdieu, P. (2014). Los museos y su público. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 43-49). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. y Darbel, A. (2012). *El amor al arte: los museos de arte europeo y su público*. Buenos Aires: Prometeo.
- Chagra, N. y Giese, A. (2015). *¿Para quién es el museo? Estudios de Visitantes del MNBA*. Buenos Aires: MNBA.
- García Canclini, N. (1987). Museos y público: cómo democratizar la cultura. En E. Cimet, M. Dujovne, N. García Canclini, J. Gullco, C. Mendoza, F. Reyes Palma y G. Soltero, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (pp. 49-63). México: Inba.
- Gibaja, R. (1964). *El público de arte. Encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kravetz, T. (2016). Revisitando el Museo Nacional de Bellas Artes: la composición del público que asiste. En J. Campos y M.A. García (Comps.), *Actas de las IV Jornadas Internacionales y VII Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 320- 339). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <https://dhtarte.files.wordpress.com/2015/03/actas-jhap-2016.pdf>.
- Kravetz, T. y Abiuso, F.L. (2016). Arte y museos: ¿cómo se da la interacción entre el público y las obras? En A. Palermo y A. M. Pérez (Comps.), *Nuevos protagonistas en el contexto de América Latina y el Caribe* (pp. 1979-1992). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CEFIS-AAS.
- Krochmalny, S. (2017). La cofradía estética: el público de arte contemporáneo en Buenos Aires. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 2(18), 1-15.
- Lorenzano, C. (1998). El público de arte treinta años después. Ponencia presentada en las *III Jornadas de Sociología*, La cuestión social hoy. Realizadas del 12 al 14 de noviembre de 1998 en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Melgar, M., Chiecher, A., Elisondo, R. y Donolo, D. (2017). Museos y consumo cultural. Percepciones y experiencias en la Noche de los Museos. *E-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 21, 171-204.
- Panozzo Zenere, A. (2018). La recepción en los museos. Exploraciones de los estudios de visitantes en los museos argentinos. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 139, 311-326.
- Panozzo Zenere, A. (2020). Quiénes son los visitantes de los museos de arte. Particularidades de los públicos del fin de semana en el Museo de Arte de Tigre (Argentina). *Anais do Museu Paulista*, 28, 1-24.
- Papalini, V. y Moguillansky, M. (2016). Los estudios sobre los públicos de arte. En M. Grillo, V. Papalini y S. Benítez Larghi (Comps.), *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea* (pp. 85-128). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Pironio, A. (2020). Estudios de visitantes como política cultural pública en el marco del Ministerio de Cultura de la Nación: el caso del Programa Estudios de Públicos (Trabajo final integrador). Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Universidad Nacional de San Martín.



La conservación y preservación del patrimonio documental: el legado cultural minero en términos patrimoniales

Lemiez, Griselda

CONICET - UNICEN

Introducción

El Partido de Olavarría siempre fue un lugar atrayente para las empresas industriales que desearan colocar capitales para su desarrollo, pero fue la industria del cemento lo que le permitió a la ciudad crecer hasta convertirse en lo que hoy es y lo que marca la identidad de la misma. El hecho de contar con importantes canteras de piedras caliza ha favorecido la aparición de la industria del cemento, que con el paso del tiempo se convirtió en el motor económico de la ciudad. Debemos destacar que un factor relacionado al origen de las ciudades está determinado por la proximidad de los recursos naturales y en esta zona, es un elemento natural de importancia crucial la existencia de materia pétreo apta para la extracción, producción y comercialización del cemento. El Partido, se destaca por ser el centro minero de la provincia de Buenos Aires y es el mayor productor de cemento a nivel nacional.

El desarrollo de estas industrias relacionadas con la industrialización minera, es lo que ha otorgado a la región el carácter de polo industrial. Los pueblos que se encuentran a su alrededor, tanto Sierras Bayas, Loma Negra, Calera Avellaneda, La Providencia, Sierra Chica, Cerro Sotuyo, Colonia Hinojo, entre otros, se vieron beneficiados en su momento por las políticas empresariales que además de la oferta laboral, ofrecía algunos beneficios como parte de las estrategias empresariales de fijación y adaptación de la fuerza de trabajo. El desarrollo minero de Olavarría se puede dividir en dos grandes etapas: la primera de ellas, conocida como etapa Preindustrial que abarca los años 1870 y 1917 y se destaca por la gran producción de granito y cal, y el periodo industrial profesional, que se establece a partir de la primera instalación de una fábrica de cemento en Sierras Bayas en 1917 la cual comenzó su producción en 1919. Así, la producción de cemento portland comienza a desarrollarse en la ciudad de Olavarría en el año 1917, con la instalación de la Compañía Argentina de Cemento Portland en Sierras Bayas que fue la primera empresa en poner en marcha un horno horizontal, una innovación que había transformado la industria a finales del siglo XIX (Belini, 2009:147).

El éxito de la primera empresa moderna y la disponibilidad de caliza y arcilla en la zona incentivaron nuevas inversiones. En el año 1926 fue inaugurada la primera planta de Loma Negra S.A, propiedad del terrateniente Alfredo Fortabat, la primera empresa de capital argentino que utilizó una tecnología de producción continua. Por último, en el año 1932 se suma a estas empresas cementeras Calera Avellaneda S.A., que se embarcó en la elaboración del cemento con las más modernas tecnologías de su tiempo (Diario El Popular de Olavarría, Edición especial, 1899-1999:13). A partir de la instalación de estas empresas en la ciudad la minería se convierte en la principal actividad económica de la región, dado el gran porcentaje de trabajadores que se incorporaron a su sistema productivo.

La necesidad de contar con un mercado de trabajo estable llevó a la construcción de denominadas villas obreras o villas serranas, levantadas casi a la sombra de cada fábrica. En ellas se desarrollaron las políticas patronales, destinadas a la fijación y adaptación de la mano de



obra, también llamadas obras sociales, en las cuales el otorgamiento de viviendas para las familias obreras tuvo un papel fundamental (Sierra Álvarez, 1990:10). Se conforma en estas empresas lo que se conoce como un sistema de fábrica con villa obrera, que funcionó durante el período 1940-1970, donde la esfera de producción y reproducción de la mano de obra se encontraban estrechamente ligadas entre sí y se regían por relaciones laborales de tipo paternalista (Neiburg, 1988).

La ciudad de Olavarría, ha sido bautizada como la ciudad del trabajo ya que en ella se levantan las fábricas de cemento más grandes de América Latina, con más de medio centenar de establecimientos productores de cal, dolomita, arcilla, piedra granítica, fábricas de cerámica y materiales refractarios. De su actividad económica basada principalmente en la producción minera, provendrá una imagen que se proyectará en el imaginario hegemónico expresado en el eslogan de la ciudad del cemento, que actualmente se difunde dentro y fuera de la región (Gravano, 1999:58).

El patrimonio documental es uno de los vestigios de la actividad industrial que ha permanecido conservado a lo largo del tiempo como testimonio histórico de una actividad técnica y de su impacto social y económico en el entorno. Los archivos industriales son los conjuntos de documentos organizados y conservados que son resultado de la actividad de una fábrica o de una industria. Los documentos de la industria son un patrimonio que se ha visto sometido a un deterioro acelerado víctima de las circunstancias y del abandono (González Pedraza, 2010). Consideramos que todo lo que integra y forma parte del patrimonio documental de la industria en la ciudad de Olavarría, significa un aporte para poder reconstruir y analizar la identidad de la ciudad, que se fue conformando y resignificando según los diversos contextos, siempre ligada a la actividad industrial cementera. Por tal motivo, nos interesa recuperar y reflexionar sobre el aporte que las fuentes consideradas como patrimonio documental, nos aportan a la reconstrucción y al análisis histórico.

La información escrita de los archivos industriales posee un determinado valor histórico, dado que refleja la realidad económica, social y política de determinadas épocas y entornos. Desde un punto de vista más cercano, más de una persona pensará que los escritos de cartas y facturas apenas tienen interés, dado que en la mayor parte de los casos no se trata sino de rígidos y estereotipados textos comerciales. Sin embargo, estos escritos del pasado, por repetitivos e impersonales que resulten a menudo, nos ponen en contacto con las personas de antes, pudiéndose atrapar o suponer pequeñas historias que surgen del olvido (Astibia, 2009:26). Toda una serie de elementos que nos sirven para conocer un determinado momento histórico y constituyen un valioso aporte a la reconstrucción del pasado. Facturas, hojas de correspondencia, catálogos, anuncios, etiquetas, y otros documentos integran ese patrimonio que, además de la información textual, suele presentar una interesante información gráfica que aluden a la distribución de los productos, presencia de alguno de esos productos o de algún elemento que simboliza la actividad o el producto industrial (Ruiz de Azúa, 2013:12).

El uso de fuentes iconográficas para ubicar la localización y características de sitios industriales históricos es todavía muy limitado como herramienta de la arqueología industrial. La combinación del trabajo de campo con la evidencia gráfica, las descripciones tecnológicas y las direcciones geográficas y postales es necesaria para llevar a cabo el inventario del patrimonio industrial de una región, de un país. Estas representaciones gráficas son al mismo tiempo, el punto de partida para todo rescate identitario del patrimonio industrial regional, sea a través de museos de sitio, escuelas, recreaciones plásticas u orales, en fin, toda aquella forma de representación que refresque la memoria de un pasado cuyas imágenes se niegan a morir para la colectividad de un pueblo o una región (Morales, 2011:126). La importancia de estos



elementos radica en que son bienes culturales que se han forjado y a los que la comunidad reconoce y dota de un simbolismo particular, convirtiéndose en parte de nuestra identidad.

Por otra parte, consideramos que los Expedientes Judiciales como fuentes y patrimonio documental de la industria, representan un valioso aporte en la reconstrucción de las relaciones laborales en la industria del cemento. Es en el carácter discursivo de los testimonios de las partes involucradas en un determinado conflicto donde podemos rescatar un microcosmo constituido por interacciones sociales permanentes.

Y es precisamente en el vínculo entre el patrimonio documental de la industria y la reconstrucción histórica desde dónde partiremos en esta ponencia, retomando la importancia de la utilización de ese tipo de fuentes, para recuperar ciertos aspectos de las relaciones laborales y sociales construidas en una empresa cementera argentina. Tomaremos el caso de la empresa Calera Avellaneda S.A., dado que es la empresa a la que tuvimos acceso a las fuentes mencionadas para su análisis.

El análisis del patrimonio documental y su importancia para los estudios de las empresas

En el entorno del patrimonio cultural representan la aportación singular al conocimiento universal que cada colectivo realiza al conjunto de su cultura. Los bienes bibliográficos y documentales son algo más que objetos de gran valor histórico y artístico. De ahí que sólo puedan ser explicados y especialmente comprendidos, desde el marco de las relaciones sociales e históricas que los han producido (García, 1999).

En Argentina el debate con relación al patrimonio se reavivó en la década de 1980, con el retorno democrático, y desde esos años en adelante, numerosos trabajos pusieron de manifiesto problemas derivados de las deficiencias en su legislación, conservación y gestión (Berberían 1992, 2009; Tarragó y Piñeiro 1995; Caraballo Perichi 2002; Bonnin y Fernández 2005; Endere 2000; Endere y Rolandi 2007; Endere y Ayala 2012; Guráieb y Frére 2008; Colombato 2015; etc.). Pero también se realizaron diversas experiencias en materia de protección y manejo del patrimonio.

El archivo es un medio de defensa jurídica de su propietario. Los documentos que contienen fijan las relaciones con los otros, son instrumentos de conocimiento que se utilizan como medios indispensables de la administración, mueven a acciones administrativas o legales que tienen consecuencias en el territorio y en la sociedad. Al igual que las personas, las empresas también construyen su memoria de forma acumulativa, tienen su manera de comprender el mundo, un sistema de valores que se memoriza y se transmite a través de los documentos del archivo (González Pedraza, 2010).

Dentro del universo de patrimonio cultural, el patrimonio documental presenta una problemática peculiar para todo estudio que intente examinar, analizar e interpretar su contenido y en especial su definición: la naturaleza del patrimonio documental. Los documentos son subproductos de la vida del hombre en sociedad, son el registro del conocimiento y del accionar humano. En tal sentido, son objetos con características especiales que requieren tratamientos y análisis distintos respecto al resto de los conjuntos que también forman parte del patrimonio cultural. Son bienes culturales cuya apreciación social se instituye a través de mecanismos diferentes debido justamente a su naturaleza, y que precisan de mediadores o intermediarios que sean capaces de descifrar su significado en el contexto y el momento histórico que les dio nacimiento y de identificar lo valioso, representativo y significativo que puedan aportar a una determinada comunidad. Por todo ello, estos bienes son dignos de considerarse como integrantes del patrimonio documental (Dorado Santana y Hernández Galán, 2015:29).



Quisiéramos destacar la importancia del análisis de los archivos empresariales industriales, dado a que en ellos encontramos una fuente sumamente rica y poco explorada para la investigación histórica. Consideramos que los archivos de las fábricas son un recurso inagotable para la historia social, la económica e incluso la política, del cual se pueden obtener diversos datos. Si bien el creciente desarrollo en el campo de la historia de las empresas, está supeditado a las dificultades que presenta el acceso a los archivos de fábrica y esto, en parte, ha obstaculizado cuestiones relacionadas con el análisis de la trayectoria de las empresas, gracias a la incorporación de nuevas fuentes se han logrado reconstruir las condiciones de producción, los trabajadores, el papel de las redes sociales, etc. (Ceva, 2008:385).

Consideramos que los archivos empresariales son parte importante del patrimonio documental de la industria y nos ofrecen datos que son indispensables para analizar cuestiones específicas de los vínculos construidos entre las empresas y diferentes entidades. Por ejemplo, por medio del análisis de fuentes empresariales, específicamente la correspondencia que una de las empresas mantenía con la Municipalidad de Olavarría durante el período 1960-1980, podemos visualizar la relación entre la empresa cementera Calera Avellaneda S.A. y el Municipio, teniendo presente la importancia de la actividad industrial para el progreso económico de la ciudad.

Concretamente, a través del análisis de dicha correspondencia, logramos comprender cuál era el vínculo que unía a ambas partes, las problemáticas tratadas, los intereses que entraban en juego y los resultados obtenidos. Creemos que conocer la relación que se construyó entre el municipio local y una de las empresas cementeras, nos brinda la posibilidad de acercarnos y comprender diversos aspectos del funcionamiento de las empresas cementeras durante un determinado período histórico.

Nos gustaría también remarcar la importancia que significa el acceso a fuentes empresariales al momento de analizar cuestiones específicas de las empresas y sobre todo la posibilidad de poder contrastar con otras fuentes que, sin dejar de ser relevantes en su importancia, nos brindan otro tipo de información que no siempre es la adecuada para demostrar características específicas de determinadas relaciones sociales. Creemos que una forma de acercarnos al análisis de la relación entre la empresa y el municipio es la publicidad. Y esos documentos también forman parte del Archivo empresarial de Calera Avellaneda S.A.

Vemos al momento de analizar publicidades que, por un lado, se busca publicitar la ciudad de Olavarría como posible lugar para invertir y, por otro, publicitar el producto que vendían las empresas cementeras. El ejemplo concreto lo encontramos en una carta enviada por el municipio a la empresa donde se comunicaba que se habían confeccionado determinadas fajas acompañadas de la frase: *Olavarría es futuro*. En el mismo comunicado se expresaba el pedido de que esas fajas sean colocadas por la empresa en los camiones que salían transportando cal y cemento a diferentes pueblos y ciudades del país (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 17 de junio de 1969). El municipio entendía que la frase seleccionada ofrecería nuevas oportunidades para aquellos empresarios que desearan radicarse en la ciudad. Por tal motivo, se solicitaba al Superintendente de la empresa Calera Avellaneda S.A., estudiar la posibilidad de que todos los camiones de la fábrica partieran llevando la respectiva faja con su respectivo mensaje (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 20 de enero de 1969). Esa petición fue aceptada por la empresa, quien comunicó que se habría dispuesto que se adhiriera en la parte posterior de los camiones que salieran del establecimiento, la faja de promoción solicitada. También se solicitaba insertar en los envases utilizados en el establecimiento para el despacho de cal y cemento, la frase *Olavarría ya es futuro*, destacando que esto se concretaría una vez agotado el stock del producto existente. (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 22 de enero de 1969).



La realidad económica y social de este contexto, se refleja a través de estos documentos analizados, como ocurre por ejemplo con la publicidad. Por un lado, la necesidad de publicitar la ciudad de Olavarría como posible lugar para invertir y, por otra parte, publicitar el producto que vendían las empresas cementeras. Al tratar de rescatar los vínculos que unían a las empresas locales con Olavarría, se puede observar como variaban las estrategias de ambas partes a medida que la coyuntura económica, ya sea en el plano nacional o local, se modificaba. La frase Olavarría es futuro, representaba una expresión que describía la necesidad de la ciudad de publicitar la región, difundiendo la actividad que funcionaba como motor de la economía local, que era la producción de cemento y, por otra parte, la aceptación por parte de la empresa de difundir su producto por diversos medios para poder aumentar sus ventas.

También aparece en los documentos, la adhesión de la empresa a la fiesta del cemento, que se realizaba año a año como símbolo de la producción local, y se manifestaba por medio del envío de regalos que serían entregados en tal ocasión. Por ejemplo, en la primera fiesta del cemento la empresa envió al municipio seiscientas billeteras para ser entregadas en forma de obsequio. La municipalidad agradecía a la empresa el valioso aporte brindado por la misma, destacando la invaluable actuación ocupada por la empresa en cada festejo, mencionando el deseo que se repitiera nuevamente. (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 21 de octubre de 1974). Estos vínculos con fines publicitarios nos hablan de esas negociaciones, acuerdos, y concesiones recíprocas, presentes en una relación donde, si bien las dos partes actúan de manera autónoma, se observa una negociación permanentemente, expresada en determinados favores requeridos, que son aceptados en algunos momentos y negados en otros, de acuerdo con los efectos que esas decisiones provocaran en los intereses de cada una de las partes que integraban esta relación.

Pero son también otros los lazos que unen a Calera Avellaneda S.A. con el Municipio de Olavarría, que van más allá de la simple relación empresarial. Los vínculos afectivos, por ejemplo, aparecen en la correspondencia analizada que, dirigida al Intendente municipal de ese entonces, hace llegar el siguiente mensaje: "De nuestra mayor consideración. El suscripto en su nombre y en el de esta sociedad, cumple con el penoso deber de expresar Ud. y Flia., el doloroso sentimiento de pesar producido por la irreparable pérdida de su señor hermano (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 30 de mayo de 1964). Este mensaje puede interpretarse como una de las tantas expresiones que integraban las estrategias empresariales de las políticas socio-laborales de tipo paternalista, propias de las empresas mineras y cementeras de ese contexto histórico. De hecho, los estudios basados en la sociología industrial (Sierra Álvarez, 1990; Babiano Mora, 1998) permiten visualizar el concepto de paternalismo en casos particulares y analizar cómo se despliega en la práctica dicho concepto, cómo afectaba a los trabajadores y a sus familias y su inserción en las características generales de la aplicación de los principios disciplinarios dentro de un sistema de fábrica con villa obrera.

Los vínculos afectivos que dentro de la fábrica construía el paternalismo industrial con los trabajadores y las familias obreras, también se aplicaban en otro tipo de relaciones políticas y económicas en el municipio en general.

En otra ocasión, desde la empresa se hace llegar al palacio municipal en carácter de obsequio y con el pensamiento de que será posible su ubicación en las dependencias del Palacio Municipal, una vista fotográfica aérea del establecimiento industrial (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 29 de abril de 1960). Aunque no queda del todo claro cuál es la intención, éstas iniciativas podrían interpretarse como la expresión de la puja entre el poder político y el poder económico, una constante en los sitios mineros dada la competencia entre las empresas dedicadas a la producción de cal y cemento interesadas en obtener el favor del municipio. En este caso la empresa Loma Negra aparece como el principal competidor a nivel local.



Las invitaciones a los actos que se realizaban con motivo de celebrarse el día de la bandera o el aniversario de la fundación de Olavarría eran frecuentes entre las notas enviadas desde el municipio a la empresa. También, eran usuales las visitas a la planta fabril cuando por diversos motivos llegaban a la ciudad profesionales y en tal ocasión la municipalidad pedía la autorización para que los visitantes se llevaran lo que expresaban como una verdadera imagen del potencial de Olavarría y en especial vivenciar una de las más grandes fábricas de cemento del país como lo era Calera Avellaneda S.A. (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 2 de junio de 1977). Calera Avellaneda S.A. no regalaba su producción, la proveía como al resto de los clientes, pero en determinados momentos se veía ante la disyuntiva de tener que negarse a satisfacer a un cliente muy importante, ya que los favores que recibía por parte del municipio a modo de publicidad y constante compra de cemento se transformaron en un incentivo permanente para la economía de las empresas dedicadas a la producción de cemento, que crecían a un ritmo acelerado.

En síntesis, podemos observar cómo se articulaban mediante la negociación e intercambio recíproco los intereses de los empresarios del cemento y los intereses del gobierno municipal, en relación con la importancia de la actividad cementera para el desarrollo económico de la ciudad. Una relación de negociación y de intercambio que beneficiaba a ambas partes.

Si bien las ventas de cemento no significaban un alto porcentaje sobre el total del producto vendido (Anuario de la Asociación de Fabricantes de Cemento Portland, 1966) garantizaba un comprador permanente y la posibilidad de publicitar la cementera, como parte una actividad regional que crecía junto con la ciudad. En determinados momentos cuando la producción de cemento disminuía, debido a factores externos que afectaban de manera negativa el proceso de producción interrumpiéndolo, la respuesta brindada ante la demanda de cemento del gobierno municipal no era la respuesta esperada por estos últimos. Tomando un ejemplo, se hace llegar el comunicado que a partir del mes de octubre del año 1966 y hasta nuevo aviso, la cementera se vería obligada a reducir la entrega de cemento a la cantidad de 200 toneladas mensuales, debido a inconvenientes en la producción (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 4 de octubre de 1966). Los Anuarios de la Asociación de Fabricantes de Cemento Portland hacen referencia a este cese en la producción de cemento a nivel nacional, asegurando que hay un retraso de cinco años con respecto a los que se esperaba y que la meta de producción fijada se alcanzaría en el año 1969 (Anuario de la Asociación de Fabricantes de Cemento Portland, año 1966, pág. 6.).

Si bien las ventas a la municipalidad no representaban un porcentaje importante en relación a la proporción de sus ventas totales, ya que para 1966 los registros son de aproximadamente unas 18.000 toneladas de cemento despachado, las compras eran permanentes, y esto generaba un comprador directo, un cliente estable y la posibilidad de negociar con un actor importante en el escenario local. La insistencia de la compra de más cemento no tardó en llegar pero, pese a los nuevos pedidos, la respuesta continuó siendo negativa, informándose que tras efectuada la consulta a la casa central resultaba imposible aumentar las entregas de cemento, aclarando que no fue posible anticipar esta noticia telefónicamente, por desperfectos en las líneas. (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 17 de octubre de 1966).

Se observa en este aspecto una posible disputa entre el Estado nacional y el Estado local por la compra de cemento, ya que la demanda queda registrada desde los dos planos, y la respuesta de la empresa es la misma, la negativa del envío de cemento se debería a los problemas ocurridos en la producción, que limitarían la elaboración del producto en las cantidades requeridas y que nada ayudaría a resolver este problema, que en parte se debería a la falta de políticas industriales que protegieran a este sector (Anuario Aniversario: 20 años de Calera Avellaneda S.A. 1919-1939, pág. 35).



La empresa también ponía en conocimiento cuando las cargas de camiones de cal y cemento se encontraban entorpecidas por diversas e imprevistas circunstancias, como por ejemplo la reparación del horno de cemento, el horno de cal y la trituradora primaria de piedras. También, cuando el sistema de transporte de cemento se hallaba en reparaciones. La interrupción de la carga de camiones de cal se debía en algunas ocasiones a la falta de provisión de envases y este dato también era comunicado al gobierno local (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 14 de diciembre de 1974). El despacho diario de cemento debía ser reducido cuando aparecían imprevistas reparaciones en el horno y molino principal. Este dato se informaba junto a los motivos por los cuales se encontraba demorada la carga de camiones, que generalmente se debía a las reparaciones en los hornos de cal. También se ponía en conocimiento los motivos por los cuales se encontraba paralizada la carga de camiones de cal y cemento, cuando se producían cortes de energía eléctrica. O cuando la carga de cemento sobre camiones se encontraba restringida por falta de provisión de envases. En algunos casos, la falta se debía a conflictos laborales existentes en las fábricas de cola adhesiva que afectaba el normal desenvolvimiento de este producto a las fábricas de envases. (Archivo Empresarial de Calera Avellaneda S.A., 10 de noviembre de 1975).

Todos estos avisos que comunicaban las causas que alteraban el despacho de producto, se realizaban periódicamente ya que se encontraban reglamentadas por la resolución del Ministerio de Economía de la Provincia de Buenos Aires. Obligaba a las empresas a poner en conocimiento cuando el despacho de cal y de cemento se veía entorpecido por imprevistas circunstancias que se detallaban en cada una de las notas enviadas. El motivo se debía a que, si se reducía el despacho de cal y de cemento, la suma que la municipalidad recibiría mensualmente por el Impuesto a la explotación de canteras también se vería disminuido y para evitarlo, se requería que todos aquellos datos que modificaran temporalmente el proceso de producción, que alteraran la cantidad de producto vendido, fueran registrados e informados a la brevedad. (Informe correspondiente al Ministerio de Economía de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Expediente Número 2332-2198, del año 1975).

Las reciprocidades e intercambios entre los actores, fueron diseñando y construyendo determinadas relaciones entre los empresarios del cemento y la dirigencia política local, que estuvieron fuertemente relacionadas con el desarrollo económico de la ciudad. Las descripciones que fuimos señalando, nos muestran cómo pueden extraerse y analizarse toda una serie de relaciones sociales cuando se incorporan a las investigaciones aquellas fuentes que registran actividades concretas de un momento histórico particular y que, por la importancia de lo que significa la actividad económica para la ciudad, integran el patrimonio documental de la misma.

Los expedientes judiciales en la reconstrucción de la historia local

Nos detendremos ahora en el análisis de lo que consideramos una particular fuente: los expedientes judiciales. Estos expedientes forman parte de los conflictos ocurridos en las empresas dedicadas a la producción de cemento en la ciudad de Olavarría, es decir: Sierras Bayas S.A., Loma Negra S.A., y Calera Avellaneda S.A. Creemos que incorporar estos documentos al análisis histórico, nos permitirá reconstruir una realidad en la que confrontaron discursos, intereses y estrategias antagónicas que buscaban ordenar la vida cotidiana de las sociedades. Posibilita el acercamiento a individuos de diferentes sectores sociales, como una forma de comprender las conductas y comportamientos guiados por diferentes causas, que se expresaban en conflictos y son detallados para poder recrear una situación a la que se debía dar una solución.



Nos permiten también considerar las partes involucradas en un determinado conflicto, las formas que va adoptando, cómo se expresa y finalmente cómo se resuelve. En este caso particular de estudio, los expedientes judiciales nos permitieron identificar que en las empresas cementeras existía una articulación entre dos tipos de prácticas disciplinarias: una dentro de las fábricas, de corte tradicionalmente taylorista, con una fuerte vigilancia y un control brutal de los capataces a los trabajadores, a lo que se sumaban las denuncias penales por agresiones a los capataces; y otra práctica disciplinaria indirecta, externa a la fábrica, basada en la familia y el acceso a la vivienda.

Creemos que el cúmulo de interrogantes, que se desprenden de este tipo de análisis, nos acercan al mundo empresarial y del trabajo para poder introducirnos en los estudios de casos, como sustento esencial de una síntesis histórica integradora. Desde una perspectiva interdisciplinaria, se pueden adoptar herramientas válidas de análisis para dar complejidad al entramado de relaciones interpersonales y redefinir ciertas pautas, como el perfil del empresariado o de los operarios, que se desprenden de los expedientes por medio de las variables tales como la nacionalidad, el sexo, los niveles de instrucción, entre otros (Bossio, 1999). Dichos documentos, permiten interpretar las estructuras y estrategias de las empresas, ya que las partes en conflicto brindan el material probatorio para poder reconstruir el universo de cada fábrica, sus técnicas productivas, sus políticas de reclutamiento de personal y hasta sus incapacidades de competitividad en un mundo cambiante.

Por otra parte, constituyen un disparador para encarar una historia oral, analizando la historia de la empresa y de sus conflictos, entrevistando a los protagonistas cuyos datos surgen de los expedientes, permitiéndonos reconstruir la historia de la empresa y de las relaciones laborales que predominaban en ella.

Creemos que, por medio de las fuentes judiciales, podemos ingresar a un mundo lleno de imágenes, donde aparecen individuos interactuando, recreando situaciones de una sociedad dinámica y en transición. Encontramos un proceso de interrelación que atraviesa a distintos sectores sociales, que los comunica y los relaciona en el complejo transcurso de reconstrucción de los procesos históricos. Coincidimos que a través de este tipo de análisis se entrevé lo que ocurre con las figuras, constantemente en movimiento, y cuya disposición se combina sin fin entre acción y reacción, cambio y conflicto (Farge, 1989:10).

Ponderamos el valor de las fuentes judiciales para el estudio de los conflictos individuales entre los propios trabajadores y su impacto en la disciplina laboral, que trataban de imponer las empresas cementeras en un determinado contexto y para destacar el contraste entre memoria e historia, en particular en la industria del cemento de Olavarría.

Los aportes y las posibilidades de investigación socio-histórica que pueden desprenderse de este tipo de fuentes, nos permiten tipificar ciertas conductas obreras y patronales a partir del análisis de casos puntuales en una determinada rama o establecimiento industrial. Consideramos que la información que nos brindan estas fuentes, nos permite ingresar desde un punto de vista no habitual a la vida cotidiana y a la mentalidad de los sujetos históricos en conflicto, sin descuidar los problemas y limitaciones con los que podemos encontrarnos.

Pasaremos concretamente al ejemplo seleccionado. Siempre teniendo presente que la considerada buena conducta de los obreros, en las empresas cementeras seleccionadas, era considerada un elemento indispensable para el buen funcionamiento de las relaciones laborales. Por ese motivo fue que rescatamos el disciplinamiento aplicado en las cementeras, que aparece claramente en los expedientes judiciales.

Recordemos que los considerados malos comportamientos, hacían referencia a las conductas de los trabajadores que podían afectar de manera negativa a la empresa. En primer término, las peleas y discusiones entre los obreros eran consideradas episodios de insubordinación. La falta



de asistencia al trabajo sin justificación, clasificadas según su reincidencia, también era un mal comportamiento, como toda aquella actividad que no estuviera permitida realizar dentro de la empresa. Como parte de las actividades no permitidas, aparecen trabajadores que, dentro de su horario de trabajo, realizaban trabajos extras, particulares. Además, la falta de adaptación al trabajo podía llevar a los trabajadores a hacer caso omiso a las normas de prevención de riesgos laborales, pudiendo ocasionar accidentes.

Por supuesto que todo tipo de acto de sabotaje, representado mediante la destrucción intencional de maquinarias e instalaciones de la empresa, también era considerado un “mal comportamiento.” Los actos de sabotaje aparecen en los expedientes, representados en daños intencionales de instalaciones o, por ejemplo, los trabajadores que colocaron en el motor eléctrico del horno de cal un trozo de hierro ocasionándole, al poner en marcha el motor, la rotura de los fusibles y raspaduras en el cilindro del mismo. En este caso, el encargado de la sección hornos de cal de Calera Avellaneda S.A, al revisar el motor constató que dentro del mismo se encontraba un trozo de hierro redondo en forma de gancho de unos 17 cm., y aseguraba que era completamente imposible que dicho trozo de hierro haya podido caer solo en ese lugar y que no quedaba ninguna duda de que el mismo había sido colocado intencionalmente. Es decir, que se trataba de un acto de sabotaje.³¹⁸

Los problemas laborales que se registran en los expedientes judiciales también hacen referencia a las fuertes peleas producidas entre los operarios de las empresas cementeras y sus superiores, quienes ocupaban diferentes cargos jerárquicos en la empresa. Pero también aparecen enfrentamientos, discusiones y peleas que finalizaban en fuertes agresiones físicas entre los mismos operarios, mientras se encontraban en sus puestos de trabajo.

Partiendo del origen de estos malestares, vemos por ejemplo que, en el año 1946, aparece un caso donde el obrero Custodio R., portugués, soltero y de 30 años de edad, expuso que:

Siendo las ocho horas, en circunstancias que se encontraba realizando sus tareas habituales en la cantera de piedra caliza de Calera Avellaneda SA, el obrero Eduardo C., que utilizaba la máquina de aire comprimido para hacer barrenos en los bloques de piedra, le manifestó al exponente que sacara algunas piedras que le estorbaban, y la respuesta fue que él no tenía tal obligación y que si quería librarse de esos inconvenientes, que los sacara él mismo, contestación ésta que no le agradó a Eduardo C., en virtud de lo cual tomó una de las piedras de tamaño grandes y se la arrojó contra el cuerpo y, no obstante, que el exponente trató de aludir tal objeto, no pudo evitar que la piedra le golpeará el pie derecho, produciéndole una lesión.³¹⁹

Por lo general, en este tipo de peleas, la causa impulsiva, según registra el expediente, se debería a resentimientos anteriores. Se menciona por ejemplo que:

Mientras el declarante se encontraba realizando sus tareas habituales se le acercó el otro operario que le dijo que otra vez limpiara mejor las bolsas y como ya momentos antes le había hecho otras observaciones en forma brusca, el declarando perdió el control de sus actos y tomando una botella le aplicó a su compañero un golpe en la cabeza, produciendo la rotura del envase.³²⁰

Al momento de recurrir a los testimonios que describen los expedientes, del resto de los operarios que presenciaron esta pelea, destacan que no era la primera pelea que ellos se enfrentaban y que, desde hace un tiempo, por diferentes motivos, discutían permanentemente. En otro caso, un obrero de la empresa Loma Negra, en circunstancias que se encontraba

³¹⁸ Archivo Histórico Municipal de Olavarría (en adelante AHMO) Expediente, Año 1941, núm. 3297, foja 1.

³¹⁹ AHMO, Expediente, Año 1952, núm. 14, foja 1.

³²⁰ AHMO, Expediente, Año 1946, núm. 3511, foja 2.



realizando tareas habituales, fue insultado por otro trabajador quien seguidamente le aplicó un golpe de puño en el rostro. Las peleas entre trabajadores se repiten en el periodo analizado. Resulta interesante señalar, como rasgo común en las empresas, las discusiones entre obreros derivadas de los desacuerdos sobre las formas y los ritmos de producción. Por ejemplo, una pelea entre dos operarios de Calera Avellaneda, se inicia por la siguiente causa:

Elías U., quien trabajaba como peón en la fábrica de cal, declara que hacía dos meses aproximadamente, el dicente se lesionó un dedo de la mano y faltó a su trabajo y en el transcurso que permaneció convaleciente el capataz de dicha fábrica habría dado la orden de que todas las bolsas vacías que se rompieran debían ser llevadas a la parte superior de la embolsadora para los fines que hubiera lugar. Que como el dicente no concurría al trabajo no recibió esta orden por los motivos antes mencionados, se enteró de esta orden por Antonio S., otro peón de la fábrica y continuamente lo instigaba que llevara las bolsas como los había ordenada el capataz de la fábrica, tratándolo de caradura y otras palabras ofensivas y desafiándolo a pelear. Elías U., se limitó a decirle que cuando el capataz le ordenara tal circunstancia, él lo haría, ya que había cuatro encargados de esta obra. A continuación, el deponente le manifestó que si quería pelear, que lo hicieran donde quisiera y acto seguido en un vagón y en pleno trabajo lo atacó a golpes de puños, por lo que el dicente para defenderse de esta agresión, también se defendió por los puños, lesionándose ambos en el rostro.³²¹

En otro caso, se inicia una fuerte discusión que lleva al enfrentamiento entre trabajadores, Jorge B. declara que:

En circunstancias que se hallaba trabajando en el túnel, sección secadero de la compañía argentina de Cemento Portland de Sierras Bayas, le fue aplicado un empujón, por su compañero de tareas Luis B., de cuyo acontecimiento ha resultado lesionado en el lado izquierdo del rostro. De las averiguaciones realizadas se desprende que Jorge B., tuvo una discusión por asuntos de trabajo con Luis B., a lo que puso fin este último dando un empujón al primero haciendo que cayera y golpeará en el pavimento lo que le ocasionó una lesión.³²²

En cuanto a la problemática del alcoholismo, y su estrecha relación con las formas de disciplinamiento en las empresas analizadas, los expedientes nos indican que el consumo de alcohol era otra causa importante de los problemas laborales. Creemos que el abuso de alcohol, puede ser un motivo de ausentismo, como también de accidentes de trabajo. El alcohol puede provocar estragos en el medio laboral, principalmente en la industria que se puede reflejar en la baja productividad, el mal uso del material, herramientas o maquinarias, el deterioro de la calidad del producto fabricado y la gran cantidad de ausencias o tardanzas. Por lo tanto, las empresas se encontraban ante la problemática de limitar, por ejemplo, las ausencias habituales, la irregularidad en el trabajo, las desapariciones frecuentes del puesto sin justificación previa, el ausentismo por enfermedades menores o por pequeños accidentes ocurridos con periodicidad en el trabajo y también los cambios de actitud de los sujetos, las pérdidas del interés por el trabajo, las discusiones y las peleas.

Algunos de los episodios analizados que aparecen en el interior de las fábricas se relacionan directamente con el consumo de bebidas alcohólicas:

Entre los obreros de Calera Avellaneda, José S., Sebastián M., Enrique H. y Enrique O., quienes se encontraban en el comedor y despacho de bebidas de Mario C., ubicado dentro del campamento de obreros ingiriendo bebidas alcohólicas y en manifiesto estado de ebriedad, se suscitó un cambio de palabras entre los nombrados por cosas del momento, a lo que puso fin Enrique O., en razón que tomó una botella vacía con la cual asumió una actitud agresiva para

³²¹ AHMO, Expediente, Año 1955, núm. 28, foja 2.

³²² AHMO, Expediente, Año 1953, núm. 26, foja 1.



con Sebastián M., lo que motivó que Enrique H., se armara con un objeto similar y con suma rapidez le aplicó un golpe a Enrique O. en el cuero cabelludo, produciéndole lesiones cortantes en la región frontal, provocando la rotura de la botella, a la vez que Enrique O., aplicó varios golpes a Enrique H. lesionándolo en el brazo izquierdo, terminando ahí la incidencia, debido a la oportuna intervención de José S., que se interpuso entre ambos evitando con ello que el hecho sea de mayor gravedad.³²³

En la sección embolsadora de la fábrica Sierras Bayas,

El obrero Juan José T., tras promover desorden, agredió y lesionó a Víctor M., en el rostro. El hecho se produjo porque, Juan José T., había bebido más de la cuenta en el trabajo, ocasionándole un estado de nerviosismo, por lo que comenzó a repartir golpes, siendo en esas circunstancias alcanzado por Víctor M. Al parecer, según las declaraciones de los testigos, Juan José T., se encontraba alcoholizado, ya que al conducir una carretilla daba traspiés y hasta una vez cayó al suelo. La justificación del acusado fue que, nunca le había ocurrido eso y que si le pasó fue seguramente porque al tomar caña, y con el gran calor del día lo descompuso.³²⁴

En algunos casos, sin mediar ninguna palabra, se producían ataques con cuchillos entre trabajadores en estado de ebriedad. El análisis de estas causas nos permite ver que, aunque en varias de ellas aparece el problema del alcohol, no en todas es este el motivo principal del conflicto. Sin embargo, podemos deducir que el problema del alcoholismo en el trabajo era una problemática que perjudicaba la disciplina, que se trataba de establecer en las empresas.

Siguiendo con el análisis de los expedientes judiciales en relación a la disciplina que trataban de imponer las empresas, vemos que no todas las peleas se daban dentro de las fábricas, como hemos mencionado, también aparecen peleas iniciadas en las viviendas individuales propiedad de las empresas, que otorgaban como forma de préstamo a los trabajadores:

En Sierras Bayas, en los baños comunes existentes en las viviendas de la compañía de Cemento Portland Sierras Bayas, por cuestiones del momento, los obreros de la misma Carlos C., y Adam C., se agredieron mutuamente armados de un trozo de caño y un palo de escoba respectivamente, produciéndose lesiones de carácter leve en la frente, rostro y cabeza. Según Adam P., en circunstancia que se hallaba lavando el baño común, que existía en una vivienda que tenía piezas individuales, de la Compañía Argentina de Cemento Portland y de las cuales él ocupaba una, se aproximó otro obrero que ocupaba otra pieza con quien el dicente no mantenía muy buenas relaciones, quien intentó ingresar dentro del referido baño, y como el declarante le dijera que esperara un momento, hasta que terminara de lavarlo, Carlos C., le aplicó un empujón, que casi lo derribó. Así fue como ambos se trabaron en lucha hasta que se desprendieron y Carlos C., se retiró a su habitación. Pero unos instantes después volvió armado con un palo de escoba y le aplicó varios golpes.³²⁵

En la compañía de Cemento Portland Loma Negra, en las habitaciones destinadas para obreros solteros, se produjo un hecho de sangre entre dos trabajadores a raíz de una discusión por cuestiones del momento. Antonio C., declara que, después de haber almorzado, se acostó para descansar un rato y su compañero de habitación Carmelo P., comenzó a hacer ruidos que interrumpían su descanso, por lo que le solicitó que no lo molestara, y la reacción de este último fue insultarlo y luego golpearlo.³²⁶

³²³ AHMO, Expediente, Año 1943, núm. 3375, foja 1.

³²⁴ AHMO, Expediente, Año 1955, núm.4, foja 5.

³²⁵ AHMO, Expediente, Año 1953, núm. 88, foja 1.

³²⁶ AHMO, Expediente, Año 1955, núm. 94, foja 1.



Las denuncias también muestran las formas que adoptan las peleas cuando los trabajadores se encontraban en estado de ebriedad. Un obrero que ocupaba una habitación perteneciente a la Compañía Loma Negra SA, denuncia que:

Cuando se encontraba en el interior de su habitación, sorpresivamente aparecieron otros dos trabajadores que también vivían en las viviendas de la empresa, quienes le obligaron que le sirviera vino, cosa que el deponente hizo, por temor a que se lo castigara, y luego comenzaron a insultarlo y golpearlo. Luego de esa agresión se retiraron a sus respectivas habitaciones. Los testigos de esta causa, aseguran que los tres obreros se encontraban alcoholizados.³²⁷

En cuanto a las causas de las peleas, también aparecen aquellas derivadas de las tensiones entre los obreros y el personal jerárquico, el origen de esas tensiones lo encontramos en la tensa relación que mantenían los obreros con el personal jerárquico y las exigencias que recibían los trabajadores por parte de sus capataces. Se describe, por ejemplo:

El caso de una persona que formula una denuncia, un hecho delictuoso del cual se dice víctima y manifiesta llamarse Gregorio B., ser de nacionalidad ucraniano, encargado del taller de soldadura eléctrica de la Calera Avellaneda SA, quien expuso que, siendo las once y cuarenta horas, en circunstancias que el exponente se hallaba desempeñando sus funciones de encargado del taller de soldadura eléctrica, le hizo una observación el operario Lucas S., sobre el material que estaba empleando para soldar la base de un motor, pues de acuerdo a la orden que tenía de su jefe, no se podía emplear electrodos de seis milímetros, cosa ésta que anteriormente se lo había comunicado a dicho operario, pero al parecer a éste no le agradó la observación, en virtud que le dijo textual: “Ud. No manda nada aquí, es un simple operario como yo”, a la vez que le ponía una mano sobre su hombro, por lo que el exponente le dijo que podía hablar cuando quería, pero menos levantarle la mano, circunstancia ésta en que Lucas S., en forma sorpresiva la aplica un golpe con un martillo que tenía en su mano al exponente en la cabeza, haciéndolo rodar por el suelo y estando caído le aplicó un nuevo golpe en el tórax y otro en la cabeza, produciéndole lesiones.³²⁸

Por otra parte, al momento de analizar las relaciones entre los trabajadores y el personal jerárquico, podemos apreciar que en las defensas de los trabajadores se habla de esas duras exigencias que recibían los obreros por parte de los capataces, asegurando que exigían de los obreros un esfuerzo insoportable.

En otro caso, un segundo químico de la empresa Loma Negra, expuso que:

Observó al obrero Pedro M., y éste sin entender las razones que había, le dirigió una serie de palabras ofensivas, en consecuencia, entre ambos se entabló un intercambio de palabras, lo que llamó la atención del resto del personal del laboratorio, que trataron de intervenir a los fines de evitar que el hecho sea de mayor gravedad, pero en esas circunstancias, el obrero Pedro M. le aplicó un golpe de puños produciéndole lesiones en el mentón.³²⁹

El maltrato de los capataces, una característica derivada de la disciplina taylorista, también integraba las causas de los actos de insubordinación:

El operario acusado declara que, en circunstancias que se encontraba trabajando, desempeñándose como guincho en la cantera de granito, se detuvo la máquina rompedora, que ya venía funcionando mal, circunstancia que había hecho conocer al capataz general y que en el preciso momento que el deponente salía del interior de dicha máquina, desatorándola para ponerla nuevamente en marcha, se hicieron presente en ese lugar el capataz general junto con el capataz Antonio D., y dirigiéndose a este último el deponente dijo: “¿Vio que la máquina

³²⁷ AHMO, Expediente, Año 1959, núm. 1, foja 3.

³²⁸ AHMO, Expediente, Año 1959, núm. 1, foja 8.

³²⁹ AHMO, Expediente, Año 1946, núm. 3451, foja 5.



se volvió a parar?”, por lo que Antonio D., en forma prepotente e intolerante le dijo textual: “y a usted qué carajo le importa?”, agregando que si la máquina andaba mal, él no era técnico y que estos la repararían, por lo que el deponente ofendido por la forma agravante que lo trataba su capataz, que por otra parte en otras oportunidades lo había tratado de igual forma, le aplicó algunos golpes de puños produciéndole algunas contusiones en la cara, interviniendo varios compañeros que se encontraban en ese lugar. El operario también aclaró que, el capaz Antonio D. con frecuencia tenía incidencias con los obreros de la cantera, por su forma insolente y prepotente de tratar al personal, lo que evidentemente motivaba la reacción de los trabajadores.³³⁰

Reflexiones finales

En esta ponencia planteamos un acercamiento al análisis del patrimonio documental de la industria y su aplicación para la reconstrucción histórica. Retomando ejemplos concretos de fuentes pertenecientes a empresas cementeras y, como una primera aproximación, tratamos de demostrar la importancia y los aportes que nos pueden generar la utilización de esas fuentes para recuperar ciertos aspectos de las relaciones laborales y sociales construidas en la industria del cemento argentina.

Creemos que resulta indispensable valorar el patrimonio documental como fuente que por un lado informa y, por otro, nos permite reconstruir el pasado. Tener la posibilidad de efectuar un análisis de la información que contienen para luego adaptarla a un determinado contexto histórico. Por eso es necesario crear una conciencia de respeto y valoración para la conservación de las fuentes documentales.

Documentos como cartas o publicidades, nos muestran todos los aportes que este tipo de fuentes puede ofrecer al momento de la reconstrucción de las relaciones laborales. Al igual que la utilización de los archivos empresariales como parte del patrimonio documental de la industria. Los archivos de una empresa, en este caso recuperamos las cartas que una de las empresas cementeras intercambiaba con el Municipio de la ciudad de Olavarría entre 1960 y 1980, son muy importantes ya que representan su memoria, sin ellos sería imposible poder rescatar hechos pasados que nos sirven para conocer determinadas situaciones vinculadas a sus actividades económicas y que, en determinados casos, como el que analizamos, nos sirve para conocer la trama de vínculos sociales construidos y la marca que esas relaciones dejan sobre la identidad de una ciudad.

Teniendo presente la importancia de la actividad cementera para el desarrollo económico de la ciudad, y recurriendo a la utilización de las cartas/correspondencia, buscamos analizar la relación que unía a las empresas cementeras con la dirigencia política de Olavarría. A partir de ahí llegamos a la conclusión que dichas empresas fueron desde sus inicios el motor económico para el desarrollo de la ciudad, en virtud de lo cual los vínculos construidos se negociaban permanentemente en función de los intereses de ambas partes. La denominación de Olavarría como la ciudad del cemento, que actualmente se utiliza, deja traslucir lo que estas empresas significaron para el desarrollo de la ciudad y de las zonas cercanas.

Mediante la utilización de expedientes judiciales, a los que consideramos constituyen parte importante del patrimonio documental, y a partir de esta experiencia en investigación concreta, intentamos dar cuenta de las posibilidades que se pueden conocer al momento de iniciar la reconstrucción de la historia local. Al encontrar los expedientes judiciales y contrastar las fuentes, ingresamos a una realidad mucho más compleja, donde las relaciones laborales en la

³³⁰ AHMO, Expediente, Año 1952, núm. 61, foja 10.



industria del cemento se iban reconfigurando permanentemente, donde el rol que cumplieron los trabajadores como parte de la construcción de la relación laboral, fue central.

Uno de los grandes interrogantes se vinculaba con el tipo de disciplina que se aplicaba en estas empresas y cuáles eran las diversas formas en que esa disciplina se expresaba. Y, asociado a ello, cuáles eran los conflictos surgidos en relación a la disciplina tanto en la fábrica como en la villa obrera. Si bien en el recuerdo de los ex trabajadores de estas empresas no aparecen conflictos, los datos que emergen de los expedientes judiciales nos permitieron reconstruirlos y afirmar no sólo que existieron, sino que fueron una preocupación constante para los empresarios. Su forma predominante fueron las agresiones hacia los capataces y el personal jerárquico, y por lo tanto disciplinar constituyó una prioridad para las estrategias empresariales. La búsqueda de disciplinar en aquel contexto, como parte fundamental de las estrategias empresariales y de la construcción de las relaciones laborales, se convirtió en una prioridad dentro de estas empresas cementeras.

Para concluir, destacamos y corroboramos que la utilización del patrimonio documental, representa un valioso aporte a los estudios que buscan reconstruir la historia local. Entre otras cosas, nos permitió abordar aspectos específicos como la aplicación de la disciplina y la trama de vínculos políticos/sociales que, vinculada a una actividad económica, marcó y sigue marcando la identidad de la propia ciudad.

Bibliografía

- ASTIBIA AIERRA, H. (2009). Paisajes de papel y patrimonio de la Era industrial vasco-navarra. Madrid: Ediciones Dédalo.
- BELINI, C. (2009). La industria peronista: 1946-1955: políticas públicas y cambio estructural, Buenos Aires: Edhasa.
- BERBERIÁN, E. (1992). La Protección Jurídica del Patrimonio Arqueológico en la República Argentina. Córdoba: Comechingonia,
- BERBERIÁN, E. (2009). La protección del patrimonio cultural argentino. Arqueológico y Paleontológico. La ley nacional Nº 25.753. Comentarios al texto. Córdoba: Editorial Brujas.
- BONNIN, M. y FERNÁNDEZ, M. (2005). Conservación, educación, gestión y exhibición en Museos. Córdoba: Editorial Brujas.
- BOSSIO, H. (1999). "La fuente judicial en la construcción de la memoria", en Jornadas de Historia Social, 1999. Mar del Plata, Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Mar del Plata, pp 1-10.
- CEVA, M. (2008). "Familias obreras en la argentina de entreguerras. Un enfoque desde los archivos de empresa". Anuario IEHS, n.23, pp.385-408.
- CARABALLO PERICHI, C. (2002). "El patrimonio cultural y la gestión participativa: ejercicio incompleto de los derechos de la ciudadanía", Revista de derechos humanos n. 6, pp. 19-23.
- COLOMBATO, L. (2015). El derecho humano a los patrimonios culturales. Avances, frenos y retos de su consolidación desde La Pampa. Santa Rosa :EDULPam.
- DORADO SANTANA, Y., HERNÁNDEZ GALÁN, I. (2015). "Patrimonio documental, memoria e identidad: una mirada desde las Ciencias de la Información". Ciencias de la Información. En línea:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181441052006>> ISSN 0864-4659 [Consulta: 20.02.2019].
- ENDERE, M. (2000). Arqueología y Legislación en Argentina. Cómo proteger el patrimonio arqueológico. Serie Monográfica del INCUAPA, vol. 1. UNCPBA: Tandil.
- ENDERE, M. Y D., ROLANDI (2007). "Legislación y gestión del patrimonio arqueológico. Breve reseña de lo acontecido en los últimos 70 años", Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, pp. 32: 33-54.



- GURÁIEB, A. y FRÉRE, M. (2008). Caminos y encrucijadas en la gestión del patrimonio arqueológico argentino. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- ENDERE, M. y AYALA P. (2012). "Normativa legal, recaudos éticos y práctica arqueológica. Un estudio comparativo de Argentina y Chile", *Chungara*, n. 44, pp. 39-58.
- FARGE, A. (1989). *La atracción del archivo*. Valencia: Ediciones Alfons El Magnanim.
- GARCÍA, A. (1999). "Los bienes bibliográficos y documentales: un acercamiento a su problemática", *Investigación Bibliotecológica*, n 26. Enero/junio.
- GONZÁLEZ PEDRAZA, J.A (2010). "El patrimonio industrial, el legado material de la historia económica", *Areas*, n. 29, pp. 103-111.
- GRAVANO, Ariel (1999). "Palimpsesto urbano. Sobre escrituras de huellas diacrónicas de la ciudad imaginada". Olavarría: Etnia.
- MORALES MORENO, H. (2011). *Breve historia de la publicidad industrial en México. La provincia industrial de Puebla entre el antiguo régimen y la revolución: 1880-1920 (rescate de patrimonio industrial intangible)*". México: Revista Labor & Engenho.
- NEIBURG, F. (1988). *Fábrica y Villa Obrera: Historia social y antropológica de los obreros del cemento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- PAZ, C. (2005) "Olavarría: Zona de frontera, relaciones interétnicas, inmigración y características socioproductivas en el período de 1867-1930", en *Jornadas de Antropología Social del Centro Bonaerense*. Olavarría, 2005. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp 1-10.
- RUIZ DE AZÚA, J. (2013). "Trenes de papel". Madrid: OARSO.
- SIERRA ÁLVAREZ, J. (2009). *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*. España: Siglo veintiuno editores.
- TARRAGÓ, M. Y M. PIÑEIRO (1995). "La Práctica de la Arqueología en Argentina", *Arqueología Americana*, n. 9, pp. 167-188.



Poesía y autorrepresentación femenina en la tertulia “Versos con faldas”

Leuci, Verónica

Celehis, Inhus, UNMDP- CONICET

veroleuci@hotmail.com

“Era la primavera de 1951. Revoloteábamos los poetas por Madrid, con nuestros versos bajo el ala”. Esta cita corresponde a la poeta Gloria Fuertes y se incluye en el prólogo a la edición de 1983 de la Antología *Versos con faldas*, de Adelaida Las Santas. En ella, alude a un clima de época y a la proliferación de grupos, recitales y tertulias poéticas que tenían lugar, como una cara luminosa, en la oscura posguerra española. Así, por ejemplo, en ese contexto es que se establece, en la primavera de 1952, el 21 de marzo como la “Fiesta de la Poesía”, y donde asimismo podemos mencionar la profusión de estas citas en clave literaria, a lo largo de toda la semana: “Tartessos”, los martes por la noche en el café Barbieri, “Artis”, los miércoles por la noche en el Hotel Nacional, “Adelfos”, los jueves por la tarde en el café Lisboa, “Rumbos”, sábados a la noche en la Cafetería Bambú y “Alforjas para la Poesía”, todos los domingos “después de la misa de 12, como decían los programas” (Adelaida Las Santas, citada en Porpetta y Garcerá, 2019: 47).

Ya desde antes, desde la década del 40, la mencionada “Alforjas para la Poesía”, junto a otros grupos como la tertulia de la “Asociación amigos de Bécquer” tenían lugar en esa España franquista. Allí, frecuentemente eran invitadas algunas voces femeninas a leer sus versos. No obstante, como espejo de la realidad patriarcal y oficial impuesta por la dictadura, de manera previsible era muy escaso el lugar para estas poetisas mujeres, en comparación con el de los hombres. De este modo, algunas de las autoras que habían coincidido en estas lecturas, que comenzaron a compartir espacios y visibilidad pública y conocer entonces con más profundidad la obra de otras poetisas, decidieron fundar la única tertulia femenina que tuvo lugar durante la posguerra, “Versos con faldas”. Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y Ma. Dolores de Pablos fundaron entonces esta tertulia que congregó a cuantiosas voces de mujeres poetisas, tanto de Madrid como del resto de la península. Los lunes, entonces, el día que faltaba en la lista anterior, tuvo lugar en esa floreciente primavera poética de comienzos de los 50 esta tertulia dedicada a la escritura femenina.

En 2019, Fran Garcerá y Marta Porpetta recuperaron la *Antología* de Las Santas, ampliándola con fotografías, imágenes y documentos como dedicatorias, programas, etc. y una introducción que permite conocer más detalles sobre este llamativo agrupamiento de posguerra que había pasado desapercibido hasta ahora. Allí, se indica que aunque no es posible argumentar la existencia de un grupo femenino sólido, sí pueden observarse nexos de colaboración y fraternidad que ayudaron a atravesar las barreras sociales, ideológicas y económicas a las que las poetisas eran sometidas, confinándolas a un simple entretenimiento en una esfera reservada para los hombres (2019: 14-15). “Versos con faldas”, fundada en marzo de 1951 y disuelta en 1953, surgió de la mano de las autoras mencionadas en busca de dar lugar y publicitar a las poetisas que, aunque eran invitadas a las tertulias y recitales que acaecían por el Madrid de la época y que mencionamos más arriba, quedaban relegadas a un segundo lugar, con intervenciones cada vez más escasas. Como argumenta Gloria Fuertes: “observábamos que en



todas las reuniones poéticas las mujeres íbamos quedando un poco relegadas: actuaban ocho, diez poetas, y a lo más una sola poetisa; entonces comenzamos a pensar en formar nosotras mismas y así surgió VERSOS CON FALDAS” (citada en Porpetta y Garcerá 16). Sorteando los reveses culturales y sociales, “Versos con faldas” significó un espacio de apertura y de encuentro para todas esas poetas a las que se les daba voz y un espacio propio. Como dice la citada Fuertes, “aunque en 1951 no lo pensábamos ninguna de las tres ‘organizadoras’, hoy, a treinta y dos años vista, he sentido que ‘Versos con faldas’ fue un verdadero Grupo Cultural Feminista” (citado en Porpetta y Garcerá 2019: 42).

El retroceso del franquismo: la mujer como “ángel del hogar”

Es importante recordar que la escritura poética femenina durante el franquismo constituye una línea que desafía las restricciones políticas que se arman en torno a la censura y a un programa “antiintelectualista” que, previsiblemente, se enfatiza en el caso de la labor de la mujer (Payeras 2009: 17-31). En el ideario del franquismo, que transformó “en fetiche perpetuo la ‘virilidad’ de su movimiento y su programa y estilo” (Rodríguez Puértolas 1986: 25), la mujer es anulada en el espacio público, y asociada en cambio a la domesticidad, como madre y esposa, asexuada y entregada a las labores domésticas y al cuidado de su familia. La sumisión, el sacrificio, la fragilidad, son los “valores” vinculados a la mujer por la Sección Femenina de la Falange Española. Como ha descrito Carmen Martín Gaité en su estupendo libro *Usos amorosos de la posguerra española*, “se daba por supuesto, efectivamente, que ninguna mujer podía acariciar sueño más hermoso que el de la sumisión a un hombre, y que si decía lo contrario estaba mintiendo” (1987: 30-31). Y cita entonces un fragmento de la revista madrileña *Medina* del 13 de agosto de 1944, la revista de la Sección Femenina de la Falange cuyos números mensuales salieron entre 1941 y 1945. En ella, en la primera página, en la sección “Consúltame” se responde a las lectoras: ‘La vida de toda mujer, —a pesar de cuanto ella quiera simular o disimular—, no es más que un continuo deseo de encontrar a quien someterse’. Y continúa: “La dependencia voluntaria, la ofrenda de todos los minutos, de todos los deseos e ilusiones es lo más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes —vanidad, egoísmo, frivolidad— por el amor” (1987: 31). En esta misma línea, la “busca de cobijo”, en palabras de Gaité, la exaltación de la fragilidad y el desvalimiento son la constante en esta visión infantilizada y retraída que se espera para la mujer. En un número del 13 de junio del 43, también en “Consúltame” se aconseja: “No puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo: en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida”.³³¹

Este modelo de feminidad enlaza con la tradición católica más conservadora, que relega el ámbito de la mujer a la esfera privada y cifra su destino en la maternidad: es decir, silenciando cualquier referencia a su capacidad intelectual o creativa. Se suscribe así, y se profundiza, la consideración patriarcal de la mujer artista o escritora como algo extraño con un papel vinculado al de “musa”: objeto, no sujeto; “procreadora”, no “creadora”. Se creó una figuración pasiva, bajo el elocuente marbete del “ángel del hogar”, una imagen decimonónica que disparaba asimismo hacia modelos precedentes, como el de *La perfecta casada*, de Fray Luis de León. La familia se articuló en torno del matrimonio, y la mujer estaba supeditada legalmente al hombre: dependía del varón, primero del padre, luego del marido.

En cuanto a la educación, los hombres son formados para la vida pública y las mujeres para la privada y familiar; la educación será diferenciada, potenciando una formación en la que se

³³¹ <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0067219005&search=&lang=es> Consultado el 12 de junio de 2021.



subraye la sensibilidad o la intuición por sobre la intelectualidad. La Sección Femenina de la Falange fijó una frase clave: “mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar”, es decir, cristianas y decentes, patrióticas y perfectas amas de casa y esposas (Aguiló Díaz, citado en García Cárcel 1988: s/n).³³²

La labor poética de las escritoras en este contexto hostil, y la conformación de un ámbito propio donde leer y escucharse representa pues un espacio heterodoxo –feminista sin saberlo, como decía Gloria más arriba- que se rebela contra los modelos femeninos esperables y previsibles, definidos por el discurso hegemónico del patriarcado católico. Al margen del canon y de los grupos dominantes, desde las orillas del campo literario y cultural diseñarán “una habitación propia”, al decir de Virginia Woolf: ese recinto material y simbólico que le permite traspasar las rejas de lo privado y los mundos interiores para exhibir una vocación y un trabajo intelectual y literario que la conectan con el afuera y con la vida pública. Como decía Woolf, “la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad individual. Y las mujeres siempre hemos sido pobres (...). Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia.” (2008: 77).

La tertulia y su proyección a otras formas de sociabilidad femenina

Como apuntan Garcerá y Porpetta, la tertulia funcionó primero de manera regular y luego en encuentros más extraordinarios. La primera sesión tuvo lugar el 5 de marzo de 1951 en el sótano de la Asociación Artístico-Literaria del Teatro Gallego: un sótano, espacio simbólico y metáfora del ocultamiento al que la mujer era sometida (Payeras 2009). Allí, se celebraron once reuniones en una primera temporada que finalizó el 28 de mayo del mismo año. Posteriormente, en otoño se reanudaron las sesiones pero comenzaron a profundizarse algunos problemas con la Dirección de la Asociación del Teatro Gallego que ya había comenzado a mostrar su desagrado por estos encuentros femeninos durante la primera temporada, por ejemplo, ubicando un metegol (o fútbol), en la misma sala donde se realizaban las lecturas, con las molestias, el ruido y el griterío que esta coexistencia, como puede suponerse, implicaba. La nueva temporada tuvo lugar pues en la Asociación de Escritores y Artistas, una sede que significó un cambio en una de las características más valoradas por sus fundadoras, su gratuidad, ya que ahora las poetas debían pagar por este nuevo espacio en que recitar sus versos. Gloria Fuertes lo comunica en un pequeño discurso a los asistentes:

³³²Aguiló Díaz se ha referido en su estudio de educación femenina durante el franquismo a “la feminización de la enseñanza, la elaboración de un vitae y de unas prácticas educativas que ayuden a una formación diferenciada de las mujeres, potenciando los valores considerados desde la perspectiva genérica como femeninos, una educación en la que destaque la sensibilidad frente al intelecto, la intuición sobre la racionalidad, la práctica sobre la teoría. De las distintas cualidades se derivan diferentes funciones sociales y por ello la educación de las mujeres debe ser contrapuesta de manera considerada a la masculina, es decir, específica y separada del hombre, ya que tiene distintas cualidades fisionómicas y anímicas y que va a cumplir una misión distinta de la del hombre, reina del hogar. La mujer erudita, preocupada por su desarrollo cultural y profesional, será definida como poco femenina. Si en la etapa republicana se había aumentado el acceso de las mujeres a la educación secundaria y a la Universidad, habían desempeñado profesiones como la abogacía o la medicina, habían sido parlamentarias, escritoras y periodistas, conformando un modelo de mujer que pensaba, discutía, ejercía una profesión y votaba, es decir, habían completado su formación personal e intelectual. La Iglesia católica coincide en la condena a las mujeres independientes y críticas, planteando que frente a las mujeres Bachilleres, presuntuosas y sabias, deben formarse amas de casa, expertas en la práctica de su papel tradicional.” (citado en García Cárcel, Monográfico *La mujer en España*, Biblioteca Gonzalo de Berceo).



Una nota algo triste (...) pues resulta que al poeta, que no le dan dinero por decir sus versos, tiene que dar dinero él por decirlos. En este caso, las poetisas que nos subíamos a esta tarima a daros nuestras poesías tenemos desde hoy que pagar a la Sociedad de autores estos recitales (...) “Versos con faldas”, desde hoy, hará sonreír aún más porque, señores, hay que pagar entrada. La entrada solo costará una peseta (niños y militares gratis). Hoy en día una peseta se le da a un pobre, igual se lo daréis a un poeta, en este caso a unas poetisas (2019: 29).

Por este motivo, fue espaciándose cada vez más; primero cada quince días en vez de semanalmente, y luego fue desintegrándose de manera paulatina. En 1952, por su lado, la Dirección General de Seguridad del Franquismo prohibió los recitales y tertulias de café, por lo que Versos con faldas y otras agrupaciones fueron acogidas por casas regionales de Madrid, como el Centro Asturiano. Finalmente, el año 1953 significó su desaparición como tertulia independiente; sin embargo las poetas congregadas en torno de ella continuaron figurando como grupo en otras tertulias y lecturas a las que eran invitadas. Esta cuestión representa un hecho de gran relevancia, pues otorga a Versos con faldas no solo una importancia enorme y singular por su creación como ámbito de encuentro y difusión de las mujeres poetas, sino porque asimismo fomentó y generó la creación de una red solidaria y afectiva que perduró a través del tiempo, más allá de sus años de funcionamiento. Muchas de estas poetas coincidieron en nuevos sitios vinculados a la lectura y escritura, como se advierte por ejemplo a través de las dedicatorias y de los programas de encuentros diversos que se incluyen como apéndice en la mencionada Antología. Y, asimismo, un dato interesante es que muchas de estas voces femeninas fueron incluidas en Antologías poéticas del período, un lugar del que estaban prácticamente ausentes hasta entonces.

La presencia de autoras en las Antologías generales de la época no es muy significativa. La *Antología consultada*, de Francisco Ribes de 1952, por ejemplo, no incluye en su selección de nueve autores a ninguna mujer, un dato llamativo porque se consultó a cincuenta personas relevantes de la cultura para su realización, entre ellas algunas mujeres. Por otro lado, Leopoldo de Luis incluyó en su *Antología Poesía Social* de los años 60 a Ángela Figuera, Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci. Castellet, en *Veinte Años de Poesía Española* (1960) incluye en su selección de cuarenta autores sólo a tres mujeres, Gloria Fuertes, Ángela Figuera y María Beneyto. Solo unas pocas presencias que de algún modo funcionan como “mujeres-coartadas”, al decir de Simone de Beauvoir, consideradas casos aislados o excepciones por los hombres de su medio intelectual (Grau Duhart 2014). También aparecen escasos nombres de mujeres poetas en manuales, panoramas críticos, historias de la literatura, etc. E, incluso, destaca Alonso Valero el elocuente ejemplo de importantes interacciones poéticas de la primera mitad de la década de los 50: los tres Congresos de Poesía que se celebraron en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela en 1952, 1953 y 1954, respectivamente. En el primero no participa ninguna mujer, una ausencia -como destaca la crítica- que aún en esos días llamó la atención, e hizo que entre las cuestiones a considerar para futuros encuentros, se propusiera “tener en cuenta la sugerencia de que las poetisas estén representadas en el próximo Congreso” (2016). Así, en los siguientes leyeron tres poetas, en el de 1953, y dos en el último -en ambos participó Carmen Conde, la poeta más importante o de mayor capital simbólico del momento-, siempre en términos excepcionales y desde una lógica de subordinación y marginación (Alonso Valero 2016).

En este sentido, en alusión a esta evidente marginación y exclusión del campo intelectual, de su posicionamiento lateral y desplazado de las configuraciones centrales, las poetas se encontraban situadas en una lógica de ruptura constante entre el adentro (*insiders*) y el afuera (*outsiders*), con la permanente sensación de formar parte de un círculo, pero sin pertenecer



realmente a él, o al menos no del todo. En suma, de estar en el margen (Alonso Valero 2016). Así, resulta sumamente valiosa la consideración de Antologías especializadas en poesía femenina, más allá de los reparos que éstas pueden y han suscitado en referencia a la creación de un “canon a la contra”, por formar minorías por fuera de las llamadas “antologías generales” (Scarano 2020; Senís Fernández 2014; Pulido Tirado 2017). Estas representan formas cruciales de sociabilidad femenina, una forma fundamental de consolidar su existencia y presencia a través de la vía editorial, esenciales por otro lado para la reconstrucción y preservación de la memoria de estas escritoras. Y en este sentido, se destaca la labor de la ya citada Carmen Conde. Las Antologías de esta autora constituyen el conjunto más amplio e importante sobre la temática. En primer lugar, en 1954 –en una fecha próxima al funcionamiento de Versos con faldas- compiló un volumen de veintiséis voces denominado *Poesía femenina española viviente*, entre las que se incluyeron varias autoras de la tertulia. Luego, apareció un nuevo volumen con otro título, más amplio, relacionado al anterior, que se llamó *Poesía femenina española (1939-1950;)* y, finalmente, *Poesía femenina española (1950-1960)*, de 1971. Estas Antologías entonces, junto con la de Adelaida Las Santas de 1983, constituyen un material insoslayable para el rescate y (re)conocimiento de las autoras de la época. Y representan un eslabón esencial en el mapa múltiple de esa mirada conjunta, enlazada con la profesión y el afecto que permite sacar de las sombras y el silencio la poesía femenina, una tradición “sumergida” (Sánchez), una palabra a menudo silenciada, aplazada, considerada de modo secundario desde los relatos y mandatos hegemónicos.

Proyecciones poéticas femeninas y sororidad *avant la lettre*

La tertulia constituyó pues una esfera colectiva y polifónica que permitió establecer lazos y filiaciones entre las poetisas de la época, que excedieron incluso ese espacio de sociabilidad para brindarles notoriedad y difusión a través del tiempo. En la posguerra se mantienen –en lo que hoy denominamos *sororidad*, una palabra de extenso camino pero aceptada por la RAE recién en 2018³³³ lazos de género, con muestras de mutua admiración en dedicatorias, etopeyas poéticas, invitaciones a lecturas, etc. Entre los diversos tópicos revisitados en la escritura poética femenina, este, el de la solidaridad de género, o el de hermandad lírica, es sin duda uno de los más importantes, que trasciende indudablemente el contexto histórico del franquismo y también el campo literario, para constituirse como una de las posicionamientos clave en la agenda de búsquedas, reivindicaciones y resistencias de carácter social y feminista a través del tiempo. Como señala Claudio Maíz, las investigaciones sobre las ideas no pueden realizarse de modo individual, echando mano solamente al individualismo y a las biografías (2013: 22); en cambio, en afinidad con las nociones de “campo intelectual” de Bourdieu o de “formaciones culturales” de Williams, un *método relacional* es fundamental a la hora de abordar la práctica

³³³ Como ha estudiado Marta Ferrari, Miguel de Unamuno utilizaba este concepto casi un siglo antes de su reconocimiento por la RAE, primero en el Prólogo a su novela *La tía Tula*, de 1920, y al año siguiente en el semanario *Caras y Caretas* de Buenos Aires, en el artículo titulado “*Ángeles y abejas*”. En esas dos ocasiones, al menos, el autor, que había sido catedrático de griego, reflexiona sobre la necesidad de incluir en nuestro idioma, junto a *fraternal* y *fraternidad*, los vocablos *sororal* y *sororidad*. Haciendo referencia a Antígona, la tragedia de Sófocles, plantea la exigencia de utilizar un término equivalente a “fraternal”, pero referido a las *hermanas*: ¿Fraternal? No; habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de frater, hermano, y Antígona era soror, hermana. Y convendría acaso hablar de sororidad y de sororal, de hermandad femenina (...)¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más. Que así como patria no querría decir lo mismo que patria, ya que tampoco maternidad es igual que paternidad, no sería la sororidad lo mismo que la fraternidad. Una hermana no es un hermano. (Unamuno, 1921, citado en Ferrari 2019 s/p).



intelectual y literaria (2013: 22). De este modo, la noción de red permite aportar esta dimensión relacional que consiente reconstruir en su interior trayectorias individuales y obras personales, pero estableciendo simultáneamente un espacio macroestructural que presta atención a las asociaciones, conexiones y vínculos entre las y los actores implicados. Señala Imizcoz que en la red, definida como un conjunto específico de conexiones entre un grupo de personas, subyace la propiedad adicional de que las características de sus conexiones como un todo pueden usar para interpretar el comportamiento social de las personas implicadas” (citado en Maíz 2013: 22). En un sentido análogo, Latour afirmaba que “los enlaces vienen primero, los actores después” ya que, para el autor, “lo social no es un lugar, ni una cosa, un dominio, un tipo de materia sino un movimiento provisorio de nuevas asociaciones” (Latour 2008: 335). Así, finalmente, en la línea de estas miradas que privilegian el enfoque sociológico de la escena cultural y literaria, “las redes son los actores, en el más estricto sentido, del escenario intelectual” (Collins citado en Maíz 24).

En consonancia con lo anterior, el estudio de estas voces congregadas en torno a la tertulia madrileña y que, desde allí, persisten y reaparecen, abriéndose lugar, en diversos escenarios del mapa cultural y social, se enriquece de modo notable desde una visión plural y colectiva. Estudiar las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura (Bibbó 2016: 6) es pues una puerta fecunda, que excede tanto al autor o a las autoras como a los límites del texto y la obra individual, para dar cuenta de un espacio diverso y polimorfo en el que coexisten diversas caras entramadas. Como propone Marcela Romano para el estudio de los procesos de representación y autorrepresentación grupales que los autores se dan de sí, la clave es atender a un movimiento de vaivén, de los individuos a los grupos y a la inversa; de esta manera, se podrá observar de modo más amplio y abarcador tanto los proyectos creadores de los autores como sus lazos con otros colectivos e imaginarios epocales de mayor alcance. (2019: 8).

Los enlaces entre las diversas escritoras que escribían y procuraban la transmisión y el reconocimiento de su obra en esa España adversa traslucen decididamente la importancia de esta forma de sociabilidad cultural que permitió establecer transformaciones cruciales en torno del lugar de la mujer y sus autodefiniciones desde el plano social y también en sus figuraciones textuales. En relación con la propia imagen constituida por la mujer, como una visión alternativa a las construcciones presentes en la tradición, destacábamos más arriba –en diálogo con el carácter colectivo de la escritura de la escritura y de variadas manifestaciones femeninas- el tópico fundamental de la hermandad o fraternidad poética. Como han estudiado Gilbert y Gubar (1998), desde las más antiguas creaciones literarias escritas por mujeres puede observarse la necesidad que estas sienten de no ser consideradas casos excepcionales o aislados. Rastrear una genealogía, rescatar nombres de antecesoras, inscribir la escritura y la vocación intelectual y creativa en una tradición previa que, aunque sumergida o silenciada, merece ser considerada, es un motivo usual y recurrente en sus obras. No se acepta que el reconocimiento de su trabajo quede reducido a casos aislados, porque eso sería considerar que esas capacidades se producen excepcionalmente, y no son propias de la condición femenina (Payeras 2009: 250-251).

Entre las poetisas conectadas con la tertulia fueron Carmen Conde, Gloria Fuertes y Ángela Figuera quienes mayor fama y reconocimiento obtuvieron en las décadas posteriores a su disolución. Ya mencionamos las Antologías y la importancia de la autora cartaginesa en el mapa intelectual y cultural del momento, ganadora del Premio Nacional de Poesía en 1967 y la primera mujer miembro de la RAE, elegida en 1978; Ángela Figuera publicó en los primeros años de la década del 50 los libros que la ubicaron como una dicción importante en el mapa de la poesía social, ratificada en 1958 con su libro *Belleza Cruel*, publicado en México, que obtuvo el Premio Nueva España. Gloria Fuertes, por su lado, publicó también sus primeros libros en los 50, obtuvo



una beca Fullbright para viajar a Estados Unidos y, en especial, alcanzó una fama y una popularidad sin precedentes por su labor infantil, que le otorgó una visibilidad y un carácter mediático que, de acuerdo a muchos críticos, opacó acaso su importancia como poeta para adultos. En las tres, sin embargo, interesa subrayar la conciencia relacional y la perspectiva plural como parte de un conjunto articulado por dicciones heterogéneas que coexisten, se imbrican y acompañan en un escenario común.

Así, podemos rescatar en primer término el poema de Fuertes denominado “Inesperada visita”, de 1954, en donde se seleccionan y enumeran –en términos de igualdad con sus colegas hombres- diversos nombres de poetas del momento, en una muestra camaradería: “Crespo Dumé Carriedo Carlos Edmundo / Pacheco Juan Iglesias Prudencio Carmen Conde / Ramiro Oswaldo Jean y Corrie, también Dulce María / De Pablos Ontiveros Molina Gala Mariscal Nivaria (...) ¡Todos venían a salvar el mundo! / Ateridos venían con la voz al descubierta (2011: 451). Y luego interesa destacar el bello poema de la vasca Ángela Figuera, “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”, uno de sus textos más conocidos, publicado originalmente en la revista *Espadaña*, en 1950, y recogido luego en sus *Obras completas*, publicadas por Hiperión en 1986, tras su muerte. En él, vemos la dedicatoria individual a su colega Carmen Conde, primero, como primer ejemplo de esa voluntad de acercar su voz a la de sus congéneres; y luego la exhortación a esas “hermanas”, que serán luego “amigas”, para que conecten su mirada y su palabra con la realidad circundante, en desmedro de las poses y actuaciones evasivas, acartonadas, miedosas y edulcoradas; espectadoras pasivas y no sujetos activos de la realidad y del mundo:

EXHORTACIÓN IMPERTINENTE A MIS HERMANAS POETISAS

A Carmen Conde

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosicleres o lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.

Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.
Dad al viento el cabello. Requemaos la carne
con el fuego y la escarcha de los días violentos
y las noches hostiles aguzadas de enigmas.
No os quedéis en el margen. Que las aguas os lleven
sobre finas arenas o afilados guijarros.
Que os penetren las sales. Que las zarzas os hieran.
Y, acercando la quilla, remontad la corriente
hacia el puro misterio donde el río se inicia.

(...)

No queráis ignorar que es el odio un cuchillo
de agudísimo corte que amenaza las venas;



y la envidia una torva dentadura amarilla
que nos muerde rabiosa cada fruta lograda.

(...)

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta.

Podemos asociar esta visión colectiva con hitos precedentes en la tradición de poesía femenina española, en especial, con la “hermandad lírica”, un concepto acuñado en 1969 por Manzano Garías que ha tenido gran aceptación para referirse a las literatas y escritoras decimonónicas, sobre todo vinculadas a Carolina Coronado, una figura clave en el mapa de la sociabilidad romántica española; una intelectual insoslayable en sus impulsos por visibilizar a las poetisas de su tiempo, alentados por la solidaridad de género.³³⁴ Y asimismo, estas redes genéricas hallan un antecedente inspirador en las intervenciones de corte literario, cultural e intelectual femeninas que tuvieron lugar durante la II República, momento en que se dio a las mujeres una oportunidad de participación en la vida pública y social impensada hasta el momento: ampliando sus derechos, aprobándose el sufragio femenino, con la ley de divorcio, entre muchos otros. En este marco, como es sabido, un grupo de mujeres -entre las que se cuenta a María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ma. Teresa León, etc., las denominadas “sin sombrero”- conformaron un grupo que habilita cierta idea de comunidad literaria femenina; ésta influyó de forma decisiva en la vida y el pensamiento español, compartiendo vivencias y lazos de amistad, aprovechando los aires renovadores de esa España abierta al mundo, luego desplazados y anulados por la vuelta a los valores conservadores y reaccionarios del franquismo.

Reflexiones finales

Las poetisas congregadas en torno de la tertulia buscaban pues proyección pública desafiando la moral franquista, del otro lado de la realidad oficial aunque, como apunta atinadamente Manuel Rico, mantienen con ella vasos comunicantes (2019). La tertulia, que consistía en la lectura de sus versos por varias poetisas -de sus propias autoras o de recitadoras que leían textos que llegaban también desde otras provincias- era presentada, en cada sesión, por un relevante personaje masculino del mundo cultural de la época; “era entonces una suerte de “alternativa”, de sutil autorización que sus organizadoras asumían como parte de un pacto no escrito que les permitía alcanzar la mínima proyección que la realidad les negaba” (Rico 2019). En el mismo sentido, no debemos dejar de mencionar que la elección de las autoras congregadas en la Antología de Las Santas de 1983 estuvo en manos también de dos hombres, y no de la propia antóloga y fundadora de la tertulia, los críticos literarios José López Martínez y Florencio Martínez Ruiz, cuyos motivos y criterios de selección -por otro lado- no se explicitan. Es a través de estos nombres pues que llega hasta nosotros la nómina y los textos de ese mundo ya desaparecido de poesía y lectura de comienzos de los años 50, recortando solo cuarenta y siete

³³⁴ Carolina Coronado, por ejemplo, publicó una sección denominada “Galería de poetisas contemporáneas”, en el periódico *Discusión*, a los fines de visibilizar los escritos de sus congéneres. Marta Ferrari ha estudiado en su libro de 2020 *Amazonas de las letras...* -cuya lectura se recomienda- la construcción de una nueva subjetividad femenina en el Romanticismo en la España del siglo XIX, la de las “literatas”; en él, se analizan con minuciosidad las formas diversas de socialización femenina en ese período.



nombres y un grupo de textos de una nómina que se sabe mucho mayor. Esta suerte de concesión en la que ingresan los hombres para legitimar con su posición autorizada la selección y publicación de las poetas antologadas, puede pensarse quizás como una alternativa estratégica, como una “treta del débil”, al decir de Ludmer, que ha permitido rescatar del olvido y del silencio a estas voces que traen hasta nuestros días la memoria, el conocimiento y el reconocimiento de biografías y poemas.

Finalmente, como contracara de la realidad oficial, la mirada colectiva sobre la escritura femenina en la posguerra española permite advertir, más allá de la expresión de una identidad individual, un entramado polifónico tendiente a la reafirmación de un modo de expresarse y de una identidad plural, por sobre los condicionamientos impuestos moral, social o ancestralmente. Un discurso marginal, transgresor y alternativo a los modelos impuestos, que se escapa y busca trascender el ámbito de la privacidad y la domesticidad en busca de una vocación y una labor creativa que le permita explorar otros espacios y experiencias vedados para el género. En este afán, como decía en su poema Ángela Figuera, estas poetas procuran salirse de los límites interiores, del silencio y los papeles secundarios para “remontar la corriente / hacia el puro misterio donde el río se inicia”. Generar un espacio propio de escucha, creación, arte y difusión, que halló un nodo principal en Versos con faldas y extendió sus brazos y tramas más allá de la tertulia, a través de tiempo y en múltiples publicaciones, libros o reconocimientos, como facetas y dicciones complementarias de una búsqueda común.

Bibliografía:

- Alonso Valero, Encarna (2016). “Mujeres poetas bajo el franquismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier, julio. Disponible en <https://cuadernohispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/>.
- Arias Careaga, Raquel (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela, teatro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Benegas, Noni (1997). “Estudio preliminar”, en el libro editado con Jesús Munárriz *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión, 17-88.
- Bibbó, F. (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987>.
- Bourdieu, Pierre (2002). “Campo intelectual y proyecto creador”, *Campo de poder. Campo intelectual*. Buenos Aires: Montresor, 2002.
- Carceller, Arantxa (2013). “La República y las mujeres”. *Los ojos de Hipatia*. Disponible en <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-republica-y-las-mujeres/>.
- Carceller, Arantxa (2014). “Sección Femenina. La mujer dentro del franquismo”. *Los ojos de Hipatia*, marzo. Disponible en <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/seccion-femenina-la-mujer-dentro-del-franquismo/>.
- Conde, Carmen (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.
- Conde Carmen (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.
- Conde, Carmen (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.
- De León, Fray Luis (1987). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus.
- Ferrari, Marta (2019). “Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno.” *La pecera* (2019). Disponible en <https://www.lapecerarevista.com/ensayo>.



- Ferrari, Marta (2021). *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del XIX*. Rosario: Mar Serena Ediciones.
- Figuera, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Fuertes, Gloria (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Garcerá, Fran y Marta Porpetta (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torremozas.
- García Cárcel, Ricardo (coord.) (1988). Monográfico *La mujer en España*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. *Historia* 16: 145 (mayo 1988).
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.
- Grau Duhart, Olga (2014). "La escritura de Simone de Beauvoir como proyecto global". *Revista chilena de literatura*, (86), 121-132. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000100006>.
- Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Ludmer, Josefina (1984). "Tretas del débil." En Ortega, Eliana y Patricia González. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedra, Huracán.
- Maíz, Claudio (2013). "Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual." *Años 90*, v. 20, n. 37, (julio de 2013), 19-35.
- Manzano Garías, A. (1969). "De una década extremeña y romántica". *Revista de Estudios Extremeños*, 24, 1-29.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Payeras Grau, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Pulido Tirado, Genara (2017). "Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España". Sánchez García, Remedios y Manuel Gahete (eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant: 43-60.
- Rico, Manuel (2019). "De cuando fueron invisibles". *Babelia, El País*, 19 de agosto. Disponible en https://elpais.com/cultura/2019/08/12/babelia/1565623241_892730.html
- Rodríguez Puértolas, Julio (1986) *Literatura fascista española 1. /Historia*. Madrid: Akal.
- 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).
- Sánchez García Remedios y Manuel GAHETE (eds.) (2017), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant.
- Scarano, Laura (2020). "La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género" en el Monográfico "Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos", a cargo de Ana Rodríguez Callealta y José María Balcells. En *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 7: 35-60.
- Senís Fernández, José (2004). "Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres." *Clarín* 9, 52, (julio-agosto de 2004): 10-14.
- Woolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.



Representación de la tradición artística europea en la frustrada colección de calcos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Lo Russo, Alejo

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes. Cátedras de Historia de las Artes Visuales-Europa siglos XIV-XVI e Historia de las Artes Visuales-Europa siglos XVI-XVIII
gabrielalejo@yahoo.com

Mediante un decreto firmado el 13 de junio de 1903 por Juan Ramón Fernández, ministro de Justicia e Instrucción Pública, se le encomendaba al entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes Eduardo Schiaffino:

“el estudio especial y comparativo de la organización y funcionamiento de los principales Museos y Academias de Bellas Artes en Europa y Estados Unidos de Norte América, facultándosele para elegir una colección sistematizada de calcos de yeso de estatuaria antigua y moderna a fin de instalar en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Sección de Escultura comparada” (p. 277)

De este modo se iniciaba la frustrada historia de la colección de calcos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Las gestiones para la adquisición de calcos del Museo así como su fortuna posterior fueron abordadas en estudios exhaustivos por Patricia Corsani (2005) y Paola Melgarejo (2014). Nos interesa en este caso analizar las elecciones efectuadas por Schiaffino en su proyecto de configuración de una sección de calcos para el Museo como manifestación de su discurso sobre la Historia del Arte.

La producción de calcos en yeso tuvo un auge en el siglo XIX que duró hasta las primeras décadas del siglo XX. Grandes talleres de producción de este tipo de reproducciones de esculturas y fragmentos de arquitectura proliferaron en Europa y Estados Unidos. Entre los más prestigiosos se destacaban aquellos que funcionaban en museos como el Louvre, el Museo Nacional de Berlín, el Museo Metropolitano de Nueva York o el Museo Británico en Londres. Asimismo, surgieron talleres particulares de gran éxito comercial como los de Domenico Brucciani en Londres o de August Gerber en Berlín.

Los usos de estas imágenes daban cuenta de sus diversas funciones, desde la decorativa a la formación artística o académica. En algunos casos cumplían funciones ornamentales en ámbitos domésticos en tanto que los destinos institucionales incluían museos, academias de arte o universidades. El desarrollo de los estudios clásicos, la historia del arte y la arqueología en el siglo XIX propició la adquisición de calcos de esculturas y arquitectura en ámbitos académicos (Haskell, Penny, p. 132-139). En nuestro medio Ricardo Rojas señalaba el valor didáctico de los calcos en la enseñanza de la Historia hacia esos años:

“Siendo el arte el más alto florecimiento de una civilización, no se ha podido prescindir de aplicarlo especialmente a la enseñanza de la Historia. Pero la formación de museos de artes, es harto costosa. La duplicación de objetos auténticos es tan difícil que se ha imaginado recurrir a los museos de copias y a las reproducciones parciales de diverso



género. Esto quítales valor científico o estético; pero al suplir la irremediable falta de los otros, llenan cumplidamente su fin didáctico” (p. 70).

A partir de estas reflexiones recomendaba Rojas: “Dada la importancia de los restos históricos, sean éstos del arte o de las industrias, el ideal sería que cada colegio pudiera disponer de un pequeño museo, y cada pueblo de un gran museo de historia general” (p. 70).

La función didáctica era también la que Schiaffino imaginaba para las piezas de su proyecto. En una carta al ministro de Justicia e Instrucción Pública Joaquín V. González en 1905 atribuía este rol a los calcos: “cuya necesidad es urgente en Buenos Aires para la enseñanza del dibujo, de la escultura, la arquitectura, la historia del arte y en suma de la estética” (Schiaffino, 1905a).

Entre 1903 y 1905 Schiaffino recorrió diversos países europeos y Estados Unidos visitando talleres de producción de calcos. Como resultado de estas indagaciones redactó en 1905 un informe al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación (Schiaffino, 1905b) El escrito incluye el listado de obras seleccionado que comprendía alrededor de mil doscientas piezas. Schiaffino detallaba el valor de cada una y sus procedencias. De París se consigian calcos de los talleres del Museo del Louvre, la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Museo de Escultura Comparada del Trocadero y el taller de Ferdinand Barbedienne. Las demás obras formaban parte de los catálogos del taller de August Gerber en Colonia, la Manufactura de Signa en Florencia y la fundición de bronce Chiurazzi en Nápoles.

La selección propuesta por Schiaffino incluía calcos de obras de diversas épocas y contextos culturales. Ante estas decisiones nos preguntamos cuáles son sus preferencias y qué las motiva en el contexto histórico e intelectual en el que se realizan.

Una primera aproximación cuantitativa nos permite comenzar a delinear los criterios de selección del director del Museo. La categoría de “Antigüedad. Monumentos orientales” abarcaba en la lista las subcategorías: “Egipto”, “Caldea y Asiria”, “Persia”, “Fenicia y Palestina”, “Chipre” e “India”. Estas obras configuran un grupo reducido que abarca sólo cuatro páginas de las noventa y siete del listado. Los calcos de estatuas, relieves o fragmentos de arquitectura de la antigüedad greco-latina se distribuyen en alrededor de veinte páginas se incluyen obras famosas como el Apolo del Belvedere, el Apolo Sauróctono, el Auriga de Delfos, el Hermafrodita Borghese, la Venus Medici, la Venus de Milo, la Venus Genetrix, la Victoria de Samotracia, y la Atenea Partenos. El extenso catálogo de piezas clásicas incluye asimismo estatuas y relieves del Partenón, el Erecteión, placas con inscripciones latinas y numerosos bustos de retratos romanos. Las de obras italianas de los siglos XV al XVIII son el conjunto más numeroso que se despliega en treinta y una páginas del listado. Le siguen en cantidad las piezas bajo el título “Escuela francesa. Esculturas de la Edad Media y del Renacimiento” abarcan veinticuatro páginas. Menos numerosos son los casos de escultura bizantina, alemana medieval, española de los siglos XVI y XVII, y francesa del siglo XIX con una página cada una.

De modo tal que la enorme mayoría de los calcos corresponde a obras anteriores al siglo XIX, siendo las del Renacimiento italiano las más numerosas. Ocupan asimismo importantes conjuntos de la antigüedad griega y romana, la Edad Media y el Renacimiento francés. Menores espacios en las decisiones ocuparon las otras culturas antiguas, la Edad Media alemana y el siglo XIX que incluía dos reproducciones de obras de August Rodin.

Consideradas estas piezas en función de la formación artística y estética, es significativo el protagonismo de la tradición italiana en las elecciones de Schiaffino. Los artistas representados del arte italiano en el listado dan cuenta de una representación exhaustiva y diversa de las tendencias de los siglos XV y XVI. Figuran así obras de Nicola Pisano (c.1220-1284) como representante de la escultura tardía medieval italiana. El siglo XV italiano está ampliamente representado. El listado incluye los nombres de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) con las Puertas



del Paraíso del Baptisterio de Florencia, Donatello (1386-1466) con el San Jorge de Orsanmichelle, el David de bronce, los relieves de la Cantoría de la catedral de Florencia entre otras obras. La selección incluye asimismo estatuas, relieves o fragmentos de obras de Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472), Filarete (1400-1469), Lucca della Robbia (1400-1482), Agostino di Duccio (1418-1481), Antonio Rossellino (1427-1479), Mino da Fiesole (1429-1484), Desiderio da Settignano (1430-1464), Francesco Laurana (1430-1502), Antonio Pollaiuolo (c.1432-1498), Andrea del Verrocchio (1435-1488), Andrea della Robbia (1435-1525), Benedetto da Maiano (1442-1497). Entre los artistas de finales del Quattrocento y el Cinquecento figuran Andrea Sansovino (1460-1529), Giovanni della Robbia (1469-1525), Andrea Riccio (1470-1532), Jacopo Sansovino (1486-1570), Baccio Bandinelli (1493-1560) y Benedetto de Rovezzano (1474-1552). Un lugar preponderante ocupa Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) mediante obras célebres como la Piedad del Vaticano, el Moisés Del monumento funerario de Julio II, las tumbas completas de Lorenzo y de Giuliano de Medici en la Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, el Tondo Pitti, y los dos Esclavos de la colección del Louvre entre otras obras. Del siglo XVI figuran también los nombres de Benvenuto Cellini (1500-1571) con diez piezas en metal y el relieve de la Ninfa de Fontainebleau, Danielle da Volterra (1509-1566) y Giambologna (1529-1608). Completan el elenco italiano en el siglo XVII Gian Lorenzo Bernini (1582-1680) y en el XVIII Antonio Canova (1757-1822).

En 1885, veinte años antes de confeccionar esta lista de calcos, Schiaffino escribió elogiosamente sobre la Academia Nacional de Bellas Artes de París en un artículo para el periódico porteño *El Diario*. En su descripción de las salas de calcos de esta institución mencionaba los casos de las esculturas del frontón del Partenón, del templo de Minerva, columnas del templo de Júpiter en Roma y siete obras de Miguel Ángel, el Moisés, la Piedad, los Esclavos, el Baco y los coronamientos de las tumbas Medici. Señalaba asimismo el San Jorge de Donatello, y las Puertas del Baptisterio de Lorenzo Ghiberti. El artículo concluía explicitando que su enumeración era sólo

“una parte mínima de tan extensa colección”: “Si enumero, aunque superficialmente las reproducciones fieles de las obras de arte de todos los siglos y de todas las escuelas, que permiten a los habitantes de esta capital hacerse una idea del arte en general y estudiarlo sin salir de París con sólo frecuentar la Escuela de que hablo, es a fin de mostraros la verdad de mi aseveración al reconocerle a l’Ecole des Beaux-Arts la primacía entre las academias del mundo” (Schiaffino, 1885).

El artículo juvenil de Schiaffino es revelador en tanto que coincide con la selección de calcos para el Museo y que, según sus palabras, de la “tan extensa colección” representativa “de todos los siglos y de todas las escuelas” sólo menciona casos de la tradición griega antigua y del Renacimiento italiano.

Entre las posibles lecturas de Schiaffino estaría el historiador francés Jules Michelet (1798-1874). En un manuscrito de sin fecha titulado “De la imaginación en el arte. Reflexiones a propósito de la pintura de historia” Schiaffino considera que los retratos son más representativos de la época de producción que la pintura de historia y los define como análogos a los estudios históricos. Respecto a éstos últimos, menciona como ejemplos al historiador inglés Thomas Macaulay (1800-1859) y a Michelet (p. 2). El concepto de Renacimiento fue definido y aplicado por primera vez a un estudio sistemático por Michelet en “Historia de Francia en el Siglo XVI-Renacimiento” en 1855, siendo luego retomado por Jacob Burckhardt. Según Huizinga, Michelet sentó en esta obra las bases de las concepciones de la comprensión del Renacimiento como período clave en la historia de Occidente en razón de que es entonces cuando el hombre se libera de la opresión del feudalismo y la doctrina eclesiástica y así descubre al mundo y a sí mismo (1977, p. 115). La



idea del Renacimiento como jalón transcendental en el encadenado cultural de occidente parece orientar asimismo las elecciones de Schiaffino en nuestra lista.

Como señalábamos, entre las obras representativas del Renacimiento, son las italianas las que conforman el conjunto más numeroso y diversamente representado. Varios estudios desde mediados del siglo XX se han abocado a analizar la influencia específica de la tradición italiana en la producción artística y en las consideraciones de la historia del arte en la Argentina. En Italia y el arte argentino Romualdo Brughetti (1952) parte de la idea de una constante en el arte peninsular "...que nace en Grecia y Etruria, prosigue en romanos y románico y, por conducto del culminante Renacimiento, llega hasta nuestros días" (p. 50). Luego del desarrollo de una narración histórica jalonada de artistas italianos o influenciados por su arte en el territorio argentino desde la época virreinal, el autor señala la afinidad cultural-racial entre Argentina e Italia al proponer: "Somos por otra parte y por derecho un país latino y, por consiguiente, nos pertenece la inventiva artística que tuvo en el Mediterráneo categoría eminente" (p. 69).

La idea de una constante influencia italiana en el desarrollo del arte en territorio argentino es planteada asimismo por el artículo "Arte y artistas en la Argentina" que unos años más tarde publicaría el pintor, ilustrador y escultor Federico Borghini (1959). El autor señala que la peninsular no fue la única referencia europea para el arte local, pero sí la más importante.

Las relaciones artísticas ítalo-argentinas fueron asimismo abordadas por Malosetti Costa en "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires" (2000). La autora señala cómo Italia estuvo en el horizonte cultural de los artistas argentinos del siglo XIX ya sea por maestros de ese origen o por los viajes de formación a la península. Sin embargo, Malosetti Costa da cuenta de los cambios que desde la década de 1880 implicaron el posicionamiento de Francia como modelo artístico y el desplazamiento de la opción italiana en un contexto de debates locales sobre estas dos alternativas.

Nos interesa considerar las elecciones de Schiaffino en el entramado de los debates decimonónicos sobre la historia del arte. En este sentido, siguiendo a Eric Michaud, la historia del arte como disciplina profesional surgió de un radical cambio de consideración entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Según el historiador francés esta nueva concepción que recuperaba a los "pueblos bárbaros", es decir, aquellas culturas surgidas más allá del mundo greco-latino, y definía su aporte al arte europeo que a su vez se contraponía a la norma clásica (2017). Es así como hacia el siglo XIX sería central en estos debates el concepto de raza. La teoría de las razas iba a afirmarse como teoría de la determinación racial de las formas culturales, abocándose la historia del arte, como la arqueología, a la determinación exacta de la pertenencia étnica de los objetos del pasado (Michaud, p. 22).

Eduardo Schiaffino, considerado el primer historiador del arte en nuestro país, revela en sus escritos la influencia de la sociología positivista de Hippolite Taine. (Burucúa, 1999, p. 23) La historia del arte de Schiaffino apela al concepto de raza para poner en relación el pasado latino con su contemporaneidad cultural y artística en el ámbito local. Como señala Preziosi, desde la modernidad temprana la historia del arte se abocó a hacer el pasado visible para que pudiera funcionar en y sobre el presente y para que el presente pudiera ser percibido como el producto demostrable de un pasado particular (2009, p. 11).

Estas relaciones entre pasado y presente se manifestaban en el discurso de Schiaffino ya desde la década de 1880. En 1883 publicaba una serie de artículos titulada «Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento» bajo el seudónimo de Zig-Zag. En estos escritos sentaba las bases de lo que sería su obra historiográfica. Los textos publicados en el periódico El Diario interpretaban las causas del poco desarrollo del arte local y proponían estrategias desde el estado para propiciar su impulso. Asimismo, como señala Malosetti Costa,



según Schiaffino, el desarrollo de las actividades artísticas, como las científicas, eran fundamentales para el progreso general del país (2001, p. 45).

Una de las ideas centrales de estos textos era el destino de progreso augurado para el pueblo argentino en razón de la pertenencia a la raza latina. Así lo expresaba Schiaffino en el artículo del 18 de septiembre de 1883:

“La mitad del arte al menos, es el patrimonio exclusivo de la raza Latina, que es la nuestra. Si bien es cierto que los Sajones han compartido con ella el cultivo de la Música y de la Poesía, sin que haya habido vencidos ni vencedores en la sagrada lucha, en muy distinto caso se hallan la Pintura y la Escultura, artes, ambas, en las que los Latinos no tienen competidores (...) Es un deber del que no podemos ni debemos eximirnos.”

Desde mediados del siglo XX los estudios sobre museos dieron cuenta de una ruptura con los preceptos basados en criterios elitistas y excluyentes. Nuevas aproximaciones se centraron en la gestión y en el carácter ideológico-político de los museos. En este sentido, como señala Carol Duncan, los Estados monárquicos o republicanos del siglo XIX entendieron la utilidad del museo de arte público para dar un contenido a los conceptos de ciudadanía y virtud cívica. El museo moderno del siglo XIX asume, según Duncan, la función de su antecedente, la galería principesca, como sala ceremonial en la cual el Estado se presenta e idealiza a sí mismo, de modo que el Museo moderno convertía lo que en la galería principesca era símbolo de la riqueza material en riqueza espiritual siendo la historia del arte y su sistema de clasificación una herramienta empleada por el Estado como instrumento ideológico (1991).

Según Fernández Bravo, el museo es una “fábrica de tiempo” que elabora un montaje, una narratividad ordenadora (2016, p. 28). En este sentido proponemos que los calcos de la colección propuesta por Schiaffino, si bien tenía una explícita función didáctica en la formación de los artistas y en el estudio de la historia del arte, era asimismo, como parte de las piezas que se podrían ver en los recorridos por el museo, un agente destacado en razón de su operatividad legitimadora, no sólo de la institución, sino del naciente arte nacional, que en los relatos históricos de Schiaffino formaba parte de una cadena que lo ligaba con ese pasado greco-latino y renacentista prestigioso del arte.

El decreto del 31 de marzo de 1906 firmado por el ministro de Justicia e Instrucción Pública Federico Pinedo otorgaba a Schiaffino la suma de cincuenta mil pesos para la adquisición de calcos en Europa. Según los estudios de Corsani, no es posible con la documentación existente alcanzar datos precisos de cuál fue el lote completo adquirido por el director del Museo (2005, p. 60). En 1909 Schiaffino concretaba el traslado del Museo de su sede primigenia en las salas alquiladas de las Galerías del Bon Marché al Pabellón Argentino, una estructura de hierro utilizada como sede del envío argentino a la Exposición Universal de París de 1889 y que al momento se encontraba instalado en la Plaza San Martín. En septiembre de ese año Schiaffino redacta un inventario del acervo del Museo señalando su ubicación en la nueva sede. Los calcos habían sido ubicados en la planta baja del edificio. En total Corsani contabiliza ciento sesenta y cinco calcos en el Pabellón argentino, aunque señala que, en función de la documentación existente, no hay certeza de que fueran los únicos (Corsani, 2005, p. 61).

El listado de las obras del inventario de 1910 es entonces notoriamente más reducido que la propuesta de adquisiciones formulada por Schiaffino cinco años antes. La reducción podría haberse debido a las posibilidades presupuestarias del Estado argentino. Sin embargo, la colección de calcos del Pabellón argentino replicaba en menor escala el perfil del listado de 1905. Predominio de obras del Renacimiento italiano seguido en cantidad de piezas por aquellas asociadas a la tradición greco-latina. Es significativo que se eliminaran de las adquisiciones todas las obras de otros ámbitos culturales de la Antigüedad. Esta presunta selección forzada por las



restricciones presupuestarias habría puesto más en evidencia el perfil que Schiaffino pretendía del conjunto como representación de una cadena cultural que ligaba al arte argentino con las expresiones ligadas al arte clásico.

Los veinte años que siguieron a la partida de Schiaffino bajo las direcciones de Alejandro Zuberbhuler y Cupertino del Campo no dieron cuenta de cambios significativos en la exhibición de los calcos en la planta baja del Museo (Melgarejo, 2013, p. 47). Entre 1931 y 1939 el Museo estuvo bajo la dirección de Atilio Chiappori, quien tuvo a su cargo la mudanza de la institución a su sede definitiva en la Avenida del Libertador en 1932. El nuevo guión curatorial marginó los calcos que en su mayoría fueron guardados en el depósito dejando en exhibición sólo algunos casos puntuales como la Victoria de Samotracia (Melgarejo, 2013, p. 48).

Si bien la colección de calcos fue exhibida en el Museo desde 1909, no se logró el objetivo de Schiaffino de conformar un espacio de esculturas comparadas permanente. Desde las primeras décadas del siglo XX las nuevas consideraciones que se imponían en los Museos fueron adversas para las copias pictóricas o los calcos que fueron desvalorizados en los relatos museológicos. Las causas del desinterés progresivo en los calcos y copias pictóricas en los museos desde entonces podría deberse, según Van de Ven, al desarrollo de la nueva tecnología de la fotografía en función de la reproducción de obras y a las más amplias posibilidades de viajes a nivel mundial que aumentarían la accesibilidad a las piezas originales. Asimismo, según la autora, el concepto de autenticidad fue ocupando un lugar cada vez más protagónico y excluyente en las narrativas de los museos (2017. P. 88-89).

Sin embargo, en las últimas décadas los estudios sobre este tipo de producciones proliferaron en virtud del interés por las implicancias culturales y las consideraciones respecto a la tradición que este particular estatus de obra puede brindar. Reuniones académicas como “Plaster and Plaster casts: materiality and practice” realizada en 2010 en Londres o el “Segundo Encuentro Internacional de Museos con colecciones de escultura. Copias e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea” realizado en Valladolid en 2013, son algunos de los casos de reconsideración y estudio del fenómeno de la copia en el arte en los últimos tiempos.

Consideramos en ese sentido, el estudio del consumo de calcos de obras europeas en nuestro medio a lo largo de la segunda mitad siglo XIX e inicios del XX como una de las vías para el abordaje de las concepciones respecto a la tradición canónica del arte occidental en el entramado del proceso de institucionalización artística.

Referencias

- (1903) “Decreto encomendando una comisión en Europa al Señor Eduardo Schiaffino” en Registro Nacional de la República Argentina. Año 1903. Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional.
- Borghini, F. (Abr, 1959), Arte y Artistas en la Argentina. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 1 (2) 141-151.
- Brughetti, R. (1952). Italia y el arte argentino. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- Corsani, P. (2005). Eduardo Schiaffino y el Museo de sus sueños: la sección de escultura comparada del Museo Nacional de Bellas Artes. *Avances* (9) 49-64.
- Burucúa, E. (1999) *Historiografía artística argentina. Nueva historia argentina. Arte sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Duncan, C. (1991) *Art Museums and the ritual of citizenship. Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution.
- Fernández Bravo, A. (2016) *El museo vacío*. Buenos Aires, Eudeba.
- Haskell, F; Penny, N. (1990). *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)* Madrid, Alianza.



- Huizinga, J. (1977) El problema del Renacimiento. El concepto de la historia y otros ensayos, México, F.C.E.
- Malosetti Costa, L. (2000) ¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires. Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri. 91-142
- Malosetti Costa, L. (2001) Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, FCE.
- Melgarejo, P. (2013) Los calcos del Museo Nacionanl de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor. Memorias de la escultura 1895-1914. Colección MNBA. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacionanl de Bellas Artes. 33-51.
- Michaud, Éric. (2017) Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Preziosi, D. (2009) The Art of Art History. A Critical Antology. Oxford University.
- Rojas, R. (2010) La restauración nacionalista. Buenos Aires, UNIPE Editorial universitaria (Primera edición en 1909).
- Schiaffino, E. (29 de mayo de 1905a) Carta a Joaquín V. González. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.
- Schiaffino, E. (febrero de 1885) El arte en París. El Diario. París. Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Schiaffino, E. (1905b) "Catálogo e informe oficial presentado al ministro de I. P. en junio 26 de 1905" Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes.
- VAN DE VEN, A. (2017) Museum replicas: second-rate copies or a valuable resource?The Amphora Issue. Melbourne Historical Journal. Melbourne.
- Schiaffino, E. (Sin fecha) "De la imaginación en el arte. Reflexiones a propósito de la pintura de historia" Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes.



“Contra la chatura cultural”. Tramas y complicidades entre militantes trotskistas y mujeres artistas en la última dictadura cívico-militar argentina.

Manduca, Ramiro

Instituto de investigaciones Gino Germani (IIGG)-Universidad de Buenos Aires (UBA)

ramiromanduca@gmail.com

Introducción

En las siguientes páginas nos proponemos hacer un aporte a investigaciones desarrolladas en la última década en torno a la persistencia de producciones artísticas y culturales críticas durante la última dictadura cívico-militar argentina (Longoni, 2012; Margiolakis, 2016; etc). La visibilización de las mismas ha abonado a modificar la percepción de un “apagón cultural” durante esos años y por lo tanto matizar el carácter “épico” de fenómenos que lograron mayor resonancia como por ejemplo Teatro Abierto (Manduca, 2018). En esta oportunidad, nos proponemos indagar un terreno poco explorado aún en torno a los vínculos entre producciones artísticas y feminismo en ese periodo. Para ello, recuperaremos y reconstruiremos una serie de iniciativas que tuvieron lugar entre 1979 y 1981, impulsadas por militantes trotskistas ligadas al Partido Socialista de los Trabajadores (PST). Este partido, conformado entre 1971 y 1972, formó parte del espectro de organizaciones de la “izquierda no armada” (Casola) durante los años 70 y sostuvo su intervención durante la dictadura. En el trabajo nos centraremos en la revista cultural *Todas* y los festivales organizados para la presentación de cada uno de sus números y en un grupo teatral experimental conformado sólo por mujeres al interior del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), una iniciativa impulsada por jóvenes militantes de la misma organización. Las aproximaciones a estas experiencias habilitan a pensar articulaciones potentes entre las militantes de izquierda y artistas consagradas en pos de visibilizar la situación de la mujer en particular y de la escena artística en general durante esos años. Al mismo tiempo, nos proponemos evidenciar las persistencias e influencias en las experiencias analizadas, del feminismo de la “segunda ola” cuya recepción en nuestro país había comenzado en los años previos al golpe militar (Trebisacce, 2013).

Feminismos, lecturas y recepciones

Los últimos años de la década del 60 y los primeros de la del 70 encontraron a un renovado movimiento feminista como protagonista de masivas movilizaciones en los países capitalistas centrales. Las sociedades de posguerra en los años dorados del capitalismo, encontraron también un momento de no retorno respecto al lugar de las mujeres en ellas. La conjugación del pleno empleo con un consumo de masas nunca antes alcanzado fue de la mano con la creciente inserción de las mujeres en el mercado laboral y en las universidades, incidiendo en la revitalización del movimiento feminista (Bellucci, 2014). El desarrollo de métodos tendientes al control de la natalidad en momentos de un incesante crecimiento demográfico, derivaron en descubrimientos como las píldoras anticonceptivas que también incidieron en concepciones estructurantes de las mujeres como el destino socialmente asignado de ser madres. La



sexualidad y la autonomía, la decisión sobre los propios cuerpos y sobre el placer, la oposición al mandato de la maternidad y a favor de la legalización del aborto fueron algunas de las principales demandas sobre las que se fue estructurando el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) con epicentro en Estados Unidos. De manera similar en Francia, tras los ecos del mayo del 68 y en Italia, tuvo lugar una reemergencia del movimiento feminista que centró su intervención en acciones relacionadas con el cuerpo, en una “política sexuada dirigida a sus congéneres para alcanzar la autonomía y la identidad femeninas” (Bellucci, 2014: 84).

El carácter transnacional que adquirió el movimiento, los flujos de experiencias militantes y lecturas, es destacado por Mabel Bellucci (2014) quien señala el rol de las “viajeras militantes” para el acceso de las discusiones que se estaban teniendo en otras latitudes. Mujeres como Gabriela Christeller o la cineasta María Luisa Bemberg, por nombrar dos de las impulsoras de las agrupaciones feministas en nuestro país, son un ejemplo claro. Se trató de mujeres que hicieron de sus posibilidades de viajar una experiencia extendida hacia sus congéneres a partir del tráfico de lecturas e influencias. Se trató, por lo tanto, de un ejercicio que “estuvo lejos de ser acumulativo y mezquino, sino que se puso a disposición de un interés colectivo” (Bellucci, 2014: 108). Este aspecto es aún más relevante para un movimiento, que, cómo señala Catalina Trebisacce “se agitó y organizó en simultaneidad, o incluso, con anterioridad a las producciones teóricas que serían luego destacadas del feminismo de entonces” (Trebisacce, 2013: 128). La influencia innegable del *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, editado en Francia en 1949 y en Argentina en 1954, fue una excepción ya que sólo fue acompañado por producciones acordes a las nuevas demandas del feminismo recién a comienzos de los 70. Entre estas últimas se destacan *Mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963 en Estados Unidos, 1974 en Buenos Aires); *Política sexual* de Kate Millet (1969 en Estados Unidos, 1975 en Buenos Aires), *La dialéctica de los Sexos* de Shulamith Firestone (1970 en Estados Unidos); *Las mujeres: la Revolución más larga*, de Juliet Mitchell (1966 en Oxford), entre otras (Trebisacce, 2013: 128). Conjuntamente, lograron un importante alcance producciones desde las perspectivas de la psicología y la sexología, no sólo en ámbitos académicos sino también en los medios masivos de comunicación que pusieron a la sexualidad en primer plano, expresión de lo que algunas autoras han denominado proceso de modernización sociocultural³³⁵(Cosse,2010; Manzano, 2017).

En este contexto, marcado por la reemergencia del movimiento feminista a nivel internacional por un lado y la radicalización política y la modernización sociocultural a nivel local por el otro, es que comenzaron a desarrollarse agrupamientos que se reivindicaban feministas en nuestro país. Se trataron de agrupaciones integradas principalmente por mujeres heterosexuales y provenientes de las clases medias urbanas, que sin embargo lograron una incidencia para nada menor en la agenda pública y constituyeron un eslabón fundamental en la genealogía del movimiento feminista argentino. Las más destacadas fueron la Unión Feminista Argentina (UFA, 1970-1976) y el Movimiento de Liberación Femenina (MLF, 1971-1976) que tuvo a María Elena Oddone como principal referente y desde 1974 editó la revista *Persona*. Con todas ellas el PST,

³³⁵ La definición de proceso de modernización sociocultural suele utilizarse para referirse a un fenómeno que tuvo lugar en buena parte del mundo occidental entre las décadas del 50 y el 70 caracterizado por el desarrollo de la producción en masa y la masificación de nuevos medios de comunicación, principalmente la televisión, pero también nuevos formatos de revistas apuntados centralmente a las clases medias urbanas. Los cambios en los modos de vida, consumos culturales y prácticas cotidianas de estos sectores fueron notorios. En muchos casos se conjugó también con una ampliación del acceso a la educación superior y ascenso social. En Argentina se puede pensar este proceso desde mediados de los años 50 pero de manera más acentuada durante los 60 y 70. Tal como ha demostrado Manzano (2017) fue la juventud el sector social que con mayor intensidad atravesó estos cambios



a diferencia de otras expresiones de izquierda³³⁶, mantuvo discusiones, intercambios y coordinaciones no exentos de tensiones.

De Muchacha a Todas: debates que trascendieron la dictadura

La investigación de Catalina Trebisacce (2013) respecto al feminismo de los 70 en Argentina, destaca como uno de los grupos emergentes por esos años al nucleado alrededor de la revista *Muchacha* en el que confluyeron militantes del PST junto a activistas independientes. Ni desde el partido ni desde la agrupación había reconocimientos de vinculación mutua en términos públicos, pero al haber militantes que adscribían simultáneamente a los dos espacios, indefectiblemente había similitudes en los planteos. La publicación puso un fuerte eje en develar las operaciones del mercado respecto al rol asignado de la mujer en la sociedad, reduciéndola, en la mirada de las *muchachas* del PST, a un simple objeto sexual destinado para el consumo de los varones. En sus páginas estos análisis partían de publicidades y del rol de los grandes medios de comunicación (Trebisacce, 2013: 56).

Nuevamente Trebisacce (2012) al centrarse ya no solamente en el grupo *Muchacha* sino en la intervención conjunta del PST identifica que lo que caracterizó los posicionamientos al respecto fue una tensión entre la denuncia de la opresión patriarcal y la opresión capitalista. En definitiva, parafraseando a Heidi Hartman (1980), el modo en que se debía resolver el “matrimonio infeliz” entre marxismo y feminismo. Aún con tensiones, la política de esta organización fue singular para las izquierdas setentistas. Algunos hitos de esta singularidad fueron la visita de Linda Jannes, candidata a presidente de Estados Unidos por el Socialist Workers Party (WSP) y participante del vigoroso movimiento feminista estadounidense y la candidatura de Nora Ciapponi como vice-presidente en 1973 visibilizando reclamos específicos que iban desde las “guarderías” en los lugares de trabajo hasta el derecho por el aborto legal.

Continuando la exploración hecha por Trebisacce y gracias a la posibilidad de acceder a una serie de documentos internos del PST alojados en el archivo de la Fundación Pluma, hemos podido reconstruir las discusiones al respecto en el marco de la dictadura. Por cuestiones de espacio no podremos desarrollarlos de manera extendida en este trabajo³³⁷. Nos interesa sin embargo señalar que, desde 1977 hasta 1981, tuvo lugar un debate importante, aún en las condiciones de funcionamiento clandestino de esta organización (Osuna, 2015), en torno a la política a desarrollar hacia las mujeres. Lo relevante del asunto es que en el mismo no sólo se manifestaron posiciones respecto a los modos de abordaje “hacia afuera”, es decir la política pública, sino que se hizo presente con fuerza el agenciamiento de las militantes al cuestionar el rol que hasta entonces se les había asignado internamente e incluso llevando la discusión a los ámbitos privados. La introducción de la premisa “lo personal es político” habitó de manera subyacente buena parte de los argumentos esgrimidos, poniendo de manifiesto la incidencia del feminismo de los 70 en estas militantes (Campagnoli, 2005).

Asimismo, el planteo de un sector de ellas que terminó imponiéndose, estuvo centrado en jerarquizar las especificidades de la opresión patriarcal, enfatizando que en la articulación entre patriarcado-capitalismo era imperioso no reducir las reivindicaciones de las mujeres a la cuestión de clase (sin desconocer este aspecto, claro está). En términos concretos, el debate apuntaba a quién dirigir la acción del partido ¿hacia las mujeres trabajadoras o hacia las de clase

³³⁶ Otra de las agrupaciones feministas asociadas a las organizaciones de izquierda fue el Movimiento Feminista Popular donde confluían mujeres del Frente de Izquierda Popular (FIP). Ver: (Trebisacce, 2013b)

³³⁷ En estos momentos me encuentro trabajando en mi tesis de maestría en torno a diversas iniciativas culturales vinculadas con el PST en el marco de la dictadura. Uno de los capítulos analiza detenidamente esas discusiones.



media e intelectuales? La definición buscó transitar un equilibrio entre ambas. Las resoluciones llevaron a la creación de una “Comisión de la mujer” encargada de ejecutar esta política y para ponerla en práctica una de las iniciativas fue la revista *Todas*.

Martha Ferro una beatnik trotskista detrás de la revista

La revista *Todas* tuvo una duración de sólo de tres números entre mediados de 1979 y comienzos de 1980. En los documentos internos del PST, ante la edición del primer número, se señalaba que fue un gran acierto para el abordaje de las mujeres de clases medias, logrando que “en tan sólo 15 días se agotar[a]n 1500 números”³³⁸. Su directora fue Martha Ferro, una militante orgánica del partido desde 1974, sobre la que es necesario detenernos por su particular perfil, experiencia de vida y por ser una entusiasta articuladora de iniciativas feministas y lésbicas en este mismo período (flores, 2015).

Su ingreso a la militancia fue posterior a una intensa experiencia de 7 años en Estados Unidos. Allí llegó luego de falsificar una carta de invitación de una universidad para lograr conseguir su visa y también, para engañar a su familia³³⁹. Ya había ingresado a la carrera de Letras en la politizada facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Arribó a Nueva York en 1968 en búsqueda del poeta beatnik y activista contracultural Irwin Allen Ginsberg, a quien conocería años después. También visitaría la casa de Jack Kerouac, a quien le hubiera robado algunos dibujos si sus compañeros de visita no la hubieran frenado (flores, 2015: 11). En el medio, pasó por múltiples trabajos, desde costurera hasta vendedora de panchos en un parque. Entabló vínculos con las comunidades latinas de la “Gran Manzana”, también con el movimiento feminista radical en momentos álgidos de movilización y de tácticas de autodefensa frente a la violencia machista. De vuelta en Buenos Aires, Ferro se incorporó al PST. En 1976, meses previos al golpe, su entonces pareja, una artista plástica neoyorquina, alquiló un sótano en San Telmo ubicado en el Pasaje San Lorenzo 139³⁴⁰ (flores, 2015). El lugar fue allanado por las fuerzas de seguridad y llevó a que Ferro se mudará durante algunos años a la Isla Maciel, viviendo allí en condiciones de total precariedad. Ya en 1978, cuándo el clima represivo al menos hacia la izquierda no armada, había bajado su intensidad, retornó al sótano. Según las memorias de dos asiduas partícipes de esa experiencia recuperadas por Valeria Flores (2015), Adriana Carrasco y Ely Lugo Cabral, el sótano fue a partir de ese año un espacio de encuentro de mujeres, lesbianas, reuniones políticas y múltiples actividades culturales como obras de títeres (Ferro fue también una apasionada titiritera), de teatro, proyecciones de películas y muestras de fotos. Por lo general, estas iniciativas excedían el espacio del sótano y se expandían a otros lugares cercanos. Carrasco, quién fuera pareja de Martha, recuerda una premisa con la que ella se identificaba: “toda licencia en el arte”, que en su caso se expandía también a la sexualidad. Como sintetiza Flores: “el sótano ligó sexualidad y política, sociabilidad y conciencia de clase, lesbianismo y trotskismo, no siempre de manera equilibrada, sino más bien con contradicciones, jerarquías e impugnaciones en un clima de clandestinidad y represión estatal” (flores, 2015: 20).

Los festivales de presentación

No es de extrañar entonces que la presentación del primer número de la revista *Todas* (agosto de 1979) haya tenido lugar en el Teatro La Rueda Cuadrada (Defensa 800), un clásico espacio de varieté ubicado en San Telmo, a metros del sótano. También en las inmediaciones, en una casa

³³⁸ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma

³³⁹ Ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6361-2011-03-04.html>

³⁴⁰ La historia de este sitio anudado a memorias lésbicas y disidentes del período fue reconstruida por Valeria Flores (Flores, 2015).



cultural de Defensa 613, como recuerda Ely Lugo Cabral quién fuera diseñadora de la revista y militante del PST, tuvieron lugar reuniones donde se fue gestando la revista (flores, 2015: 25). La breve existencia de *Todas* estuvo acompañada de eventos artísticos que buscaban ser espacios de encuentro dirigidos a mujeres, poniendo en escena también a referentes de diversas disciplinas.

El lanzamiento aparece destacado en documentos internos donde se señala que se superó las expectativas³⁴¹ y que la militancia hacia esta actividad fue orientada hacia las intelectuales y artistas, trazando también un primer acercamiento hacia trabajadoras telefónicas. Por su parte, la editorial del número 2 de la revista destacaba la asistencia de más de 150 mujeres, la participación de Rubí Montserrat recitando el poema “La abuela Pepa”³⁴², escrito por Martha Ferro y la actuación de “Isolina”, un títere ejecutado por la directora de la revista y principal animadora de la velada.

En los meses posteriores se realizó un concierto con la folklorista Leda Valladares en el auditorio de la Federación de Empleados de Comercio (Av. Julio Argentino Roca 644) en pos de lograr recaudar fondos para el segundo número. Para presentar el número 2 tuvo lugar un festival con mayor despliegue aún en el Teatro Margarita Xirgú³⁴³ que contó con la participación de Inda Ledesma (actriz), Cipe Lincovsky (actriz), Rubí Montserrat (actriz) y Ana D’Anna (música). Según lo que señala Mabel Bellucci, el contacto con estas artistas fue gracias a Magdalena Espona, militante del PST estructurada en el frente de intelectuales (Bellucci, 2018: 4). La reseña del evento publicada en el tercer número de la revista describe que al finalizar, durante un largo rato, el público felicitó a las organizadoras por realizar un evento de estas características entre “tanta chatura cultural a la que parecemos condenadas”³⁴⁴. La presencia de artistas mujeres se destaca en los tres números, con notas y entrevistas. Un largo reportaje a la directora teatral Alejandra Boero puede encontrarse en el número inicial. María Elena Walsh (escritora), Beatriz Matar (actriz y dramaturga) e Inda Ledesma por su parte, fueron incluidas en la segunda edición, mientras la tercera comenzaba con una nota de varias páginas sobre la vida de la artista plástica Lola Mora. También en los números 1 y 2 se cuenta con la colaboración de Sara Facio en la fotografía. El conjunto de las mujeres nombradas da cuenta que la iniciativa en cuestión había logrado nuclear a figuras centrales del campo artístico, poniéndolas en escena y circulación de manera “alternativa”, siendo el eje aglutinante para ello la construcción de un espacio de encuentro entre mujeres y para mujeres.

Los temas de Todas

La redacción de *Todas* estaba ubicada en una oficina de Av. de Mayo y Piedras. Aparte de Ferro como directora, aparecían en el primer consejo redactor Mónica Abad, Nélide Luna y Dina Bursztyn, como editora responsable Mónica Vázquez y a cargo de la fotografía la ya nombrada Sara Facio y Jorge Fama³⁴⁵. Este esquema, sin embargo, no continuó en los números siguientes

³⁴¹ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁴² En diversas entrevistas se menciona que los padres de Ferro eran más bien conservadores y que dentro de su entramado familiar su abuela era la referencia ineludible. Con un carácter autobiográfico, ese poema publicado en el primer número reconstruye ese vínculo y la incidencia de él en la conciencia feminista y clasista de Martha.

³⁴³ En 1981 el Teatro Margarita Xirgú fue una de las sedes del 2do Encuentro de las Artes, festival organizado desde el espacio de artistas e intelectuales del PST y en 1982 sería también uno de los dos teatros donde se realizó el 2do ciclo de Teatro Abierto.

³⁴⁴ Revista *Todas*, N° 3, 1980, pp. 14

³⁴⁵ Revista *Todas*, N° 1, agosto-septiembre 1979. Archivo Fundación Pluma



permaneciendo sólo Ferro y completando el esquema con colaboradoras que iban rotando. Entre las fotografías, por ejemplo, se sumó en los siguientes números Mabel Maio.

Su formato, en el que intercalaban entrevistas a mujeres del arte y la cultura, reseñas de teatro, críticas de cine, historietas y cuentos, hacía de la publicación un material que lograba incorporar aspectos “pasatistas” apuntados a las mujeres, pero no por ello alejados del imaginario en el que se buscaba enmarcar. Es el caso de la sección “La Mujer Biónica” (escrita por Mónica Abad) que en tono humorístico relataba las múltiples tareas que a lo largo de un día realizaba una mujer (trabajo doméstico, cuidado de los niños y su propio empleo) problematizando de manera recurrente la opresión capitalista y patriarcal que subyace a las tareas de cuidado. El nombre de la revista, que según el relato de Ferro fue algo azaroso y propuesto por una joven militante³⁴⁶, apelaba a un abordaje tendiente a lo “masivo”, donde la dimensión de clase no era delimitante. Esto claro, no implicaba que dicho aspecto se haya “licuado” en la publicación, pero sí ponía de manifiesto los equilibrios de la discusión partidaria con sus correlatos en las páginas de la revista.

Pese a ser pocos números, los énfasis en cada uno fueron modificándose. Más allá de algunas persistencias como la divulgación de algunas referentes/pensadoras feministas como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf o Margaret Mead, el ya mencionado lugar destacado de las artistas y una sección sobre la historia del movimiento de mujeres, crecientemente ganaron lugar notas tendientes a enfatizar la opresión clasista y la violencia machista. En el número 2 estos aspectos comenzaron a ocupar mayor lugar, teniendo como vía de entrada experiencias subjetivas. Mediante el relato de la vida de una enfermera que contaba los pormenores de su profesión y también los acosos y denigraciones que debía soportar de parte de los médicos³⁴⁷ o de una entrevista a una familia sólo de mujeres (abuela, madre soltera y nieta) en la que relataban sus días entre el hogar y el trabajo³⁴⁸, comenzaba a ampliarse el perfil reflejado en las páginas de la publicación. Sin perder la impronta de una revista cultural, en el número 3 es notorio el desplazamiento hacia una mirada de corte sociológico. En este número, de la experiencia subjetiva se daba un salto a un análisis donde se jerarquizaban las condiciones objetivas. Dos notas, una destinada a la inserción laboral de las mujeres³⁴⁹ y otra en torno a las elecciones educativas³⁵⁰ apelan a datos del INDEC para poner de manifiesto las brechas entre varones y mujeres en ambos ámbitos.

En cuanto a la circulación, era por los canales habituales de las publicaciones “subte” alternando la distribución en algunos puestos de diario con una militancia focalizada hacia algunos sectores (Margiolakis, 2016). En palabras de Martha Ferro “la revista fue una táctica para salir de la clandestinidad y ganar compañeras para el partido, para la revolución”, por eso destaca que se iba a las fábricas con ella y que debido a los niveles de compartimentación muchas compañeras del partido desconocían que había militantes del PST involucradas³⁵¹. A la distribución de la misma se le agregaba la organización de reuniones cada quince días a las que se convocaba a todas las interesadas a conversar sobre las propias vivencias, intercambiar lecturas feministas y

³⁴⁶ Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

³⁴⁷ Revista Todas, N°2, diciembre 1979, pp. 8-9

³⁴⁸ Revista Todas N° 2, diciembre 1979, pp. 12-13. Es de destacar que la entrevistada más joven, Laura, era empleada de comercio sector que aparece como uno de los destacados en la inserción sindical del PST a partir de propuestas recreativas y charlas impulsadas al interior del sindicato.

³⁴⁹ Revista Todas N° 3, 1980, pp. 6-10

³⁵⁰ *Ibid*, pp. 30-31

³⁵¹ *Ibid*.



explorar “la sexualidad como campo de transformación social”³⁵². Estas actividades eran complementadas con otras de “superficie”, como talleres literarios y cursos de lectura de obras clásicas del feminismo como “El Segundo Sexo” que eran publicadas en la misma revista. Incluso se apeló a otros modos de contactación como por ejemplo un llamado a un concurso literario con el fin de luego publicar un libro de literatura específicamente femenina.

El Grupo de la Mujer dentro del TiT: jóvenes contra la “restauración de la autoridad”

Como sostiene Valeria Manzano (2017) en su denso estudio acerca de la juventud en Argentina, a partir de 1974, con el ascenso de los sectores de la derecha peronista al poder, comenzó una búsqueda creciente de “restaurar la autoridad” en todos los planos de la sociedad concentrando la represión en sus diversas dimensiones, sobre los jóvenes. Fue en ellos y ellas, donde se condensó el sentido del “caos”. Esa tendencia se profundizó con el golpe de Estado. El TiT aparece en ese marco, para algunos jóvenes del PST, como un espacio micropolítico desde donde seguir cuestionando esa autoridad aparte de continuar algún tipo de militancia en la superficie.

Sus inicios se remontan a 1977, cuando un grupo de jóvenes, algunos de ellos vinculados ya al PST, se nuclearon alrededor de la figura de Juan Carlos Uviedo, un actor santafesino ligado al Di Tella en los años '60 con una trayectoria singular y provocadora (Debroise et al., 2015). Del grupo inicial de militantes partidarios había quienes se habían destacado durante su adolescencia como dirigentes del movimiento estudiantil secundario de Capital Federal (como Pablo Espejo o Raúl Zolezzi³⁵³). El modo en que estos jóvenes decidieron continuar con su praxis política durante la dictadura fue incorporándose a talleres de teatro, disciplina con la que algunos, no tenían ningún tipo de acercamiento previo. Son ilustrativas al respecto las palabras de Espejo

La inserción en el teatro fue una estrategia nuestra para no clandestinizarnos. El centro del debate con el partido era “clandestinizarse”. Pero nosotros éramos pibes de 18, 19 años que teníamos nuestra vida. Veníamos de una militancia muy dinámica y con mucha referencia en el frente estudiantil. Nos clandestinizamos en algún sentido, de todos modos. Yo no pise el centro porteño hasta el mundial del '78, a lo de mis viejos hacía ya bastante que no iba, deje de ir de mis abuelos y me fui a trabajar a zona norte. La inserción en el teatro fue la estrategia para seguir militando y sostener nuestra vida³⁵⁴

El teatro aparece entonces como un espacio de militancia, que conjugaba al mismo tiempo la dimensión afectiva como un aspecto fundamental para continuar con algún proyecto político en el marco de la dictadura. Otros, como Marta Cocco, Rubén Santillán y Beto Burnstein, hicieron el recorrido inverso partiendo de una trayectoria desde el teatro para luego sumarse a la militancia partidaria. A partir de esa búsqueda, en un cruce azaroso en el subterráneo, conocieron a Uviedo quién modificó radicalmente la concepción (en algunos como ya mencionamos, bastante vaga) que tenían del teatro. En 1978, “el maestro” fue detenido por posesión de drogas y tras obtener la libertad se “exilió” a Brasil. El taller sin embargo continuó, asumiendo un funcionamiento en tres sub-grupos de trabajo que tomaron como eje de su producción diversos autores vinculados al absurdo como Ionesco o ligados al surrealismo, como

³⁵² Moreti, Marina (2016): <https://notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura/>

³⁵³ Nos remitimos a estos dos casos dado que ambos han podido ser entrevistados y han aportado sus testimonios al respecto. Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero, 2019, Buenos Aires.

³⁵⁴ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero, 2019, Buenos Aires



Artaud (Longoni, 2012: 24). En total, contando los inscriptos a cada grupo, en las actividades del TiT supieron nuclearse cerca de 120 jóvenes³⁵⁵.

Fue al interior de este espacio más amplio que hacia 1980 surgió la iniciativa de conformar un grupo específico de mujeres, denominado al interior el Grupo de la Mujer para diferenciarlo de los demás y en el que podían participar las mujeres de todos los sub-grupos. Marta Cocco, afirma que la participación oscilaba entre las 25 y 30 mujeres, debido a que en parte de las participantes la iniciativa generó ruido dado que “mantenían la idea de que en el taller éramos todos iguales”³⁵⁶. Un aspecto a señalar es el rol que al interior del TiT jugaba Cocco. En las diversas entrevistas realizadas su figura es recordada como la de una mujer con muchísimo carácter, con un fuerte compromiso político expresado en responsabilidades al interior del PST³⁵⁷, como la de una actriz superlativa y también, sobre todo en la memoria de los varones entrevistados, como una mujer de enorme belleza. El mismo hecho de que haya sido la única mujer coordinadora de un grupo dentro del taller es indicativo de su ascendencia. Fue a instancias de ella, pero también de Lina Capdevilla e Irene Moszkowski, las tres, aparte de miembros del TiT, militantes del PST, que surgió el grupo específico de mujeres.

La reconstrucción de esta experiencia la haremos principalmente a partir de las entrevistas realizadas a Cocco y Moszkowski. En ambas, aparece como un evento fundamental para impulsar esta iniciativa la visita que realizaron como parte del TiT a San Pablo en 1980. Este fue el primero de dos viajes (el segundo tuvo lugar en 1982) en coordinación con el grupo *Viajeros sin Pasaporte* y el *Grupo Cucaño* de Rosario (La Rocca, 2012). En esa ocasión y mediante la invitación del activista y profesor James Green, participaron en asambleas impulsadas por *SOMOS Grupo de Afirmación Homosexual*³⁵⁸. En el recuerdo de Moszkowski las discusiones presenciadas remitían a las tareas de vinculación entre el movimiento homosexual y el movimiento de mujeres, mientras que para Cocco compartir esa experiencia generó enorme entusiasmo por ver “que las lesbianas criticaban las actitudes y políticas machistas del movimiento que estaba compuesto tanto por mujeres como por hombres” (Cocco, 2016: 142). Esta experiencia se conjugó con una búsqueda dentro del propio taller de “crear una voz femenina”³⁵⁹ dado que, más allá de que los varones se asumían como “feministas tendían a

³⁵⁵ Me remito a otras investigaciones que han abordado la conformación del TiT para estimar este número. Ver: Longoni (2012); Verzero (2012). Es importante señalar que aparte del TiT, con participación de miembros del partido se desarrollaron también el TiM (Taller de Investigaciones Musicales) y el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) constituyendo una suerte de abordaje cultural hacia la juventud.

³⁵⁶ Entrevista a Marta Cocco, realizada por Ramiro Manduca, 2 de agosto de 2018 [Cuestionario respondido vía mail]

³⁵⁷ Por lo que pudimos reconstruir mediante una entrevista personal, Cocco recuerda que le solían asignar “los cargos” de Responsable o Dirección. Ingresó al partido en 1975 previo al golpe es asignada a la dirección de la Juventud de zona norte. Luego es estructurada en el “Frente de intelectuales”, para intervenir en la Asociación de Estudiantes de Teatros (AET) donde militantes del PST arman una lista y ganan la dirección. Ya en los últimos años del TiT (80-81) era parte del Comité Central. Cuando en 1982, de cara al lanzamiento del MAS el partido presiona para que el TiT deje de existir, abandona el teatro y en sus propias palabras, pasa a ser una “profesional del partido” continuando en instancias de dirección. Entrevista realizada por Ramiro Manduca

³⁵⁸ Como señala Patricio Simonetto (2017) al estudiar los movimientos de liberación homosexual en América Latina, este agrupamiento estuvo vinculado a militantes provenientes de “Convergencia Socialista (CS), organización trotskista que perteneció a la misma corriente internacional que el PST” (168) y su origen lo sitúa alrededor de 1978 adoptando un nombre en claro homenaje a la publicación del FLH argentino

³⁵⁹ Entrevista a Marta Cocco, realizada por Ramiro Manduca, 2 de agosto de 2018 [Cuestionario respondido vía mail]



imponer sus personalidades, sus discursos, a no aceptar o ignorar muchos de los puntos”³⁶⁰. Por lo tanto la iniciativa generó incomodidades en estos, quienes en el recuerdo Moszkovski, se “ponían nerviosos y querían entrar en las reuniones bajo el argumento de “todos somos compañeros ¿por qué no podemos participar”³⁶¹. El espacio se inició entre las dos militantes antes mencionadas y Lina Capdevilla, teniendo como punta pie la lectura y discusión de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir. Ese grupo acotado en términos de participantes y restringido a la lectura y discusión comenzó a ampliarse al conjunto de las mujeres del taller. Reproduciendo una suerte de “grupo de concienciación”, el espacio permitió quitar del ámbito individual, privado y singular las situaciones que atravesaban como mujeres. Nuevamente, vale la pena traer las palabras de Moszkovski:

Lo que aparecía cuando lo llevábamos al grupo general era la sorpresa de todas de entender que cosas que nos pasaban a nivel personal tenía que ver con el tema de la mujer, como lo nombrábamos en esa época. A mí me había causado mucha sorpresa, siempre lo había entendido como un rollo personal. Y entender cómo los varones, eran distintos...había maltrato, desprecio, desvalorización. Eso fue muy impactante para mí³⁶²

Aparte de Beauvoir, circularon otras lecturas como como Juliet Mitchel y su libro *Psicoanálisis y feminismo*, propuesto por Moszkovski, quien era estudiante de psicología por esos años, *Amor, Odio y Reparación* de Melaine Klein y Joan Reviere así como lecturas clásicas de mujeres marxistas como Alexandra Kollontai y Rosa Luxemburgo.

A partir de estos insumos e intercambios se buscó generar un montaje específico. La lógica de creación colectiva por la que se guiaba el TiT entró en vínculo con esta experiencia específica de las mujeres y de allí surgió *Las Ruahinas*, un proyecto que luego migró con parte de las integrantes que hacia 1982 se instalarían en San Pablo junto a miembros varones del TiT (Longoni, 2012). Quién se puso a la cabeza de este montaje asumiendo el rol de coordinadora fue María Seles que, en el recuerdo de las entrevistadas “tenía mayores conocimientos de literatura”³⁶³ y al igual que Cocco, se destacaba por su fuerte personalidad. De esos agregados literarios aportados por Seles más fragmentos extraídos de los textos teóricos se compuso el montaje del Grupo de la Mujer, sobre el que no contamos con mayores precisiones. Gracias a los materiales cedidos por los propios protagonistas, sabemos que la obra fue parte de un ciclo experimental a cargo del TiT en la sala Moliere ubicada en el centro porteño (Bartolomé Mitre 2020), entre los meses de septiembre y octubre de 1980³⁶⁴. En otro material interno, se define a la obra como “un viaje onírico por el futuro y pasado mundo de la creación andrógina”³⁶⁵. Ahora bien, en las memorias de las entrevistadas hay recuerdos difusos sobre el estreno del montaje y más significativo aún es que en el caso de los varones³⁶⁶ se afirma que finalmente no se hizo una presentación pública. La generización de la memoria se hace palpable en esta experiencia. Las persistencias aún borrosas en el caso de las mujeres ponen de relieve el significado que tuvo para ellas. Los olvidados “masculinos” también sitúan, de alguna forma, el lugar otorgado a la misma por los varones del TiT.

Las discusiones del Grupo de la Mujer llevaron también a la modificación de algunos “lemas” utilizados por el TiT. Uno de ellos, con el que el taller propagandizaba sus obras, eventos y

³⁶⁰ *Ibíd*

³⁶¹ Entrevista a Irene Moscovsky, realizada por Ramiro Manduca, 26 de abril de 2019.

³⁶² *Ibíd*

³⁶³ Entrevista a Irene Moscovsky, realizada por Ramiro Manduca, 26 de abril de 2019.

³⁶⁴ “Jueves de teatro experimental” [Programa], septiembre 1980, archivo personal Malena La Rocca.

³⁶⁵ Historia del TiT, Archivo personal Malena La Rocca

³⁶⁶ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero, 2019.



publicaciones era “Por más hombres que hagan arte y más artistas entre los hombres” que tras las discusiones dadas por las mujeres del grupo se transformó en “Por más hombres y mujeres que hagan arte” y “Por más poetisas entre las mujeres”. Si al interior del partido las mujeres reclamaban el lugar que les correspondía, dentro del taller se daba un proceso con rasgos similares.

A modo de cierre

En este trabajo de carácter más bien descriptivo, hemos abordado dos experiencias aún poco exploradas en el marco de la última dictadura militar argentina que ponen de relieve la articulación entre artistas mujeres y militantes con el fin de configurar espacios para hacer escuchar sus voces y hacer valer sus concepciones del mundo.

La recuperación de los acervos del feminismo de los 70 permite trazar líneas de continuidad y no sólo de ruptura con los años previos al golpe de Estado. La circulación de lecturas, las influencias de los viajes, tanto en las “pioneras de los 70”, como en Martha Ferro y sus años neoyorquinos o en las jóvenes del TiT en San Pablo nos lleva a pensar también la dimensión transnacional del feminismo como movimiento, aspecto que vuelve a caracterizar la nueva ola que aún sacude nuestras sociedades en estos años.

Por último, el trabajo ha puesto en relieve el abordaje singular y no exento de tensiones que expresó el PST respecto a las reivindicaciones de las mujeres en un contexto donde aún las izquierdas sostenían tajantes delimitaciones con el movimiento feminista.

Bibliografía

- Bellucci, M. (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Capital Intelectual.
- Bellucci, M. (2018, septiembre). *Revista Todas: Un compromiso feminista con el puño en alto*. Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti, Ciudad de Buenos Aires.
- Debroise, O., La Rocca, M., & Longoni, A. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. Experimentos teatrales de un paria*. Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Flores, V. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70*. Madreselva.
- Hartman, H. (1980). El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: Hacia una unión más progresista. En *Las mujeres y la revolución*.
- Longoni, A. (2012). El delirio permanente. *Separata*, 17, 3-19.
- Manduca, R. (2018). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Licenciatura]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Margiolakis, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Osuna, M.F. (2015). *De la «Revolución socialista» a la «Revolución democrática». Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. Universidad Nacional de General Sarmiento; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones.
- Trebisacce, C. (2012). Aunque algunos se rían de nosotr(o)s... Crónica de las exploraciones en la militancia feminista del Partido Socialista de los Trabajadores (1972-1975). *Temas de Mujeres. Revista del CEHIM*, 8, 100-126.



- Trebisacce, C. (2013a). *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta* [Doctorado]. Buenos Aires.
- Trebisacce, C. (2013b). Un fantasma recorre la izquierda nacional. El feminismo de la segunda ola y la lucha política en Argentina en los años setenta. *Sociedad y economía*, 24, 95-120. Redalyc.
- Verzero, Lorena. (2012). Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES*, 3(3), 19-33.



Hogar: espacios de (des)encuentros maternos

Martos, Micaela Belén

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

micaelabmartos@gmail.com

Los intereses del trabajo en curso están vinculados a poder explorar las nuevas representaciones en el cine contemporáneo que ponen en tensión cierto paradigma hegemónico y normativo respecto de la maternidad, a partir de la historia cultural y el análisis visual, bajo la perspectiva de los estudios de géneros y feminismos. Se trata de una serie de reflexiones preliminares en el marco de una investigación más amplia, dentro del trabajo de adscripción como alumna de grado en la materia Historia del Cine. Latinoamérica y Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras.

Tradicionalmente la idea de madre estuvo –y está– asociada al hogar blanco, heterosexual, burgués y católico en tanto espacio físico, simbólico y afectivo: un lugar de contención y cuidado. Sin embargo, la película *Hogar* (2019) dirigida por Maura Delpero pone en tensión estas correlaciones, pues las maternidades y los hogares aparecen de forma dislocada, fracturada o estallada en diversos cuerpos y espacios. Así también, el film trabaja con dos conceptos problemáticos: juventudes y maternidades. A partir del trabajo de M. De Certau (1999 y 2000) sobre la espacialidad doméstica y laboral, así como de las nociones de nomadismo postuladas por Gonzalo Aguilar (2010), Jens Andermann (2015) y Julia Kratje (2019), nos proponemos analizar las distintas transformaciones y apropiaciones que sufren los espacios en relación con las maternidades excéntricas que aparecen en la pantalla. Tomando en cuenta estas cuestiones se trabajarán los lugares –simbólicos y concretos– asignados y habitados por las protagonistas.

Construcciones maternas

En primer lugar, desarrollaremos las nociones nodales de la investigación como *maternidades* y *juventudes* para llevar adelante el análisis, situadas dentro de la perspectiva de género y teniendo en cuenta que son construcciones históricas y culturales.

Reflexionar sobre las imágenes en movimiento a través de las teorías feministas implica poner en relieve que las representaciones de las mujeres están compuestas a través de un imaginario colectivo en donde se justifican las distintas opresiones y subordinaciones de género. Tal como postula Teresa De Lauretis (1989), el género es una construcción y la representación (y su autorepresentación también) es su construcción. A partir de las tecnologías del género como el cine –entre otros discursos– es donde se implantan las representaciones del género y las consideraciones de lo que debiera ser una mujer. La autora utiliza el término althusseriano *interpelación* para explicar que la construcción social es aceptada y absorbida por los individuos como propia y real, cuando en realidad es imaginaria. Es entonces que las mujeres terminan deviniendo en *la mujer* a partir de las representaciones que toman y convierten como propias. Es decir, al designarse a sí mismas mujeres quedan atrapadas bajo las representaciones que se consideran propias del género, y una de las imágenes más recurrentes y arraigadas sobre las feminidades es el lugar santificado de madre. Al asignar este como natural y único espacio válido



para el desarrollo, persiste la lógica patriarcal que repercute de manera opresiva en este grupo (Tubert, 2010).

La maternidad es el pilar de la organización familiar tradicional occidental, y este modelo “ideal” está compuesto por una relación heterosexual, monogámica y católica y la convivencia con sus hijxs. Tiende a replicar la estructura patriarcal heteronormativa ya que “(...) constituye la unidad de control económico sexual y reproductivo del varón sobre la mujer y sus hijos” (Facio, 2005: 28). Este modelo estructura las relaciones de cuidado y domésticas como naturales y dadas en las mujeres, donde éstas quedan subordinadas al hogar y a la lógica de lo privado, mientras que los hombres salen al exterior y se desarrollan en la esfera pública. La naturalización de esta imagen familiar oculta “el hecho de que siempre existieron formas alternativas de organización de los vínculos familiares, otras formas de convivencia, otras sexualidades y otras maneras de llevar adelante las tareas de procreación y reproducción” (Jelin, 2010: 23). Este tipo de construcción es determinante en los vínculos sociales donde la consolidación patriarcal se sostiene y afirma gracias a la institución familiar junto a la eclesiástica, la judicial y la educativa, entre otras.

Es así que la maternidad suele ser proyectada por imágenes que se realizan partiendo de los roles atribuidos socialmente a hombres y mujeres (Pozzio, 2009). Históricamente se edifica este modelo a partir de organismos públicos y privados, pero es altamente extensible a los medios masivos de comunicación, el cine y las grandes esferas de consumo. A partir de estas figuras se construye una dominación sobre los cuerpos femeninos, donde muchas veces se introyectan y son capturados los mandatos como parte del “sentido común” y un buen cumplimiento del ser mujer/madre. Ya desde pequeñas, las niñas son asumidas como figuras de cuidado y encargadas de las tareas domésticas; se fomenta una imagen femenina que sólo podrá realizarse como tal en el momento de ser madre, pero que al mismo tiempo, en ese mismo devenir, reduce la figura de sujeto a un ejecutor del mandato social, en términos de Tubert (1996).

Sin embargo, en *Hogar* aparecen en escena una serie de maternidades excéntricas. Las madres desean -más allá de la maternidad- y se comportan de formas extrañas, inesperadas ante la lógica familiar hegemónica de crianza: se escapan, discuten, desobedecen. En estos casos, no se reproducen simplemente los modos convencionales y patriarcales de filiación, sino que estos postulados están dislocados, corridos del lugar “natural” y organizador. Son construcciones que conforman otras figuras con vinculaciones afectivas conflictivas, que permiten seguir reflexionando y entramando nuevas posibilidades de representación.

Asimismo, otra noción nodal para nuestro análisis es la de *juventudes*. La entendemos como un período de la vida que se debe situar históricamente, dado que sus significaciones se van transformando a lo largo del tiempo y dependiendo del contexto específico: para cada cultura y sociedad conlleva el cumplimiento de determinados roles y responsabilidades (Villa Sepúlveda, 2011).

El término *juventudes* es distendido ya que se da en un rango etario móvil, y con el paso del tiempo -al menos en sociedades capitalistas y occidentales- se amplía cada vez más. Es una etapa de plena mutación entre la niñez y las responsabilidades de un adulto maduro, bajo cierta autonomía para construirse socialmente junto a sus pares; sin embargo, aún hay una relación asimétrica y sumamente conflictiva con respecto a los mayores. De ahí que pensar la idea de *juventudes* ligadas a la maternidad resulta problemático, ya que implica un desacople de temporalidades. Una madre adolescente supone estar a destiempo en “el ciclo de vida familiar”, es decir, con respecto las “normas y expectativas sociales en relación con los momentos, las transiciones y las etapas del curso de vida en cada sociedad” (Jelin, 2010: 95). Aunque estas nociones se han flexibilizado con el tiempo, es aún disruptivo que una joven en proceso de autonomía esté en condiciones económicas y psicológicas de criar a un niño.



Los embarazos juveniles están concentrados en la población femenina que se encuentra en situaciones de pobreza, donde las madres no tienen acceso a espacios de salud y educación que respondan a sus necesidades; como así también a otros adultos que puedan guiarlos en decisiones que afecten su salud sexual y reproductiva. Asimismo, “una maternidad temprana (...) tiende a incorporar a las jóvenes madres en un ciclo de reproducción intergeneracional de la pobreza. Asumir las responsabilidades de crianza limita las oportunidades educacionales y ocupacionales, comprometiendo el futuro propio y el de sus hijos e hijas” (Jelin, 2010: 128). Es así como la problemática económica está íntimamente ligada a una cuestión de género: el mayor nivel de pobreza está en la población femenina que accede a los puestos de trabajo peor remunerados (mayormente en la esfera doméstica y de cuidado). Asimismo, son las mujeres las encargadas de la limpieza, la cocina y el cuidado de lxs hijxs; tareas que muchas veces les impiden poder crecer económicamente en otros trabajos y tener un desarrollo en sus carreras. Teniendo en cuenta las complejidades que presentan los conceptos como las juventudes y su posición socioeconómica, la elección de visualizar esta problemática sobre el eje del maternaje no es, por lo tanto, una decisión ingenua:

Las representaciones o las figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo o un efecto directo de la maternidad biológica, son producto de una operación simbólica que asigna una significación a la dimensión materna de la femineidad, y por ello, son al mismo tiempo portadoras y productoras de sentido. (Tubert, 2009: 208).

En este sentido, entendemos a la industria cinematográfica como una creadora de imágenes que forma parte de la realidad y lejos de reflejarla, la produce. De Lauretis (1989) afirma que puede existir una construcción diferente del género a través de prácticas micro-políticas -en un fuera de plano- como parte de una resistencia local. Es decir, en los bordes del discurso hegemónico heteronormativo pueden subsistir, latir los discursos feministas que dialogan y ponen en tensión las miradas que se dan sobre las mujeres y sus representaciones. En este sentido, es preciso comprender que los films que discuten sobre la maternidad están operando en un posicionamiento no sólo estético sino principalmente político y social.

Espacios de amores y ausencias

El film a trabajar se trata de *Hogar*, una coproducción argentina e italiana dirigida y guionada por Maura Delpero, estrenada en el año 2019. Estuvo convocada a más de sesenta festivales nacionales e internacionales, donde recibió alrededor de veinte premios y distinciones por la dirección y guión, y fue elegida por el público en diversas ocasiones, cosechando el aval no sólo desde las miradas más especializadas sino de los espectadores que visualizaron el film.

La película se desarrolla dentro de un convento de monjas italianas en Buenos Aires, lugar que funciona también como hogar de madres solteras con dificultades económicas. Allí se encuentra Fátima (Denise Carrizo), una joven embarazada junto a su pequeño hijo Michael (Alan Rivas); comparte la habitación con su amiga Luciana (Agustina Malale) y su hija Nina (Isabella Cilia) de cuatro años. Ellas, junto a sus compañeras, viven en la institución a cambio de algunos trabajos comunitarios (arreglo de ropa/comida) y la obediencia de las normas que allí se dictan; a modo de pago les brindan habitaciones, alimentos y un jardín de infantes para que sus hijos sean criados bajo la religión católica. Sin embargo, la convivencia entre las hermanas religiosas y las madres no siempre es la más armoniosa: las tensiones van a ir en aumento, sobre todo entre el personaje de Luciana y la joven Sor Paola (Lidiya Liberman) que viene a tomar sus hábitos al convento. Una noche, Luciana abandona a Nina y huye en busca de su novio, es por esto que la institución queda a cargo de la pequeña y bajo la adopción simbólica por parte de Sor Paola.



Finalmente, la madre retorna, pero es expulsada del convento por quebrantar las reglas; el film culmina con ella y Nina subiendo a un taxi sin saber qué les depara el futuro.

Para comenzar el análisis visual nos proponemos partir de la noción general de maternidades *excéntricas*. Por esta expresión nos referimos a las madres que escapan, desvían, trastocan los postulados convencionales y hegemónicos de crianza y exploran otros comportamientos y relaciones afectivas con sus hijos y el mundo que las rodea. Así también, está presente la figura del *límite* que delinea los personajes: entre niña y adulta, mujer y madre, entre la autonomía y la desposesión, el encierro y la libertad, el afuera y el adentro. Esta serie de oposiciones dialogan en las imágenes de manera permanente y profundizan las problemáticas a plantear.

El hogar es refugio de dos series de mujeres muy disímiles, y estas diferencias se visualizan en los espacios que habitan cada una de ellas. Los lugares están separados por largos y solitarios pasillos habitados sólo por algunas figuras religiosas; éstos funcionan como pasajes que comunican -y aíslan- los grupos que residen en la institución, donde encontramos el ingreso a dos pequeños universos. Además, las atmósferas sonoras profundizan este contrapunto: por un lado, los gritos, la música alta (en particular la cumbia), las charlas y los niños jugando y llorando; por otro lado, el silencio, el murmullo y la música sacra.

Aquí, los espacios privados destilan una cierta correspondencia con las protagonistas. En las habitaciones de las madres -y específicamente en la de Fátima y Luciana- encontramos un espacio abarrotado de pequeños objetos: juguetes de los hijos, ropa, dibujos, maquillaje, entre otros. Las chicas delimitan los lugares de pertenencia y se inscriben en los espacios marcándolos con sus objetos significativos, cargados de memoria, afectos y deseos: en el caso de Lu, una cartulina donde tacha los días para irse con su novio, en el de Fati, una fotografía de su madre y dibujos. Son habitaciones luminosas y cálidas, en tonos anaranjados, en su interior suele haber movimiento, desorden y música.

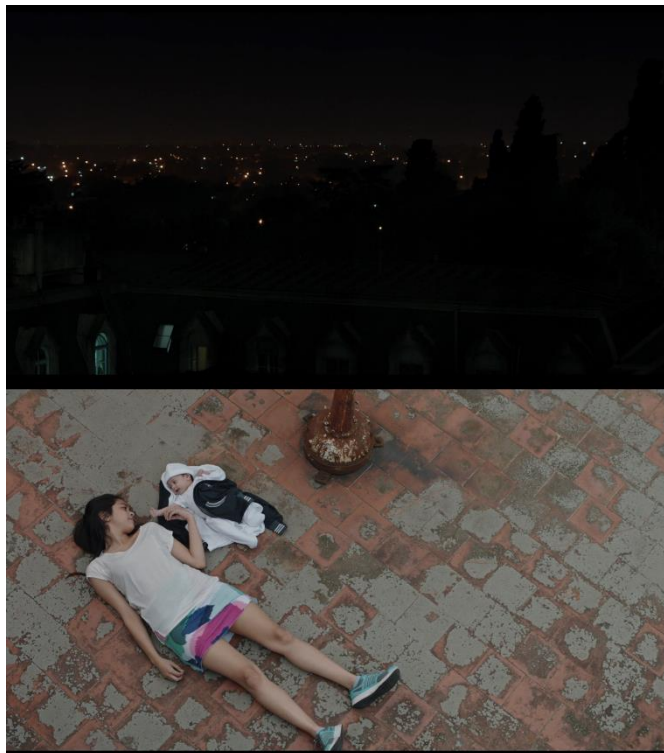
Del otro lado del hogar se encuentran los espacios que habitan las monjas. Su relación con ellos se da desde una cierta distancia y despojo, sin intervenciones. No impregnan su memoria personal en el hogar: la desposesión implica una supresión de recuerdos de la vida anterior a los hábitos. Sólo tenemos acceso a la habitación de Sor Paola, que duerme sola con pocas pertenencias; allí las paredes celestes otorgan una luminosidad en tonos más fríos acentuando el ascetismo. Sin embargo, algo comienza a modificarse en el cuarto: fruto de su relación con Nina, Sor Paola comienza a decorarlo con dibujos, juguetes y hasta la cuna donde la pequeña duerme, convirtiendo el espacio en uno íntimo, cargado de apego. La cámara capta ambas espacialidades a través de tomas fijas, se posa en lugares de completa intimidad de las jóvenes, como en el caso de Luciana que se depila en el baño mientras habla con su amiga. Hay una mirada del dispositivo casi documental -registro ya conocido por la directora- que percibe hasta los mínimos detalles de los acontecimientos; ingresamos al espacio prácticamente sin restricciones, sin embargo no conlleva una mirada morbosa y exhibicionista sobre lo mostrado, tampoco juzga, simplemente intenta captar de manera pudorosa las complejidades y exponerlas ante el espectador.

Es así que el hogar se construye de formas distintas en cada círculo de mujeres, pero también dentro de cada núcleo. Tanto las monjas como las madres no conforman grupos homogéneos que se desenvuelven de manera compacta. En el caso de las jóvenes, la relación que tiene Luciana con el espacio no es la misma que sostiene Fátima, así como tampoco son similares sus vínculos con la maternidad. Ninguna de las dos tiene un techo propio para poder cuidar a sus hijos; sin embargo, Fátima tiene una concordancia mayor con el ambiente. Hace amablemente las tareas que le encomiendan, tiene buena relación -en general- con el resto de las madres y cuida y cría a sus hijos con amor. Respeta las reglas de la institución, es cordial y agradecida con



quienes la ayudan. Esto no implica que disfrute estar allí, pero es un espacio que la contiene y protege del mundo exterior.

Luciana, en cambio, está encerrada en el hogar como si fuera una cárcel: sufre por la falta de libertad que le es coartada por el espacio que habita. Por reglas del hogar ella no puede salir de noche ni visitar a su amante; es entonces que el espacio se vuelve de alguna forma represivo sobre ella, dentro del cual no puede movilizarse tal como quisiera. Sumado a ello, su hija se torna un peso más, ya que debe hacerse cargo de responsabilidades que por momentos no quiere y lo demuestra a partir del maltrato a la pequeña. El único lugar que disfruta -aunque esté prohibido- es la terraza. Desde allí se ve el barrio y todas las noches fantasea con otro futuro fuera del convento mientras fuma un cigarrillo. En comparación con los espacios cerrados donde transcurre la mayor parte de la acción, la terraza es un espacio que invita a salir y soñar, donde se puede ver la quietud nocturna y le permite fugarse -al menos mentalmente- hacia otro mundo posible. Fátima también visita la terraza con su pequeña hija durante la ausencia de su amiga, aunque el plano se configura de manera muy distinta. Ambas están acostadas en el piso y sus figuras están recortadas por el fondo de cemento, aun cuando se encuentran al aire libre: el piso que también es techo. En este caso la idea de futuro prometedor en el exterior no existe, Fati se mantiene en los límites del hogar que le brindan seguridad y estabilidad. Las dos amigas, en paralelo, tienen un tratamiento de la imagen muy disímil, habitan en dos tipos de hogares completamente distintos y con proyecciones futuras diferentes.



Una noche Luciana desaparece, al huir gana algunas libertades que buscaba como mujer, pero pierde -aparentemente- la tenencia de su hija junto al único espacio de protección y cuidado que tenía. En esa salida, el film se mantiene dentro del hogar: el afuera permanece oculto y alejado de los límites de seguridad, y en correlación, de la cámara. Para profundizar sobre la decisión de Lu, es necesario retomar las palabras de Gonzalo Aguilar (2010), quien postula la



noción del nomadismo como el lugar que comienzan a ocupar algunos personajes que están desplazados de la institución familiar, sin figuras paternas que las contengan, donde no hay sentido de pertenencia y seguridad al cual retornar. Así también, Andermann agrega que “habla también de las formas fundamentalmente diferentes que las distintas clases sociales tienen de experimentar la crisis socioeconómica” (2015: 82). Son sujetos en crisis que no saben cómo accionar ni comprenden las formas de habitar el mundo. Por último, Julia Kratje (2019) plantea el concepto a partir del goce y la versatilidad que logran encontrar las mujeres en la cotidianidad, desde una perspectiva de género. No está ligado de manera directa o causal con la falta de un espacio seguro como es la familia, sino a encontrar nuevas formas de representación a partir de un tiempo lúdico y contemplativo. Al pensar en el nomadismo de Luciana todos estos aspectos se conectan de manera llamativa: su estructura familiar está ausente y su nivel socioeconómico es bajo, por lo cual debe vivir en el convento aunque no quiera; sin embargo, esta realidad no anula las fantasías futuras y los deseos. Ella elige escapar para tener un momento de goce, olvidando -por unos instantes- su vida en el hogar y también a su pequeña hija. En esa elección expone sus conflictivos deseos en relación con la maternidad y las ansias de vivir su juventud, sola.

Una toma en particular es ilustrativa: desde un plano general vemos la fachada exterior, al interior del predio, y en una esquina de la terraza está sentada Luciana -antes de huir-, recortada entre los barrotes, apresada.



Ese mismo plano se repite cuando la joven ya no está en el hogar, donde la imagen toma otra potencialidad a partir de la ausencia y al mismo tiempo anticipa su retorno inmediato, ya que un pájaro volando se posa en el barrote -en el que poco atrás estuvo ella- y en ese instante suena el timbre que anuncia su llegada.





El nomadismo de Luciana sufre un retorno problemático, ella regresa golpeada y arrepentida, buscando recuperar el espacio simbólico y afectivo (como madre y amiga) que dejó allí hace un tiempo, pero no está disponible de la misma manera. La ausencia y el dolor causado habían permitido también nuevas conformaciones del amor.

Ella fue -en parte- reemplazada por Sor Paola, quien se encargó de la niña. Aquí no hay una relación de parentesco biológico con Nina, no obstante ambas se adoptan mutuamente bajo una conexión de amor y contención. La pequeña resulta ser un personaje que desestabiliza los espacios organizados y diferenciados entre madres y monjas, a su paso transmuta y transgrede caminos. Una acción sistemática se desarrolla desde la ausencia de Luciana: Nina todas las noches duerme con Sor Paola. En el silencio de la oscuridad las vemos caminar decididas por los largos y desérticos pasillos para reunirse en el abrazo de la otra; tomando esa vía de comunicación como si fuera única para ellas, perteneciéndoles por completo. Se vuelve un sendero seguro que las comunica; así como en otros momentos esa espacialidad funciona como un límite, aquí se vuelve pasaje: del amor de cuidadora religiosa hacia el amor de madre, deseo que comienza a sentir Sor Paola. Durante el día, en cambio, los pasillos son habitados por todas las integrantes del hogar, están repletos de triciclos y otros juguetes de los niños y la música alta tiñe el ambiente de otro tipo de atmósfera. De a poco el cuarto perteneciente a Sor Paola, donde duerme junto a Nina comienza a colorearse de dibujos y juguetes que comparten en compañía. Estas intervenciones comienzan a transformar el espacio, ya no se trata de un lugar institucional donde cumplir el noviciado sino de un pequeño hogar que juntas van formando. Aquí aparecen no sólo el deseo sino la acción de materner, donde se observa cómo entran en juego las ideas de cuidado, cariño y responsabilidad de un sujeto sobre otro que lo necesita.

Sor Paola y Nina plantean una ruptura dentro de la institución donde rige un orden moral y religioso riguroso. Designan un nuevo vínculo en el que se configuran otros afectos, ligados a la proxemia corporal y a una complicidad maternal, hasta entonces no vistos entre las monjas y los pequeños. Lo mismo sucede entre Sor Paola y Fátima, donde hay un acercamiento que no está asociado al control y rigor de las otras figuras de autoridad, sino al acompañamiento y la amistad.

Cuando el exterior anida en el Hogar

El historiador Michel De Certeau (1990 y 1994) piensa las relaciones entre sujetos, espacio y acción, diferenciando los lugares de trabajo -donde la gente tiene una relación de productividad- y ocio -en donde se utilizan para el descanso y actividades recreativas- enfatizando la importancia de la delimitación entre ambos. También reflexiona sobre las significaciones que conlleva el habitar aparte, por fuera de los lugares colectivos que se encuentran determinados por la exposición social y donde la privacidad se sitúa como un refugio del cuerpo social que condiciona ciertas prácticas. El espacio íntimo se vuelve el lugar de excelencia para la construcción del hogar, en donde casi no se propone trabajar, que abre sus puertas a lxs amigxs y compañerxs, y que funciona también como refugio de posibles enemigos. Se convierte de esta manera en un microcosmos familiar, donde en casos ideales uno puede habitar bajo el amor y la amistad. De esta manera se configura la concepción de hogar como la institución convencional por excelencia de valores positivos.

A partir de estas consideraciones, *Hogar* resulta un film conflictivo pues es dificultoso separar concluyentemente estos ámbitos: tanto los espacios privados como los colectivos suelen entrar en tensión dentro de la institución. Las espacialidades donde habitan las autoridades y las jóvenes madres son compartidas de manera cotidiana así como la dimensión sagrada convive y dialoga con la profana.



Hay una serie de espacios que se han fusionado: por un lado, el lugar donde habitan para dormir y comer, que De Certeau (1994) caracteriza como espacios afectivos y de contención: en este caso son las habitaciones grupales y el comedor, donde todas juntas comparten las distintas comidas, sentándose alrededor de largas mesas adornadas por distintos juguetes y niños corriendo alrededor. La disposición es similar a la de un colegio o comedor comunitario, siempre acompañado del bullicio infantil y de las mismas madres que se gritan. Es un momento que suele configurarse en la privacidad familiar, pero aquí se mantiene como una de las actividades grupales.

Por otro lado, los espacios de trabajo que pertenecen al mundo exterior, propenso a molestias y angustias, donde se está en contacto con gente que no siempre desea estar. Aquí las madres también comparten esa espacialidad que está más emparentada con lo fabril, donde se sientan en tabloneros a coser y remendar ropa mientras los niños asisten al jardín. Mientras realizan las tareas, Sor Bruna (Renata Palmiello) las observa de pie en una esquina. Ante la discusión de las jóvenes el método es simple pero eficaz: la monja golpea puertas y mesas mientras mira fijo el conflicto hasta que se callan. No hay una comunicación a través del diálogo, el lenguaje no logra intervenir para llegar a un acuerdo, se relacionan por medio de la acción/reacción, haciendo su vínculo más reactivo al acercamiento.

Asimismo, se encuentran los lugares de ocio -más cerca de la esfera familiar- donde uno comparte con sus amigos un tiempo no diagramado por la exterioridad. Aquí se presenta una escena por demás interesante: las madres organizan una fiesta en el hogar. De un lado de la pared nos encontramos con las jóvenes bailando y celebrando; el ambiente está decorado con guirnaldas de luces y algunos veladores para que la iluminación se aproxime a un boliche, donde estos efectos conviven con Cristo en la cruz colgado en la pared. Vemos a las jóvenes cantando y charlando, entre sus piernas bailando hay algunos bebés mirando desde sus pequeñas mecedoras. A pocos metros una sábana separa el espacio donde, del otro lado, se encuentra Sor Paola con los niños mirando una película sobre El Antiguo Testamento. Ambos sonidos se fusionan y se logra escuchar cumbia mientras están las imágenes de Adán y Eva. Ya por fuera del cuarto, del otro lado de la pared, Sor Pía (Livia Fernán) y Sor Bruna están sentadas custodiando que todo siga en calma. Se encuentran en silencio pero nuevamente el sonido del baile fuera de cuadro inunda la pantalla. Al escuchar algunos disturbios, Sor Bruna -la misma que las vigila mientras trabajan- golpea la puerta para que se detengan. En esa imagen, una sola pared divide dos mundos completamente distintos, y, al mismo tiempo los encuentra.





Así también se suman otras dos espacialidades: el jardín de infantes al que asisten lxs niñxs al cuidado de las monjas, y el hospital que emerge en la habitación de Fátima al dar luz a su bebé, junto a otra habitación que funciona de manera ambigua: como una pequeña guardería -para las madres que trabajan-, o como una sala de neonatología con niñxs abandonados. En todos ellos conviven las mujeres, donde las diferencias entre lo público y lo privado se ensamblan. “Habitar aparte, fuera de los lugares colectivos, equivale a disponer de un lugar protegido donde se separa la presión del cuerpo social sobre el cuerpo individual, donde lo plural de los estímulos se filtra o en todo caso, idealmente debería filtrarse” (De Certeau, 1994: 148). En este caso el habitar aparte no tiene espacialidad donde disgregarse; no hay una diferenciación entre esferas exteriores e interiores, todas se comparten comunitariamente. De ningún modo se crea un lugar de protección de la mirada ajena, ya que hasta en las habitaciones de las jóvenes -único espacio de supuesta privacidad- las monjas tienen acceso irrestricto. Sin embargo, el problema espacial no es el único: en varias escenas el tema de discusión es la crianza de los hijos por parte de las madres, no sólo dictado por las monjas sino entre las mismas jóvenes que se acusan de cuidar mal o no darles amor a lxs niñxs. La presión social que suele darse en el ámbito exterior, que dictamina sobre los modos en que se debe ejercer la maternidad, aquí está también dado en el interior del establecimiento.

Todas estas espacialidades configuran un mundo hermético que se desarrolla puertas adentro, donde las instituciones familiares, educativas, sanitarias y laborales funcionan de manera integral para la comunidad; con las dificultades que implica el estar permanentemente en convivencia. El mundo religioso y el maternal intentan comunicarse; les resulta difícil llegar a acuerdos, las mujeres -monjas y madres- son amigas y enemigas entre sí. Se mantienen en una diferenciación que las vincula, ya que las primeras son jefas y la autoridad del establecimiento pero también actúan como madres espirituales y dadoras de refugio. Se enfrentan y son familia, en un mismo espacio, en los mismos cuerpos. Todo ese gran interior se opone a un exterior al que no tienen acceso ni comunicación, salvo por Luciana, que rompe el acuerdo y abandona el hogar. Es ella quien pone en tensión permanente y expone el afuera como espacio otro, al que trae a escena de manera constante como lugar de deseo. El hogar se mantiene como un universo aislado y estático, que se manifiesta a través de la inmovilidad permanente en las cámaras; sin embargo, por dentro está lleno de vida e historias en pleno desarrollo.

Dentro del mismo, las escaleras y los pasillos de la institución también diagraman y atraviesan las relaciones afectivas. Estas espacialidades, que se denominan como lugares de paso, donde uno los habita y recorre de manera cotidiana y natural, suelen contener y exponer una serie de tensiones: cuando las monjas suben lo hacen solas, detrás de ellas vienen las madres; no hay una confluencia de los cuerpos. Se marca una distinción de poder y autoridad entre las jóvenes y las religiosas. Asimismo, es también un lugar de discusiones, como podemos observar en el caso de Luciana, que tiene un encuentro en particular con Sor Paola, a quien espera sentada en



los escalones y cuando se acercan le quita de forma violenta el velo. En este caso, el acuerdo implícito sobre las jerarquías es roto, quedando ambas en el mismo nivel de exposición; asimismo, en ese movimiento desnuda las intenciones de Sor Paola, quien está interesada en el maternaje de Nina.

En las escenas finales y tras el retorno de Lu, las monjas la expulsan por no hacerse cargo de la niña, y derivan el caso a un juzgado que decidirá si separarlas en distintas instituciones. Ante la inminente salida de Nina, Sor Paola escapa con ella, y por primera vez en la película, sale a la calle -ella y la cámara- con la pequeña dormida en brazos mientras camina perdida por la ciudad. La desorientación espacial y los sonidos sumamente amplificadas están ligados a la poca certeza de su elección puesto que no tiene verdaderamente donde ir. Al despertar, Nina pregunta por su madre y Sor Paola comprende que no va a poder ocupar ese lugar afectivo, es por ello que regresa al hogar. Por último, Luciana y Nina se reencuentran y se marchan del convento, perdiendo el único espacio de protección.

Tal como observamos, todo vínculo implica una espacialidad donde situarse, la conformación de un lugar de intimidad y apego. Reflexionar sobre los hogares que se conforman en *Hogar* implica pensar en una multiplicidad de relaciones afectivas y sus correspondencias espaciales. Los podemos encontrar en Sor Paola y Nina y el vínculo que construyen a través de la proxemia corporal y su pequeño nido; también en el refugio de Fátima y sus hijos, al resguardo de su pasado. Asimismo, el hogar que se construye y deconstruye entre Luciana y Nina. También se podría trasladar a una concepción global al interior del convento y la relación ambigua entre las monjas, que ofician muchas veces de madres y construyen una figura de autoridad frente a las jóvenes, pero también de abuelas, cuidan a los niños en el jardín de infantes y haciéndose cargo de la economía familiar. Juntas conforman un hogar hecho a retazos y dislocado, por fuera de cualquier expectativa y parámetros; una familia lejos de ser modelo, que logra tenerse unas a otras.

Conclusiones

A través de este recorrido se han formulado algunas aproximaciones acerca de las maternidades jóvenes, la relación con los espacios y su representación en *Hogar*. A partir de la noción propuesta de madres excéntricas se despliega un análisis sobre las representaciones que modelan otras miradas de los vínculos, corriéndose de las imágenes canónicas y estereotipadas que suelen aparecer en la pantalla. Hemos tomado como eje los espacios que habitan y transitan las mujeres: este vértice contribuye a explotar las líneas de fuga de las maternidades, que escapan de la intimidad familiar para inaugurar otras búsquedas de hacer hogar. Observamos que Luciana ejerce cierto tipo de nomadismo, desligándose de las responsabilidades de filiación; así como Fati se mantiene dentro del marco de seguridad que ofrece el hogar junto a sus hijos. Así también el análisis se centra en la relación y complejización del espacio privado/público y la tensión entre los órdenes profanos/sagrados que conviven.

Encontramos en este film la problemática económica que transitan las jóvenes y el abandono estatal que sufren. La película pone el foco en visibilizar figuras y situaciones que muchas veces no son tenidas en cuenta a la hora de narrar; exponen y complejizan problemáticas que se encuentran a diario dentro de la sociedad. Es entonces que en estas nuevas representaciones de jóvenes madres se rasgan pequeñas fisuras del relato hegemónico sobre la maternidad, mostrando -y, sobre todo- creando entramados más profundos y contradictorios sobre las cuestiones. Retomando las palabras de Teresa de Lauretis (1989), entendemos a las películas como parte de prácticas micropolíticas donde los discursos feministas y sobre el género se abren al diálogo y exponen las tensiones del relato para recorrer nuevos modos de ver y representar las maternidades.



Estas reflexiones preliminares funcionan como puntos de fuga que acompañan el trabajo mayor realizado en donde profundizamos en otros films que se deslizan de los límites hegemónicos de la maternidad, inaugurando otras maneras de pensar los vínculos amorosos y conflictivos: se trata de proyectos como el corto *Hija del sol* (2010) de Pablo Fendrik, *Paula* (2015) dirigida por Eugenio Canevari, *Invisible* (2017) de Pablo Giorgelli.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). "Sobre la existencia del nuevo cine argentino" en *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- (1999) *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Lauretis, T. (1989) "La tecnología del género" en *Tecnologías de género. Ensayos sobre teoría, cine y ficción*. Londres: Macmillan Press.
- Delpero, M. (2020) "Hacer cine como una forma de estar en el mundo, creando un mundo, para compartir una emoción / Entrevistada por María Aimaretti y Micaela Martos. Revista de Historia y Teoría del Arte: AURA. (En prensa).
- Facio, A. (2005). "Feminismo, género y patriarcado" en *Academia: Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*. Año 3, N° 6. Disponible en: http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf.
- Gamba, S. (coord.) (2009). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Grassi, A. (Sin fecha). "Desvíos-bordes y desbordes: Sobre los modelos para el estudio de las adolescencias". Disponible en: https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/056_adolescencia2/material/fichas/desvios_bordes_desbordes.pdf.
- Jelin, E. (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires. Fondo de la Cultura Económica.
- Kratje, J. (2019) *Al margen del tiempo: deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Lamas, M. (1998). "La violencia del sexismo" en *El mundo de la violencia* de Adolfo Sánchez Vázquez, editor. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, Fondo de Cultura Económica.
- Pozzio, M. (2009). "Introducción" en *Madres, mujeres y amantes... Usos y sentidos de género en la gestión cotidiana de las políticas de salud*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas. Universidad Nacional de Buenos Aires; Cuadernos de Antropología Social.
- Sepúlveda Villa, M. E. (2011). "Del concepto de juventud al de juventudes y al de lo juvenil" en *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60.
- Tubert, S. (2010) "Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres" en *Quaderns de Psicologia* Vol. 12, N° 2. Disponible en: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v12-n2-tubert>.
- Tubert, S. (comp.) (1996) *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra.



Entre pinceles, piedras y miasmas. Imágenes sobre la higiene en tiempos de enfermedades en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX.

Masán, Lucas Andrés

CONICET / CIEP-UNICEN

andresmasan@gmail.com

“Habrá cólera, donde quiera que haya desaseo, destitución y miseria”
Domingo Faustino Sarmiento (1868)

Introducción

En esta ponencia analizamos lo orígenes de la vigilancia sanitaria que se instaló paulatinamente en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX, enfocados concretamente en las inscripciones realizadas durante las décadas de 1860 y 1870, cuando las epidemias de cólera y fiebre amarilla azotaron el territorio. La declaración de Sarmiento que antecede nos remite a un umbral y proviene de un momento histórico en el cual se hacía presente una de las primeras epidemias de gravedad en Buenos Aires, el cólera desarrollado entre finales de 1867 y comienzos de 1868. Situado dentro de un esquema cognoscitivo que explicaba la irrupción de agentes patógenos según el marco de la teoría miasmática, el horizonte trazado por Sarmiento al asumir la directa relación entre enfermedad y desaseo no resulta casual. El contexto más amplio que aquí esbozamos nos permitirá evaluar algunas de las implicancias inherentes a esta afirmación de quien había sido recientemente electo presidente de la Nación.

Proponemos en este trabajo adentrarnos en algunas imágenes de la época, pero antes de ello debemos remitirnos someramente a un panorama general que por entonces se estaba dibujando, en distintas esferas de aquella comunidad. Se trata de un lienzo abigarrado, pintado con coloraciones diversas y en distintas direcciones, pero en cuyo cerno es posible advertir la confección de dos novedades. Un nuevo ordenamiento estructural y una nueva manera de administrar las sensaciones. En otras palabras, una sociedad que oscilaba entre un nuevo orden político y una nueva sensibilidad.

Un nuevo orden político. Una nueva sensibilidad

En términos generales y si observamos panorámicamente el desarrollo de la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX, es posible advertir una coyuntura de definiciones y cambios de distinto tenor para Buenos Aires en particular y el país en general. Entre los perfiles más sobresalientes de este proceso se encontraron la configuración de un modelo de organización político-institucional de proporciones hasta entonces desconocidas, que buscó regular los diversos niveles de la vida social y que ha sido denominado desde la historiografía como etapa de “organización nacional” (Halperín Donghi, 1982; Oszlak, 1982; Ansaldi, 1988; Bonaudo, 1999; Sabato, 2009; Bragoni y Míguez, 2010; entre otros). El período en cuestión comprende un arco temporal que va de 1852 a 1880, es decir, entre la caída de Juan Manuel de Rosas y la asunción de Julio Argentino Roca al mando de la primera magistratura -o entre la batalla de Caseros y la federalización de la ciudad de Buenos Aires-. Esta etapa, denominada por Tulio Halperín Donghi



como los “treinta años de discordia” (1982: XLII), expresó tiempos de desavenencias, turbulencias y conflictos, así como también de organizaciones en distintas escalas, tanto a nivel municipal, provincial y desde luego, también nacional.

A nivel local, las clases dirigentes de aquella comunidad porteña de mediados del siglo XIX se mostraron decididos a trocar el aspecto de la antigua ciudad rosista por una moderna y pujante urbe, promoviendo soluciones de distinta naturaleza en la relación con el entorno. A lo largo de sus años como estado independiente durante la década de 1850 Buenos Aires contó con la participación de personalidades destacadas que contribuyeron directa o indirectamente a renovar su fisonomía. Entre estos agentes se hallaban políticos, arquitectos, urbanistas, ingenieros e innovadores (muchos de ellos procedentes del extranjero). Estos cambios fueron impulsados desde la Corporación Municipal comandada por personajes como Pastor Obligado (1853-1858), Valentín Alsina (1858-1859) o el propio Bartolomé Mitre (1860-1862), quien sería luego el primer mandatario del unificado país, entre 1862 y 1868. Durante estos primeros años se confeccionaron los lineamientos generales que en décadas sucesivas irían perfilando un modo diferente de habitar el espacio y gestionar las percepciones. Estas notas resultaron significativas también en la conformación de una nueva sensibilidad. Pues resulta conveniente subrayar que mientras la ciudad renovaba su fisonomía en varios sentidos, en su interior se abría paso también un fuerte contrapunto. Nos referimos a la presencia de epidemias que comenzaron a circular con mayor virulencia desde mediados de siglo y que hallarán un funesto corolario durante las epidemias de cólera en 1868 y fiebre amarilla de 1871, esta última resultando un evento conmocionante para toda la sociedad (Scenna, 1974; Figuepron, 2017 y 2020).

La escena expuesta aquí a grandes rasgos se recortó sobre un telón de fondo que, en sus trazos elementales, contorneó buena parte de aquellos nuevos perfiles. Definió sentidos y orientaciones, pues en consonancia con los cambios mencionados, se modeló un esquema de consenso generalizado anclado en la confianza sobre un modelo civilizatorio y modernizante que conduciría al país por la senda del progreso (Halperín Donghi, 1982; Bonaudo, 1999; Sábado, 2009, entre otros). De allí que, independientemente de las diferencias hacia su interior como grupo social, las distintas elites de la segunda mitad del siglo XIX coincidieron en un aspecto fundamental, el cual interpretamos como la piedra basal de una nueva gestión social, perceptiva y mental. Nos referimos a la emergencia de una nueva sensibilidad.

En otros trabajos hemos explorado de qué manera se instaló un nuevo tipo de sensibilidad que buscaba regular las conductas y acallar las pasiones -tanto individuales como colectivas- en pos de una razón mesurada y una lógica coloreada con los tintes de la templanza, la disciplina y la contención (Masán, 2019 y 2020). Siguiendo el camino propuesto por José Pedro Barrán para estudiar el caso uruguayo (Barrán, 1990), identificamos un modelo de organización de los sentimientos y las conductas que dominó el siglo XIX argentino, especialmente a partir de su segunda mitad, momento en donde el esquema del desenfreno “bárbaro” fue gradualmente trastocado y dio paso a una instancia de reacomodamientos “civilizados” en diferentes planos de la vida social. Dentro de este maridaje se configuró un andamiaje constituido por una batería de prerrogativas que, a grandes rasgos, reclamaban para sí una gestión diferente del entorno y los individuos, más contenida y sosegada. Estas incluyeron prescripciones que iban desde una regulación de la conducta hasta nuevas pautas del decoro, pasando por una administración distinta de los conflictos, de las sensaciones y las sociabilidades. En suma, se asistió a una forma de organizar los espacios, los intercambios y las emociones. Este proceso puede ser visto como una nueva sensibilidad de carácter “civilizada”, siendo apuntalada por la idea rectora de “modernidad”, entendida como “un clima de pensamiento, sentimiento y opinión” (Gay, 2007:



25). La civilización y la modernidad se consolidaban entonces como motores de un país, bajo la promesa de ser garantes del desarrollo de los pueblos.

Creemos que esta sensibilidad a la que nos referimos puede ser entendida como el aspecto de la experiencia que operacionalizó aquel “acuerdo civilizatorio” y que, en sus rasgos característicos incumbe múltiples aristas. Aquí nos encargaremos de lo que podría llamarse una faz sensitiva, considerada a través de imágenes que remiten directa o indirectamente a instancias caras al nuevo modelo como lo fue la limpieza.

Entre pinceles, piedras y miasmas. La limpieza y sus sentidos

Comenzamos este recorrido con un conjunto de obras de un artista nodal en la historiografía del arte argentino. Nos referimos a Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), considerado el precursor del arte nacional (Pagano, 1932 y 1945; Schiaffino, 1933; Romero Brest, 1942; D’Onofrio, 1944; Romero Brest, 1945; Luna, Amigo y Giunta, 1999; Munilla Lacasa, 1999; Gutiérrez Zaldívar, 2009, entre otros). Igualmente debe señalarse que se trató también de un referente cultural de aquel Buenos Aires de mediados del siglo XIX puesto que además de pintor, desempeñó tareas de ingeniero, arquitecto, urbanista y paisajista. Su marcado eclecticismo quedó expresado en un caudal de aportes heterogéneos, ejecutando numerosas obras en el espacio público que incluyeron reformas o proyecciones como la pirámide de Mayo, la Iglesia del Pilar, el Hospital General de Hombres, la Plaza de la Victoria o el Puente Barracas, entre otras. En definitiva, Pueyrredón participó muy activamente de un proceso de reconfiguración de la ciudad durante su etapa de estado independiente en la década de 1850, momento en donde la urbe comenzó a adquirir nuevas tonalidades, tanto en su espacio público como en las prescripciones elaboradas desde el poder político. Se diseñó así una ciudad distinta a la *antigua* ciudad rosista durante la etapa independiente de 1850 para, en la década siguiente, conformar las líneas maestras sobre las cuales se diseñaría la ciudad *moderna*.

De modo tal que el recorrido que proponemos podría encontrar un punto de inicio en las llamadas *Instrucciones al pueblo* lanzadas por la Municipalidad en 1857, con motivo de un posible brote de cólera en la escena local, el cual finalmente no llegó a producirse. Se promulgaron entonces distintas recomendaciones tendientes al aseo, la limpieza y la desinfección de los espacios y las personas, tanto en el ámbito doméstico como en la esfera pública. En décadas sucesivas se retomarían estas medidas, prescribiendo un conjunto de ordenanzas que estimulaban la limpieza privada, poniendo en evidencia una intensificación de los nuevos estatutos higiénicos, estimulados desde distintos sectores. Una marca visual de este creciente posicionamiento puede encontrarse en el terreno de la pintura con obras como *Bañistas del río Luján*, *El Baño* o *Lavanderas del bajo Belgrano* del citado Prilidiano Pueyrredón (imágenes 1, 2 y 3 respectivamente).



Imagen 1. Prilidiano Pueyrredón –*Bañistas del Río Luján* (ca. 1860)
Óleo sobre tela, 30 x 43 cm, Colección privada.



Imagen 2. Prilidiano Pueyrredón – *El Baño* (1865)
Óleo sobre tela, 102 x 126,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen 3. Prilidiano Pueyrredón – *Lavanderas del Bajo Belgrano* (1865)
Óleo sobre tela, 102 x 126,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

A simple vista estos lienzos describen situaciones cotidianas y pueden ser enmarcadas dentro de lo que se ha denominado como obras “costumbristas”. En este trabajo sin embargo prescindimos de tal denominación para pensar las imágenes en su estricto sentido, concibiendo a estos registros como imágenes que remiten a un umbral común. Nos referimos a un umbral sanitario en conformación, al representar alusiones directas a situaciones de limpieza con aquello que Alain Corbin denominó como “aguas que lavan y aclaran” (Corbin, 2018). Debe recordarse que, como hemos mencionado, el creador de estas pinturas fue un agente cultural clave en las primeras reconfiguraciones urbanísticas de la ciudad a mediados del siglo XIX, vinculado a las nuevas exigencias sanitarias con la proyección de numerosas obras de desagüe y el diseño de espacios públicos o de circulación de las aguas (Masán, 2020).

Si bien la obra *El baño* ha sido considerada como un ejemplo del afrancesamiento de la clase alta local, un punto de tensión entre lo público y lo privado (Malosetti Costa, 1995) e incluso como una operación pictórico-política que remitía a una mirada no objetualizante de la mujer (Iglesias y Persán, 2009), lo cierto es que la esencia de esta tela -la instancia del baño- no constituye un tema anecdótico en una sociedad que comenzaba a recalculer sus estatutos higiénicos, dentro de una ciudad que crecía a cotas considerables. Ante el considerable aumento de personas provenientes de distintas latitudes, el aseo personal se jerarquizaría como una instancia necesaria para la salud de la comunidad. Las enfermedades de carácter epidémico como el cólera a finales de los años sesenta y la fiebre amarilla a comienzos de la década siguiente agudizarían esta perspectiva.

Si miramos las pinturas de manera general, los ejemplos remiten a instancias de aseo tanto públicas como privadas, resultando una condensación de los incentivos a la tarea de mantener limpias tanto las calles como los cuerpos. Específicamente en el caso de *El baño*, se trataba de una actividad que paulatinamente se consolidaba en las prácticas locales y así lo sugerían en las



páginas del periódico literario el *Correo del domingo* en 1865, instando a los lectores a tomar completos “baños de agua fría” como un mecanismo doblemente afortunado por proveer limpieza y atemperamiento de las pasiones. Aunque en épocas anteriores era considerado una causa de debilitamiento de los cuerpos, para esta época comportaba una instancia clave. Las razones descansaban en que este tipo de depuración obraba “como un poderoso preservativo de la salud contra muchas enfermedades, y aún contribuye en gran manera al constante despejo y buena disposición de nuestras facultades intelectuales” (*Correo del domingo*, nº 98, 12/11/1865). El procedimiento recomendado consistía en una acción similar a la que lleva a cabo el personaje principal de la tela de Pueyrredón: la ablución de todo el cuerpo. Esta modalidad resultaba beneficiosa para el cuerpo en sí mismo pero además se vinculaba simbólicamente con la libertad, especialmente al favorecer la circulación. De allí que se debía procurar que “(...) los delicados poros de la piel sacudan las porciones sólidas con que los cubre la continua transpiración y puedan ejercer libremente sus funciones” (*Correo del domingo*, nº 98, 12/11/1865). Los sentidos y funcionalidades del baño se establecían de esta manera en una compleja órbita que nucleaba factores emocionales, físicos, morales, funcionales e intelectuales. Se insistía también en recomendar esta modalidad inmersiva por sobre la antigua práctica de recorrer el cuerpo con paños húmedos, por entonces muy extendida en lo que a higiene personal respecta. Las prácticas de aseo privado estaban cambiando considerablemente, en buena medida apuntaladas por nuevos valores que, como la intimidad burguesa, iban conquistando espacios dentro del entramado local. Pues bien ¿qué ocurría entonces con la limpieza pública? ¿de qué manera se tramitaba?

La pregunta resulta operativa dentro de las imágenes del propio Pueyrredón, pues mientras el artista retrataba una escena de la intimidad también ofrecía un panorama de la labor colectiva, tanto de higiene como de recreo. Aludimos a instancias que, como el baño comunitario en *Bañistas en el Río Luján*, representaban una práctica muy extendida por entonces. Con el tiempo estas acciones serían reprobadas, ya por las autoridades o por la población refinada, principalmente en favor de la instalación de otra clase de baños en distintos puntos de la ciudad. La razón de ello, veremos pronto, estribaba en mayores certidumbres sanitarias.

Debe señalarse que con posterioridad al brote de cólera de 1868 y especialmente a partir de los flagelos ocasionados por la gran epidemia de fiebre amarilla en 1871 y el cólera nuevamente en 1873, la sociedad porteña clarificó un aspecto antes brumoso de las prioridades colectivas. Con las epidemias había quedado claro que la ciudad debía poseer aguas cuya salubridad estuviera asegurada, razón por la cual el río como caudal no ofrecía las garantías higiénicas exigidas por los nuevos tiempos. Para finales de la década de 1870, estos puntos estarían ya instalados en la conciencia local y así lo expresaba *El Mosquito* en una publicidad del recientemente inaugurado *Gimnasio* de la calle Florida. Se trataba de un sitio que poseía, entre otras cosas, una seguridad higiénica singular:

“Ya en Buenos Aires no hay que contar con los baños de río, que hasta hace pocos años eran la delicia de los tenderos y de toda esa gran familia de gentes de mostrador. Ahora nadie piensa en comprometer su persona contra el fondo de una botella entre la resaca, o una tosca de aristas agudas. Las casas de baño se han multiplicado con la civilización y el progreso, y más que todo por las aguas corrientes. Ya no hay peligro tampoco, de que en la misma agua en D. Zutano se dio su baño mensual se bañe Don Mengano. Eso que antes hacía odioso los baños públicos, no puede suceder” (*El Mosquito*, Nº 880, 16/11/1879).

No solo se reprobaba ahora el baño público en el río como una actividad peligrosa y poco edificante, sino que también se asimilaba la nueva modalidad de baño “seguro” como un factor



de “civilización”. En este sentido es posible advertir cómo el propio Sarmiento, Pueyrredón con sus pinturas y parte de la prensa local, observaban un mismo escenario y percibían fenómenos similares con sensibilidades afines. La convergencia revela, *prima facie*, un estatuto sanitario que comienza a elevarse en pocos años y que era estimulado desde distintos sectores.

Aquella crónica de carácter publicitario también agregaba detalles técnicos que nos permiten entrever las imaginaciones sobre estas “novedades” en la escena local y cómo las mismas representaban nuevos estímulos en el seno de la comunidad local. El *gimnasio* poseía:

“Una bañadera brillante, un agua que viene desde el Paraná por un caño cerrado con un tritón de bronce, no permiten los abusos de otro tiempo. Hoy toda persona que guste de la higiene, de la frescura, y del buen vivir, tomar diariamente su baño frío, tibio, de vapor o de lluvia en el grande y elegante Gimnasio de la calle Florida núm. 193. Tenga presente el público: que es mejor conservar la salud por medio del baño higiénico, que tratar de restaurarla por medio del baño medicinal” (*El Mosquito*, N° 880, 16/11/1879).

Es posible advertir que este tipo de servicios -pese a no ser novedades *stricto sensu* pues su utilización se remontaba ya a la Antigüedad- fueron hallando mayores promociones dentro de la comunidad dentro de este período. Desde las páginas de los *Anales de la Sociedad Científica Argentina* por ejemplo se ponía de relieve este boom en una “reseña histórica de los baños” donde se efectuaba un repaso por esta práctica a través de distintas culturas, señalando que uno de “los cuidados higiénicos” que “ocupaba un lugar preferente entre los pueblos de la antigüedad” era precisamente “el de las abluciones y los baños” (*Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 1877: 138). Si bien se lamentaba que el método había caído en el olvido durante largo tiempo, la irrupción de los mismos en la escena local en el último tiempo ofrecía un horizonte más prometedor. Esta irrupción era debido no solo a la amenaza de los agentes patógenos y una mayor conciencia de los estragos de la peste que causó “terror y aficción” en la población (*La Revista de Buenos Aires*, n° 49, 1867: 91), sino también por las numerosas modificaciones en materia de infraestructura y planificación de una ciudad que crecía a ritmo frenético. El tenor de la vigilancia higiénica colectiva estaba siendo severamente intensificado.

Estas nuevas prescripciones no estaban fundamentadas sólo en cuestiones estéticas o funcionales, sino que encontraban un basamento higiénico, moral y de confort que se intensificó precisamente a lo largo de estos años, desde mediados del siglo XIX. Siguiendo este razonamiento, la pieza *Bañistas del río Luján* ejecutada en 1860, era parte de una coyuntura pre epidémica y tan solo algunos años después de su factura no habría sido un tema socialmente tan estimado. Precisamente por ello y a través de sus diferencias en un breve período de tiempo, estas obras de Pueyrredón nos remiten a la emergencia de nuevos dispositivos sanitarios que operaban gradual pero orientadamente en la conformación de la ciudad y sus habitantes. Distinto es el caso de *Lavanderas del bajo Belgrano* de 1865, inscripta como una pieza que se sitúa dentro de una tradición iconográfica que ponderaba especialmente este tipo de modelos y que no comprendió únicamente a Pueyrredón sino a otros artistas. El tema elegido no resulta casual pues nos sugiere un momento donde tanto la higiene colectiva como la limpieza personal comenzaron a ganar terreno. La inclusión de la lavandera como personaje así lo atestigua, como muestra la litografía reproducida en el *Correo del domingo* de 1866 (imagen 4).



Imagen 4. Fermín Rezábal, “La lavandera” en *Correo del domingo*, nº 114, 04/03/1866, p. 160. Litografía sobre papel, 18,5 x 30 cm, Archivo General de la Nación.

La incorporación de esta ilustración en las páginas del semanario literario revela algunas aristas dignas de ser consideradas. Vale decir que *La lavandera* ocupó la contratapa de un número lanzado en pleno desarrollo de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), ofreciendo una huella acerca de cómo ciertas nuevas exigencias resultaban socialmente “necesarias”. Por otra parte, se trata de una imagen reproducida en la piedra litográfica por Fermín Rezábal, alumno de Prilidiano Pueyrredón, muy probablemente sobre la base de un original efectuado por su maestro.

Bien podría colocarse a esta imagen como una construcción típicamente “costumbrista” que respondía a un canon respecto del rol de la servidumbre y la mujer en un contexto dominado por una visión parcializada y masculinizada de la comunidad. Más en otro sentido, *La lavandera* de Rezábal nos permite entrever de qué modo se incorporaba esta clase de imágenes con tonalidad aséptica que expresaban una preocupación epocal, especialmente asociadas a las crecientes exigencias sanitarias, con las implicancias sociales, políticas, morales y visuales de dichos postulados. Debe subrayarse que se trató de un momento donde se gestionaba no solo



la violencia sino también las apariencias (Masán, 2019b). Nuestro postulado parece confirmarse con la explicación que la redacción ensayó entonces respecto de esta inclusión en la contratapa, entendida como un contrapeso -visual y conceptual- de una portada en la que se mostraba el rostro de cinco soldados caídos en el frente de batalla:

“Para hacer juego al retrato de los cinco valientes que adornan la primera página del CORREO de hoy, mejor cuadraría una cantinera que una lavandera. Pero es preciso respetar los caprichos de los artistas y que al fin tienen su lógica aunque no aparezca a primera vista. Y en efecto, las ideas que despiertan los bravos al frente del enemigo, amenazados a cada momento del golpe de una bala o del filo de una bayoneta, deben mitigarse con algún espectáculo risueño, con alguna imagen que sonría.

Ese es el papel que desempeña a favor de nuestros suscriptores esa joven, ágil y agraciada muchacha que desciende a la verde orilla del río a desempeña su humilde oficio de lavandera” (Correo del domingo, vol. V, nº 114, 4/3/4866).

No se trataba de escoger cualquier imagen sino una que “sonríe” a sus receptores, sea por el semblante general de la composición como así también su contenido: una joven que “desempeña su humilde oficio de lavandera”. Este equilibrio entre la aflicción y el dolor que producía la tapa debía ser mitigado con una instancia amistosa que evocase una acción cara a los porteños de entonces como la limpieza. En un sentido más profundo, podríamos decir que se contraponía no solo las energías masculina y femenina sino también la muerte con la vida.

Llegados a este punto es preciso remarcar que la noción de *higiene* revestía múltiples aristas, no estando circunscripta como concepto únicamente a los casos analizados aquí. Además de la expresión de Sarmiento antes referida, puede hallarse un buen ejemplo pocos años después, cuando Vicente Fidel López señalaba con irritación que “El desaseo y el fango inmundos sobre que habitamos, se encargan de repartir y de localizar esos gérmenes: vergüenza ignominiosa para un pueblo que se llama BUENOS AIRES” (*Revista del Río de La Plata*, Nº 1, 1871: 187). Luego de las funestas consecuencias ocasionadas por las pestes, la estrategia sanitaria que se desplegó en la ciudad tuvo como uno de sus fundamentos principales no solo la limpieza colectiva sino también la purificación del aire, el favorecimiento de las ventilaciones y la desodorización general del ambiente. Esta metodología bien puede ser entendida en los términos de Alain Corbin como un modo de llevar adelante un proyecto utópico en el cual se persiguió el “silencio olfativo” que permitiría desarmar el miasma, refutando los tiempos orgánicos del hedor y la podredumbre (Corbin, 1987, 105). En este sentido, la voluntad de detener las impregnaciones, mitigar las filtraciones, taponar los espacios inundables, revestir los muros o favorecer la limpieza generalizada operaban como un conducto por el cual se permitía asegurar la regularidad de la naturaleza y la circulación de la salud, favoreciendo con su desarrollo la vida en comunidad.

Aunque las tendencias aquí expuestas requieren un estudio más detallado y extenso, creemos posible hallar una huella de aquellos tiempos en estas producciones, pues las imágenes aquí examinadas encarnan algo más que notas coloridas de una comunidad o ilustraciones de época. Expresan una reconfiguración general del temple de la sociedad y de su pauta de escrúpulos. Se trató de una orientación que, aunque gradual y sinuosa, fue decidida y encauzada. Esta alineación comportaba en sus rasgos esenciales la deploración de la suciedad en pos de la limpieza, poniendo a la higiene como un valor socialmente estimado. Conectados sutilmente con un elemento vital como el agua, y al margen de sus aristas típicamente costumbristas, se trata de imágenes representativas de una nueva sensibilidad “civilizada” que comenzaba a apuntalarse sobre las premisas cada vez más ascendentes del higienismo. Un recorrido que hacia finales del siglo XIX encontrará una auténtica explosión como saber dominante.



Reflexiones finales

Los ejemplos aquí analizados nos permiten entrever una nueva pauta de escrúpulos que comenzaba a colocar en el centro de la escena a la limpieza, dentro de un umbral gnoseológico específico relativo a la salud y la enfermedad en tiempos de flagelos como el cólera y la fiebre amarilla. Se trató de una época previa al éxito de los “cazadores de microbios” (De Kruif, 1978), quienes hacia finales del siglo XIX demostrarían que muchas de estas enfermedades se producían a partir de microorganismos. Alejados aún de tamañas comprobaciones, durante nuestro período el tenor etiológico dominante se hallaba dentro de un campo de saber muy vasto y heterogéneo dominado por el enfoque miasmático, paradigma según el cual se explicaba las enfermedades a partir de una combinación de factores que incluían la existencia de “focos” insalubres y la corrupción de elementos como el agua, el aire o la atmósfera. Considerando a los miasmas como efluvios malignos, las enfermedades “podían emanar de cuerpos enfermos, cadáveres, aguas estancadas o basurales” (Galeano, 2009: 110). En este contexto, los trabajos de Pueyrredón o de su ayudante Rezábal son parte de una batería de conocimientos disponibles que nos sugiere de qué manera la sensibilidad colectiva respecto a la higiene asumió mayor jerarquía, alcanzando cotas sociales así como una orientación individual y subjetiva. Se propendía a una limpieza externa e interna, efectuada tanto desde el exterior hacia el interior como viceversa.

La gestión del entorno proponía una nueva administración de los elementos. El buen estado de aquellos colaboraba para una administración más efectiva de los sistemas de defensa en medio de una ciudad que crecía a un ritmo considerable. En este seno se instaló una lógica de la salubridad y de vigilancia higiénica expresada de diversas maneras, en buena medida producto de la incertidumbre ocasionada por brotes epidémicos alarmantes. A partir de ello, el aseo capturó múltiples relaciones en una ciudad que se redibujaba pendulante entre el “progreso”, la “civilización” y la “modernidad” por un lado, y una caótica planificación por el otro. Por su parte, las solicitudes sanitarias no se agotaban al plano académico o de las medicinas, sino que penetraban en muchos otros espacios, desde el urbanístico al comercial, pasando por la gestión inmobiliaria, la concreción de obras públicas, el trazado de calles o el tratamiento de los residuos, entre otros. De allí que estas imágenes no sean casuales o pintorescas sino elaboraciones visuales sobre la asepsia. Es decir, productos culturales que operaron como agentes “pedagógicos” de una comunidad que comenzaba a reclamar una limpieza y seguridad sanitaria, tanto sobre sí misma como sobre su entorno.

Aunque este resulta un trabajo exploratorio, creemos posible afirmar de manera provisoria que estas imágenes ofrecen indicios de aquello de un *proceso civilizatorio*, es decir “un cierto modo de organizar los comportamientos humanos” (Elias, 1989: 105). Nuevos peligros, nuevos registros y nuevos escrúpulos que propusieron valorar la limpieza y la higiene como un atributo necesario para la salud y, por tanto, para la vida. Precisamente debido a su carácter oscilante y sus contornos difusos, la instauración del modelo higienista como parte de este *proceso* no respondió a un único factor o cuerpo social sino que estuvo compuesto por múltiples perfiles, algunos de los cuales pretendimos observar en este recorrido. Tanto en sus metáforas, imágenes o discursividades es posible apreciar un conjunto de reglas sensibles que se hicieron cada vez más presentes durante estas décadas, y en tal sentido se destaca la predilección por gestionar los cuerpos “limpios” de las personas, el aire “puro” que estas respiran, el agua “potable” que beben o “corriente” que drenan. Tales atributos se consideraban vectores fundamentales de la buena salud urbana, y por tanto de su civilización.

Aunque por ahora se nos dibujan de manera imprecisa los orígenes de estos postulados, resulta evidente que se intensificaron hacia finales de la década de 1860 e inicios del decenio siguiente. En parte, esto respondió a una necesidad social vinculada a una explosión demográfica hasta



entonces sin precedentes, apuntalada al mismo tiempo, por las distintas atmósferas que modelaron enfermedades severas, colocando a la “higiene” y la “salud” en el centro de la escena. Se conformaba paulatinamente una comunidad higiénica en tiempos de epidemias, desde distintos ángulos: entre pinceles, piedras y miasmas.

Fuentes y bibliografía

- Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, 1877.
- ANSALDI, Waldo (1988). *Estado y sociedad en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BARRÁN, José Pedro (1990) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- BONAUDO, Marta (Dir.) (1999). *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BRAGONI, Beatriz y MÍGUEZ, Eduardo (Coord.) (2010). *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880*. Buenos Aires: Biblos.
- CORBIN, Alain (1987) *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Correo del domingo*, nº 98 y 114, Buenos Aires, 12/11/1865 y 04/03/1866.
- D’ONOFRIO, Arminda (1945), *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DE KRUIF, Paul (1975) *Los cazadores de microbios*. Madrid, Aguilar.
- El Mosquito*, nº 880, Buenos Aires, 16/11/1879.
- ELIAS, Norbert (1989), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FIQUEPRON, Maximiliano (2017), “Cuerpos transformados: Representaciones sobre la salud y la enfermedad durante las epidemias de cólera y fiebre amarilla en Buenos Aires (1867-1871)” en *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 52, Nº 2, pp. 43-66.
- FIQUEPRON, Maximiliano (2020), *Morir en las grandes pestes. Las epidemias de cólera y fiebre amarilla en la Buenos Aires del siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GALEANO, Diego (2009) “Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)” en *Salud colectiva*, Vol. 5, Nº 1, pp. 107-120.
- GAY, Peter (2007), *Modernidad. La atracción de la herejía, de Baudelaire a Beckett*, Barcelona, Paidós.
- GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio (2009), *El arte de los argentinos. Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Atlántida.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1982). *Una nación para el desierto argentino (1846-1876)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- La Revista de Buenos Aires*, nº 49, Buenos Aires, 1867.
- LUNA, Félix, AMIGO, Roberto y GIUNTA, Patricia (1999), *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox.
- MASÁN, Lucas Andrés (2019) “Imágenes de una ciudad ansiosa. Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, Vol. 19, nº 2.
- MASÁN, Lucas Andrés (2019b), “Modelos de contención. Imágenes, indicios y sensibilidades en el Buenos Aires de 1860” en GÓMEZ, Silvana, D’AGOSTINO, Valeria y MASÁN, Lucas Andrés, *Hilando Perspectivas Sociales. Abordajes en torno a problemas argentinos. Siglos XIX, XX y XXI*, Tandil, UNICEN, pp. 33-51.



- MASÁN, Lucas Andrés (2020). *Estrellas y amapolas. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón y las sensibilidades en el Buenos Aires de 1860*. La Plata: Tesis doctoral en Historia/Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Plata.
- MUNILLA LACASA, María Lía (1999), "Siglo XIX: 1810-1870" en BURUCÚA, José Emilio (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 105-160.
- OSZLAK, Oscar (1982). *La formación del Estado argentino*. Buenos Aires: Belgrano.
- PAGANO, José León (1945), *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de las Artes.
- ROMERO BREST, Jorge (1942), *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de arte americano*, Buenos Aires, Losada.
- SABATO, Hilda (2009). *Historia de la Argentina, 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1868), *Obras completas. Tomo XXI: Discursos populares*, Buenos Aires, Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899, pp. 249-252.
- SCENNA, Miguel Ángel (1974), *Cuando murió Buenos Aires, 1871*, Buenos Aires, Cántaro.
- SCHIAFFINO, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Del autor.



Encender el archivo. Reactivaciones poéticas de pasados presentes en experiencias de arte contemporáneo

Melendo, María José y Cabrera, Gustavo

Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.

Universidad Nacional del Comahue. Facultad de Humanidades.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas.

mariajosemelendo@hotmail.com

gjcabrera@unrn.edu.ar

Desde hace un par de décadas se observa en el arte contemporáneo una tendencia a utilizar material de archivo como insumo para la producción de experiencias estéticas. Dicho fenómeno presenta una pluralidad de opciones en torno a los modos en que los archivos resultan apropiados.

En esta presentación, nos proponemos pensar en las operaciones desplegadas en un *corpus* acotado de obras que se vinculan no solo por el uso que hacen del material de archivo sino también porque revisitan un capítulo de la historia común: la anexión de la Patagonia al Estado Nacional Argentino, un hecho atravesado por serios conflictos que discurren hasta el presente. Las obras puestas en diálogo nos permiten reflexionar respecto a los alcances del archivo como vehículo para poner en tensión acontecimientos que han sido hegemonizados por relatos históricos pero que permanecen subyacentes en la memoria. En este sentido, indagaremos las poéticas de las experiencias artísticas mencionadas para analizar, en sus singularidades, los modos de activación que cada una pone en juego para alumbrar el reverso de los documentos oficiales haciendo emerger pasados latentes.

1. Acerca de la escenificación del desierto

“Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas, y los argentinos, de los barcos”.

OCTAVIO PAZ

Las obras que analizaremos en este trabajo parten de archivos que remiten —cada una de un modo particular— a un acontecimiento histórico: la llamada Campaña al desierto en la Patagonia argentina (1879-1885) que consistió en avanzadas militares realizadas sobre territorios indígenas considerados lugares de la barbarie, y por lo tanto culturalmente vacíos. Tal como observa Ana Butto (2017), en las mencionadas campañas la ausencia de civilización era conceptualizada como un vacío,

concepción que convertía a los territorios habitados por los grupos indígenas en un desierto que debía ser llenado por el estado-nación civilizado. En este marco político-ideológico, los pueblos originarios constituían un doble obstáculo: por un lado, para la ciudadanía, por no haberse asimilado aún a la vida “civilizada” occidental y, por otro



lado, para el territorio, por habitar espacios que eran requeridos para la urgente explotación agropecuaria (Butto, 2017: 60).

Dos de esas campañas militares contaron con un amplio registro fotográfico que documentó el avance militar y estatal sobre el “desierto” patagónico y los pueblos indígenas. La primera de esas campañas fue la que llevó adelante el entonces Ministro de Guerra Julio Argentino Roca en 1879, relevada por el fotógrafo italiano Antonio Pozzo, quien editó un álbum con 53 fotografías llamado “Expedición al Río Negro”. La segunda campaña fotografiada fue dirigida por el General Conrado Villegas entre 1882 y 1883, retratada por los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno, quienes editaron un álbum con 182 fotografías titulado “Vistas topográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén”.³⁶⁷

Fernando Sánchez (2020) señala que estas campañas de extensión de fronteras hacia el sur encaradas en las últimas décadas del siglo XIX, pueden ser caracterizadas sustancialmente como máquinas territorializadoras desplegadas tanto sobre el espacio como sobre las poblaciones que representó una operación geopolítica y biopolítica a la vez³⁶⁸. Incluyó a sacerdotes, educadores, topógrafos y fotógrafos, derivando en una amplia producción textual, cartográfica y fotográfica que pasó a integrar distintos fondos documentales oficiales, de gran valor como vía de investigación. Por su parte, existen dispositivos tecnológicos que posibilitaron la concreción de la avanzada como el fusil Remington, el telégrafo, el teodolito, la fotografía.

Esta última ingresó en el terreno de los procesos de construcción de identidades y alteridades acompañada por una práctica etnográfica de apropiación de la vida de las poblaciones nativas, que se plasmó en la conformación de colecciones de fotografías, cráneos y esqueletos, así como también de “nativos vivos” como fue el caso del cacique Inakayal y su familia (cuyas fotografías serán abordadas aquí) quienes fueron encerrados, obligados a trabajar y tomados como objeto de investigación científica en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata; dicho museo fue fundado en 1884 bajo la dirección de Francisco Moreno y abierto al público en 1888.

Por su parte, las fotografías de los álbumes de las mencionadas campañas registran los procesos de transculturación forzada que debió atravesar el pueblo originario, evidenciados por ejemplo en el registro de los bautismos o las vestimentas militares que portan algunos. Resulta significativo lo que advierte Ana Butto respecto a que la mayoría de las 235 fotografías que integran dichos álbumes, solo 14 exhiben actos de la avanzada perpetrada. Sin embargo, tal como será evidenciado en la recuperación artística de esos archivos fotográficos, la violencia puede también vislumbrarse en aquellas decisiones tomadas al momento de “construir”, “escenificar” el territorio como desierto.

³⁶⁷ Cabe destacar que tal como consigna Butto (2017), la ocupación definitiva de la Patagonia se daría a partir de las expediciones del General Conrado Villegas al Nahuel Huapi en 1881, a Los Andes en 1882-3 y a otros sectores patagónicos dispersos en 1884. Estas campañas militares se pensaron como la avanzada sobre el “desierto”, que terminaría con “el problema del indio” y consolidaría las fronteras australes del estado argentino, aportando nuevas tierras para lo que se pensaba como un ilimitado crecimiento económico.

³⁶⁸ Los vencidos de tales avanzadas sufrieron los mismos destinos (Butto, 2017): el traslado a Buenos Aires como prisioneros en campos de concentración como el Cuartel de Retiro o la isla Martín García; su venta como servicio doméstico en las casas de familias porteñas; su coercitiva incorporación a las Fuerzas Armadas Argentinas; su ocupación como mano de obra rural en el Litoral o en ingenios azucareros tucumanos.



2. El archivo oficial: imágenes del desierto

Como hemos apuntado, las campañas descritas fueron asistidas por tecnologías modernas: la ciencia y la técnica fueron soporte no solo en el campo de batalla, sino también para relevar el territorio que se deseaba anexionar al territorio nacional. En este caso es pertinente destacar el rol protagónico que tuvo la fotografía, asociada desde su origen a una dimensión positivista de la ciencia que destacó su pretendida perspectiva objetiva.

Las fotografías de estas campañas tuvieron objetivos diferenciados: el álbum de Pozzo se concentró en registrar la gloria del ejército, mientras que la campaña de Los Andes tuvo como objetivo fundamental el registro del territorio con énfasis en sus aspectos geográficos y morfológicos, con especial atención en el valor productivo de los mismos como recursos naturales. Pero además, como señala Verónica Tell (2017), el registro por sí mismo se presenta como una acción de dominio. La cámara, un instrumento emblemático de la razón occidental es la que permite capturar los espacios y apropiárselos simbólicamente. La aparición del dispositivo en las fotos por medio de sombras proyectadas, arriesga Tell, sería un modo de evidenciar este artificio técnico y de ese modo afirmar esta domesticación del territorio salvaje por medio de la técnica: “a partir de estas sombras se pone en evidencia el proceso fotográfico. Esta evidencia toma la forma de discurso subyacente y, aun lo que pudiera atribuirse a un descuido, es parte – y no la menos interesante y significativa– de este.” (Tell, 2017: 40).

Sin embargo, estas imágenes no solo desplegaron una dimensión científica, sino que también fueron perfiladas desde un régimen de visibilidad estético que permeó en los modos de mirar y representar el territorio. Tal como destaca Marta Penhos, (2016: 73) en esta época los pretendidos límites entre imágenes artísticas e imágenes científicas aún no se encontraban plenamente definidos.

Su potencia estética y descriptiva, así como su poder en la afirmación de un relato de dominio, fueron capitalizados en el entorno porteño. Las fotografías del álbum de Encina, Moreno y Cía. delinearon la fisonomía de un territorio misterioso y distante. Es así que, en este marco, dichas imágenes tuvieron el monopolio de la representación visual del territorio, un aspecto que se torna clave al pensar en las producciones artísticas contemporáneas que analizaremos. Es dable mencionar que estas imágenes poseían una fuerte filiación con la abundante literatura que desde principios del siglo XIX ilustró el tópico del “desierto” con temas recurrentes e icónicos como es el caso de “la cautiva”, y con las consecuentes imágenes pictóricas que dieron visibilidad a episodios reiterados y convertidos en íconos como fueron los malones.

Otras imágenes fotográficas, también producidas desde Buenos Aires, tuvieron como fin analizar los habitantes del territorio patagónico. En el nombre de la ciencia, las tomas de cautivos de pueblos originarios no buscaron atender a la subjetividad de los representados, sino que respondieron a fines científicos donde los sujetos fueron objetivados con el fin de analizar su morfología, atendiendo a una supuesta diferencia racial que merecía ser registrada y estudiada. Una construcción de la alteridad que jerarquizaba identidades humanas desde una perspectiva pretendidamente racional.

La ausencia de otras imágenes, imágenes producidas en el seno de las comunidades, desde la perspectiva de los habitantes de la Patagonia a la llegada del hombre blanco, producen un vacío silencioso. Buscar imágenes de este tipo, representaciones visuales figurativas, constituye una empresa destinada al fracaso al advertir que en estas comunidades se imaginaba desde un paradigma estético diferente al moderno occidental. Podemos sin embargo pensar en otros modos de representación acordes a las culturas precolombinas, donde las visualidades estaban fuertemente ligadas a objetos de uso y donde la abstracción era axial. También podríamos referir a la importancia de la tradición oral, e incluso pensar en el lugar que el paisaje tenía en



la cotidianeidad de estas comunidades, aspecto que se hace visible en las voces que designan nombres de lugares evocando aspectos morfológicos del paisaje.³⁶⁹

Esta distinción entre regímenes de representación disímiles nos permite pensar en el lugar fundamental que tuvo la visión como función perceptiva en la comprensión del mundo occidental, tanto en el campo del arte —donde fue claramente destacada desde la estética por sobre sentidos considerados más primitivos, como el tacto, el gusto y el olfato— como en el ámbito de la ciencia, donde se le otorgó un altísimo grado de veracidad epistemológica.

En este trabajo no profundizaremos en las estéticas no canónicas, las de los pueblos originarios, precedentes a la instauración de un régimen de visibilidad occidental, sino que vamos a pensar en la posibilidad de revisar estas imágenes —construidas desde voces oficiales como el *corpus* legítimo— para dismantelar los sentidos allí cristalizados como sentidos comunes, como verdades absolutas y objetivas, desde el presente y por medio de poéticas contemporáneas.

3. El archivo interpelado: reactivaciones desde el presente

Este trabajo se encuentra vertebrado por una selección de producciones artísticas que se vinculan desde distintos aspectos. Por un lado, se trata de propuestas que revisitan los acontecimientos narrados anteriormente desde una mirada crítica que busca hacer visible el revés de la trama y evidenciar la subjetividad discursiva inherente a relatos oficiales erigidos como imágenes veraces, miméticas y objetivas. Por otro lado, estas experiencias comparten un rasgo heurístico relacionado con el material de partida, porque en ambos casos encuentran su origen en archivos fotográficos oficiales. Archivos que son interpelados, reconfigurados, desmontados desde poéticas diversas.

Las producciones en cuestión son *Territorio violento* (2018) de Mauro Rosas e *Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio mapuche* (2018) de Sebastián Hacher.

En *Territorio violento*, Mauro Rosas toma fotografías realizadas en el marco de la campaña científico militar “Expedición a los Andes” de 1882 a cargo de Evaristo Moreno y Carlos Encina. Las tomas fueron recreadas usando un sello de goma que ilustra un fusil de retrocarga Remington, el arma oficial del ejército argentino en la época. El sello se replica para duplicar la imagen fotográfica reproduciendo su estructura de valores por medio de la densidad de la trama resultante.

Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio mapuche es un proyecto que parte de las fotografías de pueblos originarios que se encuentran en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. El origen de estas fotografías es diverso, entre las que se encuentran los registros de los prisioneros que el ejército llevó a Buenos Aires. Los mapuche que fueron llevados por el Perito Moreno al museo cumplieron un doble rol: trabajo esclavo, por un lado, y objeto de estudio científico por el otro. Hacher trabaja con estas imágenes, recuperadas y catalogadas por el colectivo GUIAS³⁷⁰, las

³⁶⁹ Carla Lois ha discurrido respecto a la potencia de los topónimos en la construcción de paisajes como imágenes más allá de la visualidad tradicional con la que se lo suele asociar: “Naturalmente, la capacidad que un topónimo puede tener para generar un paisaje no recae exclusivamente en la significación semántica de su nombre, ni de su estilo iconográfico, ni del idioma en que esté expresado, ni de la tensión familiaridad /extrañitud que active. Pero la combinación de todos esos elementos moviliza la “imaginación geográfica” y, sostendré aquí, crea paisajes.” (2010: 319)

³⁷⁰ El colectivo GUIAS (Grupo Universitario de investigación en Antropología Social) desde 2006 está abocado en la identificación y restitución de los restos de las comunidades indígenas que fueron sometidas durante las conquistas militares a la Patagonia y Chaco. El GUIAS, de la Facultad de Ciencias Naturales y Museos Universidad Nacional de La Plata en la red de investigación en Genocidios y Políticas indígenas en la Argentina, tiene por objetivo difundir y generar conciencia sobre los derechos humanos de los pueblos indígenas, vulnerados en nombre de la ciencia y el conocimiento.



copia en papeles de algodón y las borda. Además, realiza actividades de bordado con distintas personas de comunidades mapuche en localidades de Norpatagonia.

4. Archivos latentes: el montaje como activación

En las últimas décadas, muchas acciones artísticas sostienen sus poéticas alrededor del archivo, sea proponiendo trabajar las colecciones como archivos para reconfigurar o activar, sea construyendo obras que son en sí mismas archivos de un proceso que resulta montado, o bien, como será el caso de las acciones aquí seleccionadas, se parte de archivos históricos para recontextualizarlos.

Tal atención por el archivo se tradujo en abundante y plural literatura, como la que por caso proponen Anna María Guasch (2005, 2011), Hal Foster (2017), Suely Rolink (2010), Andrea Giunta (2010 a; 2010b).

En este trabajo proponemos los siguientes conceptos para abordar el archivo: *activación, montaje y latencia* y advertimos que resultaron centrales dos miradas teóricas a partir de las cuales delimitamos la valoración que hacemos de tales términos.

Por un lado, destacamos el enfoque de Anna María Guasch (2005) el cual está atravesado por la mirada foucaultiana a propósito de los archivos en tanto dispositivos de poder configurados bajo intenciones, intereses específicos y en las que el trabajo del arte permite la posibilidad de relatos horizontales y desjerarquizados, resignificaciones críticas que los revelan a contraluz, precisamente a través de dichas activaciones que pueden interpelar lo establecido como veraz e incuestionable por los archivos. La autora lo expresa en estos términos: “Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo *corpus* y un nuevo significado” (Guasch 2005, p. 158).

Según indica Andrea Giunta (2010a), el arte permite entender al archivo como contramonumento que cuestiona la autoridad del archivo estatal-oficial en el sentido físico, histórico u ontológico y así podría “adquirir el carácter de un contra discurso”. (Giunta, 2010a: 37).

Por su parte, se advierte que tales activaciones parten de la importancia de las estrategias retóricas, de los montajes, encargados de construir nuevos contextos para esos archivos, nuevas miradas posibles. En estos procesos, la memoria es comprendida como acción de rastillaje siempre en presente en la que se resigna la totalidad dado que se trabaja a partir de vestigios, fragmentos, archivos.

En este punto, consignamos nuestra segunda lectura, la que ofrece Ticio Escobar en su libro más reciente, *Aura latente* (2020) en relación con la potencia del arte para volver latentes a ciertos pasados a través de los archivos, destacando asimismo que tal recuperación es a través de fragmentos, de configuraciones temporales que arrojan luz a los archivos pero también reconocen sus inagotables sentidos.

Escobar parte de un concepto central en la lectura que propone Walter Benjamin en la década del treinta al pensar en los desafíos que le planteaban al concepto del arte las inéditas transformaciones técnicas enmarcadas en la reproductibilidad que trajeron como corolario la extinción del aura triturada por los dispositivos. En su lectura, Escobar (2020: 197-198) desliza la posibilidad de que el aura pueda ser activada, posibilidad que al considerar a los archivos fotográficos se vuelve particularmente sugerente³⁷¹; agrega que

³⁷¹ “El concepto de ‘latencia’ en el sentido de virtualidad aurática que requiere ser activada” (Escobar, 2020: 30).



El borronéo de los límites impone un desafío fuerte al arte contemporáneo, obligado a moverse entre lo que se encuentra de un lado y del otro; entre el más acá y el más allá de la forma. El aura ha debilitado la intensidad de sus luces pero, en contrapartida, las ha multiplicado. Se las puede ver relucir, lánguidas, intermitentes, más allá de las fronteras. Incluso se las puede sentir en objetos opacos, latientes, latentes. Lo más convincente del arte contemporáneo ocurre en lugares inestables que oscilan entre líneas entrecruzadas (Escobar, 2020: 62).

Las palabras del autor permiten comprender, por un lado, la relevancia de los procesos de iluminación para lograr inteligibilidad —siempre intermitente, fugaz, delimitada a una circunstancia— de aquello que es iluminado. También se subraya el modo como el autor, pese a interpelar la autonomía formal propia de la modernidad, defiende la singularidad de las retóricas con las que el arte se manifiesta; las acciones artísticas que resultan críticas, a las que entiende desde el disenso, resisten y expresan a través de estrategias polifónicas, no literales, dado que como vaticina: “el peor adversario del arte es la obviedad” (Escobar, 2020: 128). Resta decir que de acuerdo con su enfoque, el arte puede establecer una política de la mirada; en relación con el trabajo con imágenes de archivo lo comprende como un montaje dado que las imágenes son entidades paradójales: muestran en cuanto esconden, se apoyan tanto en lo que está como en lo que falta. Consigna Escobar:

El montaje permite presentar articuladamente a la mirada un fárrago de fuerzas heterogéneas para que sean fraguadas: convertidas en formas. Luego de haber sido detenidas y conformadas ante la mirada, esas fuerzas recuperarán su flujo, anhelantes de nuevas configuraciones. El montaje habrá de tener la potencia necesaria para que resplandezca la obra y relampaguee el sentido: para que aparezca la unidad inventada. (Escobar, 2020: 135).

El arte posibilitaría una segunda mirada de los archivos, permitiría acceder a latidos auráticos, latentes (Escobar, 2020); esas activaciones involucran a la memoria que complementa y discute la objetividad de los registros y actúa como factor de litigio político en torno a la selección, la edición y el destino de los recuerdos, dado que la memoria nunca es imparcial. Es desde este punto de partida que analizaremos las obras seleccionadas y sus ejercicios de memoria que intentan sacudir los archivos para hacerlos hablar.

5. Territorio Violento

Mauro Rosas es un artista patagónico, nacido en la provincia de Neuquén. Formado en artes visuales y en filosofía en instituciones de Neuquén Capital, ha desarrollado proyectos artísticos individuales y colectivos en los que aborda problemáticas específicas del territorio norpatagónico desde una perspectiva situada. Las problemáticas referidas a la identidad cultural y el paisaje, atravesadas por la dimensión política e histórica, subyacen a sus producciones visuales y transdisciplinarias.

Las imágenes que hemos tomado en esta ocasión pertenecen a la serie Territorio Violento, y han sido exhibidas en varias oportunidades; en este caso recuperamos una selección de obras exhibidas en la Sala Municipal de Exposiciones de la ciudad de San Martín de los Andes (provincia de Neuquén), en 2019.³⁷²

³⁷² Esta muestra fue compartida con el artista mendocino Martín Motta, radicado en la zona del Alto Valle desde hace años. Las otras exhibiciones de la serie fueron en el Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa (2018) de Fernandez Oro (Provincia de Río Negro), en el marco de la muestra “Horizontes Múltiples”. En



Estas imágenes en particular son representaciones que recuperan de forma fiel la composición de las fotografías del álbum “Vistas topográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén”, de Moreno, Encina y Cía. Las mismas son recreadas por medio de un dibujo donde el instrumento gráfico es un sello con el motivo de un arma, la Remington. La asistencia de la técnica al servicio de la ciencia —como un soporte clave en el éxito de la anexión del territorio patagónico al Estado Nacional— se encuentra así convocada en estas imágenes en distintas capas de sentido que procuraremos transparentar por medio de una interpretación posible, considerando que la complejidad exhibida puede producir lecturas heterogéneas y disímiles.

En primer lugar, resulta significativo el recurso a la fotografía, que con su altísimo grado de iconicidad —destacado por su dimensión indicial— aparece como imagen matriz de los dibujos de Rosas. En un acto de factura riguroso, duplica la fotografía de archivo en una escala mayor. Las superposiciones del sello permiten producir escalas de valor que emulan los grises de la fotografía acromática original.

Esta decisión de volver a presentar, re-presentar, recrear las fotografías del álbum resulta de una potencia poética destacable, porque permite tomar el archivo oficial, fotografías icónicas por su elocuencia descriptiva, y tornarlas sospechosas. La sola acción de la copia es de por sí eficaz para llamar la atención sobre una imagen, desempolvarla y volver a verla bajo un halo de sospecha³⁷³. La pregunta emerge: ¿hay algo que se pasó por alto? ¿Qué muestran estas imágenes? y al mismo tiempo, como contracara ineludible ¿qué ocultan? La apuesta de la duplicación se redobra al introducir el dato de la escala; las imágenes se amplían y se presentan así de un modo que se distancia de la relación íntima que proponía el álbum o la pequeña fotografía postal.

En la muestra, los dibujos con sellos se exhiben montados sobre la pared, de un modo similar al que se exhibieron las pinturas desde la emancipación de la pintura de caballete, pero aparecen conectadas a las imágenes de las que se presentan en clara filiación. En un dispositivo similar a un lente, que remite a la cámara fotográfica, se encuentran copias digitales de las fotografías del álbum de Moreno y Encina en una versión reducida. El contenedor en cuestión tiene forma cilíndrica y se encuentra cerrado por un cristal. La oscuridad que se produce al interior de la pequeña cámara requiere una intervención lumínica que permita hacer visible la imagen. Es así que los espectadores se ven en la obligación de intervenir para poder acceder a la experiencia total que propone Rosas: deben iluminar el contenedor de la imagen para así descubrir el origen de los dibujos. La relación original-copia devela el proceso de re-presentación y agudiza el llamado a la resolución del enigma.

Al acercarse a las imágenes aparece lo que en la mirada macro no es perceptible: el motivo del sello, la Remington. Al encontrarse superpuesta y multiplicada, esta imagen repetida solo se recupera al acercarse a los dibujos, una vez más es la implicación física cercana lo que permite encontrar pistas detrás de la propuesta. Hay un llamado a la proximidad que nos interpela. Para acceder a estas imágenes no basta con mantener la distancia espectral que permite contemplar e interpretar el todo, sino que es en la pequeña escala, —en el fragmento, en el

esta oportunidad las obras seleccionadas se presentaron bajo el nombre “Paisajes políticos”. Luego, una selección de obras fue montada bajo el nombre “Escenificación de la ausencia” en el XIV Salón de Artes Visuales en el Museo de Arte Contemporáneo Argentino (Junín, 2018). www.maurorosas.com.ar

³⁷³ En este sentido resulta pertinente recuperar un antecedente clave de esta práctica de la copia, se trata de la obra del artista Peruano Fernando Bryce, cuyo trabajo consiste desde hace años en la reproducción en dibujos a mano, realizados con tinta, de recortes de la prensa gráfica. La selección, la copia y la yuxtaposición funcionan así como un procedimiento que aborda la elaboración de narrativas complejas que se ensamblan de modo alternativo, recuperando la dimensión heurística del Altas recuperado del dispositivo warburgiano.



detalle de la trama— que se completa el sentido de la propuesta. El llamado a la implicación se torna así un rasgo retórico, se erige como una dimensión significativa.

Por último, en relación a la cromaticidad que las imágenes adquieren en la reproducción de rosas, resulta significativo observar que aparecen dos colores, el rojo y el azul. Al pensar en la dimensión semiótica de los mismos nos encontramos con que no parecen ajustarse fácilmente a los clichés depositados sobre ambos matices. El rojo suele vincularse con la pasión o con la violencia, el fuego. Si todos los dibujos fueran del mismo color sería probable que una lectura en este sentido se tornara obvia. Sin embargo, la aparición del azul desestabiliza esta lectura. El azul, asociado a la melancolía, al frío, o al prestigio, no parece dialogar con el rojo de modo que permita realizar una conclusión coherente.

En verdad, se vinculan por ser colores disponibles en la tinta para sellos, lo cual ayuda a enfatizar una capa de sentido que se encuentra presente en las imágenes: la condición notarial, legal o administrativa sobre la que se fundan las avanzadas bélicas del Estado Argentino.

En este sentido, es necesario recordar que es desde los escritorios de la oligarquía terrateniente porteña que se orquestaron las medidas necesarias para desplazar las fronteras de la Nación más allá del río Colorado, para incorporar tierras de una comunidad preexistente.

Al respecto resulta pertinente mencionar que el proyecto de anexión de la patagonia al estado nacional se encuentra documentado en un gran número de escritos oficiales y de la prensa que describen los planes de la elite porteña y las operaciones desarrolladas para su consecución. Como ya hemos mencionado, en el campo de las representaciones resulta clave el papel de la literatura en la consolidación del imaginario del desierto y de “el indio”. (Tell, 2017: 33).

Por otro lado, Carla Lois (2010) ha destacado que se puede observar en la producción cartográfica oficial operaciones de representación del territorio que se presentan no como una descripción del territorio sino como un proyecto. En el siglo XIX se produjo una gran cantidad de representaciones del territorio que tuvo amplia difusión; en las mismas el límite austral de la Nación argentina se encontraba en el río Negro. Se trataba de una percepción basada en la experiencia, puesto que esta área estaba bajo el dominio de pueblos originarios cohesionados bajo el mando del lonko Saihueque. Pero fue antes de la avanzada roquista que la región fue anexada, simbólicamente, al Estado Argentino:

Cuando Arthur von Seelstrang y A. Tourmente hicieron el mapa de la República Argentina que sería llevado a la Exposición de Filadelfia de 1876 inauguraron el proceso (irreversible) de incorporación de la Patagonia al mapa oficial de la Argentina. (Lois, 2010: 318)

Este hito, sumado a las representaciones pictóricas y literarias decimonónicas describen el uso que el Estado daba a las narrativas artísticas y científicas como medios de legitimación política.³⁷⁴ Esto nos permite tramar en la obra de Rosas múltiples dimensiones implicadas en el episodio que nos ocupa. Por un lado, la avanzada bélica emerge por medio de la representación del arma. Las imágenes se construyen así mediante la repetición de un impacto, la estampación repetida del sello sobre el papel, que en su reiteración rítmica evoca el sonido de cientos de disparos.

Por otro lado, la fotografía como una técnica aplicada a la ciencia aparece convocada por medio de sus archivos, reelaborados a partir de la memoria oficial del Estado, imágenes difundidas en la ciudad de Buenos Aires para consolidar el imaginario del desierto y luego resguardadas como documento histórico. Finalmente, el sello —instrumento administrativo occidental por

³⁷⁴ La anexión legal de la Patagonia al territorio nacional sería en 1862, con la sanción de la ley nº 28 durante la presidencia de B. Mitre. Lois señala que en este acto administrativo se crearon los territorios nacionales, una categoría legal que permitía regularizar territorios que estaban por fuera de las provincias pero que se consideraban parte del Estado Nacional. (2010, p. 325)



excelencia— reafirma la dimensión legal del acontecimiento. Las tierras que durante décadas fueron dominio de un Estado plural regido por pueblos originarios³⁷⁵, entra en este proceso en los archivos de la Nación Argentina como una propiedad legítima.

Las interpretaciones de sentidos aquí propuestas no pretenden determinar y delimitar los alcances de la obra de Rosas, porque entendemos que su propuesta es elusiva respecto a lecturas unívocas, o que puede al menos suscitar interpretaciones matizadas por la mirada de los espectadores. Este aspecto destaca por un lado la potencia inherente al trabajo con el archivo desde la perspectiva teórica que hemos expuesto, en tanto se deslinda de la linealidad teleológica y positivista de la Historia, para en cambio habilitar lecturas laterales que desanuden dichas nociones y otorguen un lugar protagónico a la memoria.

El anacronismo, recuperado por Escobar desde el desarrollo de Georges Didi-Hubermann, se hace presente en este ejercicio de lectura en tanto permite establecer nexos entre imágenes de un pasado registrado por medio de una técnica icónica por excelencia, de altísimo grado de iconicidad, con un presente que en gran medida es heredero de esta narrativa. Pero es esta misma mirada anacrónica la que nos permite desmontar el archivo y desentramar el revés que lo sostiene. El anacronismo aparece así, tal como lo plantea Didi-Huberman, desplegando una productividad epistemológica en tanto permite atravesar el tiempo realizando conexiones que interpelan los relatos canónicos positivistas.

Respecto a la situacionalidad específica, dada por los sitios de producción y exhibición de la obra, se torna significativo que sea desde los territorios objetivados por la cámara que se producen estos desplazamientos de sentido que atentan contra la objetividad de la técnica fotográfica desde operaciones de montaje, poéticas contemporáneas que reactivan el archivo para repensar las narrativas visuales heredadas.

6. Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio mapuche

Sebastián Hacher nació en Ciudadela, Buenos Aires. Es periodista, fotógrafo y escritor. Colabora en diversos medios: *Miradas al Sur*, *Soy (Página/12)*, *SOHO*, *Revista THC*, *Rumbos*, *Diario Z*, entre otros y publicó los libros *Gauchito Gil* (2008), *Sangre Salada* (2011) y *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012).

Es también, quien pensó el proyecto *Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio mapuche* (2018)³⁷⁶ cuya exposición se inauguró el 24 de septiembre del 2018, en el Salón Cultural de Usos Múltiples de Bariloche (provincia de Río Negro) cuando se cumplieron 130 años de la muerte de Inakayal y luego fue presentada de modo itinerante en otros espacios³⁷⁷. La revista *Anfibia* publicó varias crónicas escritas por Hacher y alberga valiosa documentación visual sobre el proyecto.

³⁷⁵ Si bien la noción de Estado es moderna, hay razones para considerar la configuración política de la Norpatagonia y la Pampa como tal. Afirma Ricardo De Titto, “entre 1845 y por lo menos 1880, la confederación aborígen constituyó un Estado de hecho. ¿Qué es, si no, un grupo organizado de miles de personas que reconoce un gobierno, que celebra “parlamentos”, que defiende un territorio bastante bien definido, que comparte “leyes” –aunque no estén codificadas– y valores, que comercia con otras naciones y consume y transporta productos importados, que firma acuerdos diplomáticos y se cartea “de igual a igual” con otros jefes de Estado –y es tratado como gobernador, soberano y, a sus naciones, como extranjeras–, y que, por fin, integra un ejército regular y bien armado que participa de las luchas civiles que se desarrollan en sus fronteras?” (2017, p. 51).

³⁷⁶ Se señala que un año antes Sebastián Hacher presenta el proyecto *Restitución* (2017), antecedente con el que pueden identificarse varios puntos de contacto en materia poética.

³⁷⁷ En la página de *Anfibia* se consigna que se trata de una investigación performática, el tendido de una red, una experiencia transmedia de no ficción, cuyo autor es Sebastián Hacher, junto a *Revista Anfibia* y



Tal como fue indicado más arriba, el proyecto parte de imágenes de archivos, particularmente de las familias de los caciques Foyel e Inakayal, llevados por pedido del entonces director del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Francisco Moreno donde encerrados como estaban se los conminó a realizar tareas de servidumbre y se los sometió también a estudios antropológicos.

Hacher parte de las fotografías que les tomaron sus verdugos y les aplica diferentes procedimientos artísticos como el coloreado, primera modificación aplicada a tales fotografías al ser iluminadas, como se llamaba tradicionalmente a esta acción; ahora el proceso no es con acuarelas sino con técnicas digitales. Esta iluminación en lo visual, atiende al proceso de activación del que hablamos más arriba, al adquirir un carácter de enunciación poético; en palabras de Hacher: “Pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres.” (Hacher, *Anfibia*)³⁷⁸.

Inicialmente trabajó con 11 fotografías de prisioneros mapuche que se copiaron bajo técnicas específicas y buscando que en lo posible el revelado sea in situ utilizando luz natural, que permitiera que el rostro apareciera, espectral; en la segunda etapa, el bordado colectivo se hizo sobre dos retratos de Inakayal abriendo a la participación. Se registró el proceso en el que más de cien personas participaron del bordado.

Una vez reveladas, las imágenes de archivo, pasaron entonces por un segundo momento técnico: el bordado sobre papel de algodón, donde se partió del boceto y se perforó siguiendo los puntos específicos. La exposición inicialmente iba a consistir en las fotografías bordadas por Hacher, pero se fueron tejiendo otras tramas que volvieron al proyecto absolutamente polifónico. Buscó desandar aquel recorrido que separa a la Patagonia desde Buenos Aires que hicieron a fines del siglo XIX los pueblos originarios cuando fueron obligados a dejar su territorio. El proyecto asumió distintos momentos: Terminó involucrando el revelado fotográfico, las video-performances realizadas junto a Mariana Corral durante el mencionado viaje a la Patagonia, la acción de bordado colaborativo en talleres que fueron desarrollándose en el trayecto. También la escritura de Hacher, cuyas crónicas en torno al proyecto fueron publicadas en el sitio web de *Anfibia*, despliega sentidos, descripciones, emociones que potencian al proyecto y le otorgan una nueva capa³⁷⁹.

Al recuperar estas aristas del proyecto podemos decir que *Inakayal vuelve* se enmarca en un aspecto crucial en las discusiones en el arte contemporáneo sobre lo posdisciplinar dado que establece una mezcla real y horizontal entre las disciplinas y saberes, no sólo nominalmente,

al Espacio de Articulación Mapuche y Construcción Política. Se menEl trabajo también tuvo el apoyo de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Río Negro

³⁷⁸ “Para empezar convertí la foto en negativo y la imprimí sobre una filmina. Luego, con la guita de Pablo Kolodny recorrimos la historia de la fotografía hasta dar con el proceso que más se ajustaba a lo que quería hacer. El Van Dick Brown es un proceso del siglo XIX. Da lindos contrastes, pero sobre todo tiene algo que lo vuelve clave: el revelado se hace con luz solar. La opción de reproducir las imágenes con el sol de la Patagonia se presentó como una epifanía” <http://inakayal.revistaanfibia.com/index.php/alquimia-para-la-imagen-un-prisionero/>

³⁷⁹ Así, en los textos que Hacher escribió ofrece también datos que fue obteniendo en las investigaciones que acompañan a las fotografías obturando la posibilidad de distracción o apatía en las miradas distraídas como cuando relata que Inakayal posa ante la cámara como un jefe. #Leo algo de su historia: sé que viajó mucho, que negociaba y mantenía vínculos con el gobierno argentino, que era un gran cazador. Y que tras la invasión peleó hasta que no tuvo más fuerzas. La última batalla fue el 18 de octubre de 1884. Inakayal y Foyel cayeron prisioneros. Los mandaron a Buenos Aires, los tuvieron encerrados en Retiro y de ahí el Perito Moreno los ‘rescató’ para llevarlos al museo” (Hacher, *Anfibia*).



sino que tal combinación de técnicas y procedimientos impide asignar una materialidad o una retórica como la preponderante³⁸⁰.

El juego entre la fotografía, como un objeto producido a través de la técnica y la técnica del bordado da lugar a distintas lecturas dado que entran en tensión por un lado la técnica que vehiculizó la confección de esos retratos violentos, contra la voluntad de los retratados, a través del dispositivo fotográfico³⁸¹; por otro lado, cabe destacar la acción de bordado como tarea corporal que se apropia de algún modo de un rostro y lo hace traduciéndolo a otro lenguaje. En ese encuentro hay un acto de restitución, ocurren cosas, se miran los ojos, la expresión del cuerpo del retratado, se lo palpa desde una inusual cercanía. Se enlazan temporalidades: la de la foto y la de quien se suma a la convocatoria de Hacher en distintas localidades de la Patagonia y pone el cuerpo en la acción del bordado colaborativo; es esa nueva capa ganada por el montaje, por la yuxtaposición de técnicas y tiempos la que desnaturaliza la mirada sobre esas fotografías. Esa mirada puede desprenderse de los relatos culturales heredados, ponerse en el lugar del retratado y que sus ojos -ojos que como indica Hacher estallan de rabia- transfieran el horror que padecieron.

En relación con lo colaborativo, corresponde advertir que se trata de un recurso muy usado por el arte contemporáneo y que ha despertado también un manto de escepticismo respecto al tipo de participación a la que se convoca a los interesados, indagando si se trata de colaboración, participación, o coautoría; muchas son las lecturas que sobre este asunto se han desplegado³⁸²; a nuestro criterio *Inakayal vuelve* propone una acción honesta de colaboración³⁸³ que aunque establezca cierto coqueteo con la autoría, se traduce en una acción colectiva en la que hay escuchas recíprocas, intercambio de saberes y en la que el bordado³⁸⁴ es el vehículo para la restitución de esos rostros y a la vez para mover dicha actividad manual del lugar en el que el arte canónico —eurocéntrico y colonial— lo había depositado, desandando así la dupla arte-artesanía desde una mirada crítica que enaltece su valor. Se trata de una experiencia que evade los lugares exhibitivos del arte para salir de su institucionalidad.

Inakayal vuelve termina siendo un acontecimiento vivencial, para quien borda junto a otras y también, para Hacher quien en sus crónicas relata en primera persona las emociones que lo invaden a medida que el proyecto toma forma:

Si pintar esos cuerpos es llenarse de preguntas, bordarlas es responderlas. Se borda lo que no se ve, lo que después de la pintura y la impresión se hizo presente pero todavía

³⁸⁰ En una de sus crónicas Hache se pregunta mientras estaba llevando adelante el proyecto: ¿qué es lo que estoy haciendo acá? ¿Se puede hacer periodismo bordado? ¿Dónde está la frontera entre la comunicación y el arte?

³⁸¹ Hacher señala que “El proceso es químico, pero también alquímico. Se trata de devolver a la luz lo que fue hecho en la oscuridad del genocidio”.

³⁸² No es la intención de este escrito reflexionar específicamente sobre el arte participativo pero señalamos las discusiones que generó la estética relacional de Nicolás Bourriaud y las reacciones teóricas que desplegaron autores al momento de pensar lo colaborativo, como Hal Foster, Claire Bishop, Reinaldo Ladagga, Jacques Ranciere, Néstor García Canclini por citar sólo algunos.

³⁸³ Cabe destacar que en el espacio que *Anfibia* le concede al proyecto en la web están disponibles las fotos en alta resolución para que puedan descargarse. <http://revistaanfibia.com/cronica/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/>

³⁸⁴ Corresponde una breve referencia a experiencias artísticas en las que el bordado ha jugado un rol axial como intento de restitución simbólica de lo que fue violentado. Nos referimos por caso a las arpilleras que bordaban artesanas chilenas anónimas durante el gobierno de Pinochet, o los bordados del colectivo Bordados por la paz en México que bordan en pañuelos blancos, los nombres de las víctimas de la violencia.



sigue siendo lo mostrado. La visión es una forma de piedad de los espíritus, me dijo una vez un brujo: una de las pocas maneras de poder acercarnos al mundo de lo invisible. (Hacher, Anfibia).

Al bordarlas recurrimos a técnicas propias y de otros pueblos. Cubrir las con esos diseños es una forma de infundirles fuerza: mediante la luz y el color quisimos aportar nuestro grano de arena para liberarlas en las tierras donde cabalgaron, amaron y soñaron (Hacher, Anfibia).

Así como para él, bordar permite liberar lo que quedó encerrado en esas fotos, su escritura activa elocuentes potencialidades, estableciendo en conjunto micropolíticas: pequeñas acciones con las que puede accederse a la despiadada y brutal avanzada militar, a su impacto en escala, exhibido en esos rostros. En *Inakayal vuelve*, el bordado colectivo persigue restituir de humanidad a esas fotografías porque desandar los relatos en que la alteridad fue construida y escenificada requiere que se ensayen alternativas retóricas que enciendan esa segunda mirada de la que hablaba Escobar en la que tales imágenes sean iluminadas.

6. A modo de cierre

“Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas, y los argentinos, de los barcos”.
OCTAVIO PAZ

Quisiéramos recuperar el epígrafe del inicio dado que persiste enquistada la autopercepción en el imaginario de una “Argentina blanca”, que procede de Europa que actualiza tensiones aún no zanjadas alrededor de las construcciones identitarias con las que se fundó el estado argentino. Hay pasados —ceranos y propios— que no dejan de doler precisamente porque fueron obliterados por narraciones hegemónicas que los invisibilizaron y minimizaron el componente originario que constituye la ciudadanía argentina.

Las producciones artísticas que analizamos aquí abordan esta problemática interpelando los mitos de gestación del país: el más relevante en este caso es el mito del desierto. Dichas experiencias actúan directamente sobre la materialidad que da soporte a estos relatos --el archivo-- buscando formas de sacarlos de la estabilidad narrativa que han conservado desde su origen. De esta manera, los archivos son activados mediante operaciones poéticas que nos permiten volver a mirarlos, mirarlos con sospecha.

Bibliografía

- Butto, Ana (2017), “Rastros de violencia en las fotografías de la conquista del desierto 1879-1883” en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 9, 2017, pp. 59-75.
- De Titto, Ricardo. (2017). Calfucurá y Sayhueque, los emperadores del desierto. en Legado. La revista del archivo general de la Nación. Edición especial Pueblos Originarios. N°5. pp. 50-67.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, Hal (2017), *Malos nuevos tiempos*, Madrid, Akal, 41-81.
- Giunta, Andrea (2010a), “Archivo”, en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.



- Giunta, Andrea (2010b). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina", *Errata#*, nº 1. Colombia, pp. 20-37.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA.
- Groys, Boris (2016), "Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo", en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 133-148.
- Guasch, Anna María (2005), "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar", en *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5, pp. 157-183. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guasch, Anna María (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- Lois, Carla. (2010). Paisajes toponímicos. la potencia visual de los topónimos y el imaginario geográfico sobre la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX. En Oliveira, F. R. de y H. Mendoza Vargas (coords.), *Mapas de la mitad del mundo. La cartografía y la construcción territorial de los espacios americanos. Siglos XVI al XIX*. (pp. 317-34). Centro de Estudios Geográficos, Universidad de Lisboa e Instituto de Geografía, UNAM.
- Penhos, Marta. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina Moreno y Cía (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* N° 9, pp. 65-80. <https://bdigital.uncu.edu.ar/8707>.
- Rolnik, Suely (2010) "Furor de archivo", *Estudios visuales*, 7, disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- Sánchez, Fernando (2020), "Archivos visuales de *wallmapu*. Imágenes y políticas de conquista y resistencia en norpatagonia argentina", trabajo inédito facilitado por el autor.
- Tell, Verónica. (2017). Sombras (y opacidades) de la fotografía en las campañas de 1879 y 1882-83. En María Inés Rodríguez y Julio Esteban Vezub (coord.). En *Patrimonios Visuales Patagónicos. Territorios y sociedades. Edición sobre el acervo patrimonial del Museo Roca: los álbumes fotográficos de Antonio Pozzo y Encina, Moreno y Cía*. (pp. 31-48). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación. https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo.



El Instituto Nacional de Estudios de Teatro entre 1936 y 1965: un acercamiento a su desarrollo en el marco de las diferentes políticas culturales estatales

Mogliani, Laura y Ricatti, Nicolás

Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET – UBA

La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. Sin embargo, su actividad a través del tiempo tuvo un desarrollo dispar de acuerdo a los diferentes momentos político- económicos. En el presente trabajo se busca dar cuenta del desenvolvimiento del INET, en esos contextos cambiantes durante sus primeros treinta años de vida (1936- 1965), abordando algunos aspectos hasta ahora no estudiados, como el cierre del INET entre 1950 y 1958, así como su reapertura y actividad hasta 1965.

Para ello, es importante destacar que la creación del INET se enmarca en la política cultural desarrollada por la Comisión Nacional de Cultura, por lo que comenzaremos relevando su labor. En 1933, durante la presidencia de Agustín P. Justo (1932 – 1938), se sancionó la Ley N° 11.273 sobre el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual que dio origen a la institución que tendría a su cargo la ejecución de la política cultural oficial de la Argentina por los siguientes veinte años: la *Comisión Nacional de Cultura*³⁸⁵. Esta *Comisión* (CNC) debía conformarse, según el artículo N° 70 de la mencionada ley, por doce miembros³⁸⁶ y, entre sus funciones se encontraba la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico tanto en el país como en el extranjero³⁸⁷.

El desenvolvimiento de la CNC se caracterizó, salvo breves períodos, por la continuidad de sus miembros y de las políticas establecidas. Tal particularidad podría basarse en la afinidad ideológica de los integrantes y en la “construcción de una noción y modelo de cultura vinculado a la *confluencia* o síntesis de diferentes corrientes del pensamiento nacionalista argentino en una concepción de la misma como *concordia*, en cuanto particular espacio de unión y conformidad” (Niño Amieva, 2007). De hecho, al repasar la nómina de sus miembros se observa

³⁸⁵ La *Comisión Nacional de Cultura* fue creada por disposición del artículo 70 de la misma ley, y su reglamento interno y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28 de agosto de 1935. El organismo fue disuelto en 1954.

³⁸⁶ <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm> Los miembros según la ley comprendían a los escogidos por el Rector de la Universidad de Buenos Aires; por el Presidente del Consejo Nacional de Educación; por el Director de la Biblioteca Nacional; por el presidente de la Academia Argentina de Letras; por el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; por el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; por el presidente de la Sociedad Científica Argentina; por un representante de la Sociedad de Escritores; por un representante de las sociedades de autores teatrales; por un representante de la sociedad de compositores de música popular y de cámara y por dos representantes del Congreso Nacional.

³⁸⁷ Artículo n° 69 de la ley, en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm>



la permanencia de varios de ellos, como los casos de Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Iburguren, quienes al igual que Matías Sánchez Sorondo pueden adscribirse a las corrientes nacionalistas de la época que Spektorowsky sintetiza en dos corrientes antitéticas: “la “integralista” –que el autor mencionado identifica con la derecha más reaccionaria– y la “populista” –que reconoce en FORJA principalmente– y cuya máxima expresión adquiere pregnancia durante el gobierno militar de 1943-1946 (Niño Amieva, 2007). Las corrientes nacionalistas, a pesar de ser reducidas y heterogéneas en los años 30, tuvieron un importante rol en el ámbito cultural en el cual supieron proyectarse (Rubinzal, 2012).

La labor de la *Comisión Nacional de Cultura* no quedó solo en la creación de premios de estímulo y en el otorgamiento de becas de perfeccionamiento, sino que también patrocinó y fomentó a organizaciones culturales, y, además, se le entregó el Teatro Cervantes para su administración (CNC, 1937: 69), el cual pasó a denominarse Teatro Nacional de Comedia y a ser sometido a diversas reformas de modernización edilicia, a lo que se sumó la creación de un elenco estable profesional (Mogliani, 2010a, 2010b, 2012, 2013)

El teatro fue uno de los pilares iniciales en los que se basó el desarrollo de la CNC, entendiendo como afirmaba Antonio Cunill Cabanellas (1939: 7), Director General del TNC, que este proyecto se sustentaba en la concepción de la política cultural gubernamental de la función social y educativa del teatro³⁸⁸. Por ello, a las representaciones teatrales y las actividades formativas del TNC se sumó la creación del Instituto Nacional de Estudios del Teatro con su Biblioteca, Archivo, Publicaciones y Museo, con el objetivo de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional. No obstante, el Director de la *Comisión Nacional de Cultura*, el Dr. Matías Sánchez Sorondo, entendía que la responsabilidad del Estado no debía detenerse allí sino que debía ir avanzando gradualmente abarcando otros ámbitos según las posibilidades: “Creada para estimular, entre nosotros, las manifestaciones superiores de la ciencia y del arte, y para encauzar nuestra actividad espiritual en tanto ello dependa de la intervención del Estado, su materia es vasta; su acción, múltiple; su procedimiento, delicado y el resultado de su obra, paulatino” (CNC, 1937: 11). En el transcurso de su existencia, la creación de la CNC representó la intervención del Estado en un ámbito hasta entonces reservado a la actuación privada.

EL INET y SU PRIMER PERÍODO: 1936-1945

Como se mencionó anteriormente, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro se creó en el año 1936 junto al Teatro Nacional de Comedia. Ambas instituciones compartían la sede del Teatro Cervantes, así como la dirección de Antonio Cunill Cabanellas y el mismo objetivo de “arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país” (CNC, 1936: 79). Para ello, el Instituto llevaría adelante una intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. Con tal fin, se crearon la Biblioteca y el Archivo del mismo, y se organizaron todos los años de esta gestión Ciclos de Conferencias sobre teatro, que fueron difundidas mediante su publicación en los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Así, estos *Cuadernos...* publicaron las conferencias dictadas entre 1936 y 1943 por relevantes historiadores del teatro, de la literatura, de la música, la danza y el folklore, así como

³⁸⁸ Para Cunill Cabanellas (1939: 7) el Teatro Nacional de Comedia representaba: «*un ensayo que hace el Estado con el teatro, un experimento de subvención. (...) Para nosotros, el Estado, antes que nada, debe tener un concepto del teatro y de su hombre. Cómo y qué categoría se le debe dar. Para nosotros, el Teatro, con relación al Estado, tiene la misma significación que puede tener la Escuela, el Instituto y la Universidad. Es decir, que el Teatro, al que le damos el lugar que ocupa en el arte con su contenido esencial, al trasladarlo a la representación con la categoría de su contenido, lo elevamos a función social trascendente y lo declaramos Institución de Cultura Pública*».



por actores, directores, dramaturgos y escenógrafos que brindaron testimonio y reflexionaron sobre su práctica artística.

Bajo la dirección de Cunill Cabanellas también se crearon y organizaron las diferentes secciones que aún hoy forman parte del INET. El director participó además seleccionando la adquisición de libros, revistas y periódicos, y contribuyendo con su archivo de teatro particular. El mismo año de fundación del INET se creó la *Comisión Organizadora de la Exposición y Museo Nacional del Teatro*³⁸⁹, que comenzó a reunirse a partir de 1937, abocada a recolectar material para crear el mismo. El Museo se inauguró finalmente, el 19 de septiembre de 1938 en la sede del Teatro Nacional de Comedia.

La prolífica labor de Antonio Cunill Cabanellas concluyó con su renuncia al cargo de director del Teatro Nacional de Comedia el 22 de octubre de 1940, para la que adujo “razones de salud”. En realidad, el personalismo de Antonio Cunill Cabanellas fue la causa de la finalización de su gestión. Los conflictos suscitados a partir de la llegada de Gustavo Martínez Zuviría a la presidencia de la *Comisión Nacional de Cultura*, y los intentos de esta nueva gestión de participar en la toma de decisiones del Teatro creando una comisión asesora del TNC, y en especial dada su intromisión en la Comisión de Lectura, tuvo como consecuencia el alejamiento de Antonio Cunill Cabanellas de su cargo de director.

Luego de la renuncia de este último, asumió el 27 de diciembre como Director-Administrador, el autor dramático Alejandro Berruti. La dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro fue separada de la del TNC, y, en diciembre de 1941, fue designado Antonio Saldías como director del INET y del Museo del Teatro. Por su parte, Berruti, siguió como director del TNC.

A partir del cambio de la nueva gestión de Saldías, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) mantuvo, como en la etapa previa, el funcionamiento de su Biblioteca, Archivo y Museo, continuando la realización de conferencias y publicaciones referidas al teatro, continuando la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* y sumando nuevas publicaciones. A partir de 1943 el INET publicó el *Boletín de Estudios de Teatro*, con el objetivo de divulgar documentos sobre la historia del teatro argentino e información sobre la bibliografía teatral publicada, así como difundir las actividades realizadas en el INET (Leonardi, 2016). Desde 1943 y hasta su fallecimiento en 1946, su director fue el mismo director del INET, José Antonio Saldías.

También el INET publicó la colección *Biblioteca Teatral*, conformada por diversas secciones. La Sección Obras consistió en la publicación de obras dramáticas de autores argentinos, editadas en el período 1942-1946. Cada volumen estaba dedicado a una obra dramática y contaba con un estudio preliminar sobre la obra y el autor, así como con la recopilación de las críticas periodísticas recibidas en el momento de su estreno. La colección estaba formada por siete tomos.

En la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral*, patrocinado por la Comisión Nacional de Cultura, se publicó en 1944 un extenso estudio de fundamental importancia sobre historia y estética del teatro argentino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, de Raúl H. Castagnino.

Asimismo, el INET desarrolló nuevas actividades entre las que se destacó el *Primer Concurso de Teatros Independientes*, realizado en 1942 con el propósito de difundir al público la labor vocacional que realizaban los teatros de aficionados. Esta iniciativa constituyó un primer intento

³⁸⁹ Esta comisión estuvo formada por estuvo formada por Enrique García Velloso, Alejo González Garaño, Pascual de Rogatis, Gregorio López Naguil, Mariano G. Bosch, Elías Alippi, Enrique Amorin, y presidía la Comisión Antonio Cunill Cabanellas (su vicepresidente, por delegación del Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo), y su secretario fue José González Castillo hasta su fallecimiento, cuando fue reemplazado por Rafael José de Rosa.



de apoyo desde el teatro oficial al circuito del teatro independiente, este último, de fundamental relevancia en la modernización de nuestro campo teatral desde sus inicios en 1930.

El teatro para niños, encontró en el INET, a partir de 1943, un espacio muy relevante de creación y difusión, en especial el dedicado al teatro de títeres. Con la intención de crear un público para el espectáculo teatral, el INET consideró que el camino más directo y eficaz para llegar a los niños de las escuelas y, difundir entre ellos el teatro, era por medio de sus maestros, y en unión con el *Consejo Nacional de Educación* organizó un concurso para maestros, cuyos ganadores asistieron al curso realizado en septiembre de 1943. Dicho curso fue dictado por una figura emblemática y precursora del teatro de títeres en la Argentina, Javier Villafañe. Este también dictó una conferencia ese año (publicada en los *Cuadernos de Cultura Teatral*) y elaboró una publicación, *Titirimundo*, para difundir entre los asistentes al curso y maestros del interior del país. El curso se clausuró con una función gratuita para alumnos de escuelas, en la que participaron siete grupos de Títeres de Niños y en noviembre se realizó la *Primera Exposición Nacional de Títeres*, con aportes de titiriteros profesionales. En 1944 se creó el *Teatro Nacional de Títeres*, que se presentó hasta 1946, con dirección de Javier Villafañe y volvieron a realizarse los cursos y exposiciones de títeres. Mané Bernardo tuvo a su cargo el Taller de Títeres del INET, y la dirección de todas las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres, la mayoría basadas en textos clásicos.

Este interés especial del INET en el teatro para niños se advierte en sus publicaciones, por ejemplo, en otra Sección de su *Biblioteca Teatral*, llamada Sección Teatro Infantil. Esta tercera serie de la Biblioteca Teatral se inició con *Teatro de Títeres*, de Mané Bernardo, publicado en 1945.

En cuanto al Museo del Teatro, sabemos, por la primera publicación del *Boletín de Estudios de Teatro* Nro.1 (1943), que en 1942 se reorganizaron sus secciones y se crearon otras nuevas, “la de numismática teatral, la de críticos, la de circo y la sección de teatro extranjero”. Y que se propuso para el año siguiente la habilitación de las secciones del sainete y de músicos, estando en estudio una exhibición de programas.

En el *Boletín* Nro. 5, de abril de 1944, se publica una descripción del Museo Nacional del Teatro que era traducción de la publicada en el diario *The Standard*. Su autor nos brinda una descripción del Museo, que, en ese entonces, estaba situado en el primer piso del Teatro Nacional de Comedia. Se menciona el recorrido cronológico que proponía, desde la primera representación teatral en 1747 en el marco de las festividades de la coronación de Fernando VI, el cuadro del Teatro de la Ranchería pintado por Leonie Matthis, la exhibición de documentos y manuscritos del Siglo XIX, la sección dedicada al teatro gauchesco, los programas históricos, los diversos modelos de vestuarios, la sección dedicada a Frank Brown y a los artistas y compañías que visitaron el país. En un salón interior había un espacio dedicado a la exposición permanente de fotografías y comentarios de las figuras del teatro nacional.

En junio de 1945 se llevó a cabo una exhibición del Museo Nacional del Teatro en Santiago de Chile, en el marco de la Exposición Cultural Argentina, organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano.

SEGUNDO PERÍODO: 1946-1950

Grandes cambios en la política teatral oficial -así como a nivel cultural y político en general- se produjeron a partir de su asunción de Juan Domingo Perón a la Presidencia de la Nación el 4 de junio de 1946, lo que dio origen a una nueva etapa en la gestión cultural nacional. En cuanto al INET, además en 1946 falleció José Antonio Saldías, quien estuvo al frente del Instituto entre 1941 y 1946. Asumió la dirección por un breve lapso el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg. Sin embargo, su mandato fue interrumpido al designar la nueva gestión



nacional como interventor a Rodolfo Lestrade, tras cuya actuación fue nombrado como director el dramaturgo y poeta de origen catamarqueño Juan Oscar Ponferrada para el período 1947 – 1956. Ponferrada consideraba que los objetivos primordiales de la nueva política cultural oficial debían tender a la restauración de la naturaleza popular del teatro:

Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz? ... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva” (1954: 10).

Como se desprende del desarrollo de su artículo, Ponferrada consideraba que el teatro tenía una naturaleza popular, y, proyectaba en la historia del teatro su concepción del mismo como hecho comunitario, de índole religiosa, cristiana. Y esta fue la concepción del teatro que concretó en su obra dramática y ensayística (Ponferrada, 1959).

El cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral estuvo en el ámbito de la distribución, circulación y difusión de los bienes culturales, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura, (Ballent, 1993). La política cultural teatral oficialista se orientó al fomento de la distribución cultural, a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Este movimiento consideraba que su misión “revolucionaria” en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos poseedores. En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto la “elevación cultural del pueblo”, para lo cual el teatro cumplía una importante función social de formación espiritual y educación del mismo, tal como expresara el mismo Perón:

Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes (Ronzitti, 1953: 26).

Mientras el *Primer Plan Quinquenal*, de 1947, se refería a la cultura en general, el *Segundo Plan Quinquenal* proponía un plan orgánico tendiente a la formación de una cultura esencialmente nacional. Este plan le dedicaba a la cultura su quinto capítulo, y estipulaba que la cultura artística:

Será desarrollada mediante exhibiciones de carácter popular, con preponderancia de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios; actualizando y agilizando la actividad de los museos de arte, poniendo al alcance del pueblo todas las colecciones; se reglamentará en forma adecuada los distintos medios de difusión, en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística, tales como cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, a fin de que estos medios contribuyan a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social. Y no se trata de dirigir o imprimir una fisonomía forzosa a la cultura nacional, sino de cuidar que, en los aspectos fundamentales de las actividades citadas se cumpla una función esencialmente cultural y que además se hallen al servicio del Pueblo, con el objeto de integrar la personalidad de la Nación (Ronzitti, 1953: 29).



En suma, para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, “el pueblo”, destinatario del discurso y la acción de gobierno. En conjunción con esta preocupación por la “distribución social” de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero (Mogliani, 2004, 2005).

En el caso del INET, este afán se concretó con la creación de su *Seminario Dramático* en 1947. Este Seminario tenía como función primordial la formación actoral. Con sus actores en formación organizaba funciones, en el Teatro Nacional Cervantes, especialmente dedicadas a los estudiantes y a los gremios obreros. Se entregaban entradas gratuitas a instituciones culturales, educacionales y gremiales. El Seminario Dramático, dirigido por el director del INET, Juan Oscar Ponferrada, contaba con un repertorio donde predominaban obras de autores españoles del *Siglo de Oro* e incluía también autores tradicionales argentinos. Además de lo actoral, la formación contemplaba los aspectos técnicos de la labor teatral, por lo que los integrantes del elenco confeccionaban también los vestuarios. Además, junto a las representaciones mencionadas con anterioridad, llevaba a cabo representaciones en cárceles y en la Fiesta de la Juventud organizada por la Secretaría de Educación en Tucumán (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 74-75).

Durante este período el INET continuó publicando los *Cuadernos de Cultura Teatral*, que a partir del número 21, de 1945, se focalizaron en la evocación de diversos actores fundamentales del teatro argentino constituyendo un valioso aporte al estudio biográfico de actores. También continuó publicando el *Boletín de Estudios de Teatro*. Asimismo, se sumó un nuevo volumen a la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral*, con el patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura. Este segundo volumen titulado *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947), contiene un estudio de Arturo Berenguer Carisomo en el que analiza la dramaturgia rioplatense desde su raíz indígena, transitando por el período colonial, el teatro neoclásico, el romanticismo, el ciclo de la gauchesca y el nativismo, y la dramática realista naturalista hasta 1918.

El nuevo proyecto editorial de este período fue el *Repertorio Teatral Argentino*. Esta colección, publicada entre 1949 y 1950, está conformada por dos volúmenes que contienen tres obras dramáticas de dos autores argentinos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Aunque no pertenezca explícitamente a esta serie, incluimos también aquí por sus características y fecha de edición semejantes a las anteriores, el volumen *Selección dramática de Cristóbal de Aguilar*, autor de la Córdoba Colonial, con prólogo y notas de José Luis Trenti Rocamora publicado en 1950. Este volumen contiene una selección de cinco textos dramáticos hallados por este historiador del teatro argentino en la Biblioteca Nacional, así como un extenso estudio previo. En esta etapa, más precisamente en 1948, el Museo fue cerrado por orden de la Comisión Nacional de Cultura y sus elementos fueron trasladados al subsuelo del ahora llamado Teatro Nacional Cervantes.

UN FUTURO INCIERTO (1950- 1958)

Tradicionalmente se mencionaba que el INET fue cerrado en 1950 y que su actividad quedó cesante hasta que, en 1956, el interventor Osvaldo Bonet comenzó con las tareas de limpieza y reordenamiento del Museo con vistas a su reapertura, así como la designación de Alfredo de la Guardia como nuevo director del INET en 1958 –cargo que ocuparía hasta 1966–, habría significado la rehabilitación de la institución. Esta idea quedaba reforzada con lo mencionado en artículos periodísticos de la época, como el aparecido en *Noticias Gráficas* del 17 de abril de 1956, en el que con palabras claramente tendenciosas en contra del gobierno anterior al golpe de Estado de 1955, se destaca la orden de la *Comisión Nacional de Cultura* sobre el cierre del



Museo del Teatro como un “avasallamiento” a la cultura, y, una “destrucción a mansalva” del patrimonio.

Sin embargo, y aunque ciertamente el Museo fue cerrado en 1948 –así como el traslado de sus bienes al subsuelo del Teatro Cervantes condujo al deterioro de parte de los mismos-, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro no fue cerrado completamente en 1950 como suele afirmarse, sino que, sus actividades quedaron reducidas casi a lo meramente administrativo. Sus autoridades continuaron, durante el lapso de 1950 a 1954, realizando los “Planes de labor” anuales, tal como se observa en la documentación preservada en el Archivo del INET. De esta manera, según el material encontrado en el Archivo administrativo de la institución, no fue el “cierre” lo que causó el cese de sus actividades sino la carencia de recursos. Tal situación excedía al INET ya que era el correlato de un contexto económico general desfavorable que incluso llevó a la disolución de la Comisión Nacional de Cultura en 1954, dejando a su vez acéfalo al Teatro Nacional Cervantes, dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo, y provocando la paralización del teatro también. Además, como se desprende de los informes de “Planes de labor” realizados por la Dirección del INET en los años 1950, 1951 y 1952, queda patente en sus reiterados reclamos a las autoridades superiores, el interés de la institución por recuperar y rehabilitar el Museo del Teatro.

La labor y proyectos del INET durante el período 1946 – 1950 desmienten la intención de “un agravio a la cultura” (*Noticias Gráficas*, 17/04/1956: 6) por lo sucedido posteriormente. La paralización de la institución en 1950 resulta muy notoria, máxime teniendo en cuenta el gran desarrollo que había tenido desde su creación en 1936, pero tal interrupción se enmarcaba en un contexto de crisis económica que afectó a diferentes áreas del Estado, no solo durante el gobierno peronista, sino también en los sucesivos mandatos nacionales. El “Plan de labor” de 1958 destaca este mismo inconveniente, y, aún en 1965 se hacía hincapié en esa falencia:

La limitación de su presupuesto ha impedido que pudieran desarrollarse en el presente año (1964) todas las actividades organizadas por la Dirección, algunas de las cuales han debido suspenderse ante la imposibilidad de cumplirlas en el orden administrativo (...) el Instituto no puede realizar sino la mitad de las actividades que desenvolvía en otras épocas” (Plan de labor, 1965: 11).

En el año 1964 el Museo Nacional del Teatro todavía no estaba completamente habilitado y se necesitó de dos subsidios del Fondo Nacional de las Artes para continuar con su restauración, además, se destacaba el reducido número de empleados del INET y la necesidad de incrementarlos (Plan de labor 1965: 4 y 9).

UNA LENTA RECUPERACIÓN 1956 – 1965

Como se mencionó anteriormente, con la intervención de Osvaldo Bonet, en 1956 comenzaron las tareas de limpieza y ordenamiento del Museo, y, en 1958, la nueva gestión del director Alfredo de la Guardia propuso reabrir el Museo, para lo cual comenzó con diferentes acciones de restauración y revisión de las colecciones. En 1959 se realizó una exposición dedicada al arte dramático de las épocas de la Colonia y la Emancipación, hasta que se logró reinaugarar la primera sala del Museo el 5 de septiembre de 1960, mientras que, en marzo de 1964 se inauguró una segunda sala. La primera sala albergaba las colecciones relacionadas con el teatro argentino desde fines del Siglo XVIII hasta mediados del XIX, mientras que la segunda sala estaba dedicada a la segunda mitad del siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX. Formaban parte de la exposición secciones dedicadas al circo criollo, al teatro gauchesco, el sainete, una colección de muñecos restaurados por Mané Bernardo, una colección de fotografías de teatros, así como manuscritos de piezas de teatro, medallas conmemorativas, etc.



Sin embargo, más allá de los trabajos para la reapertura del Museo, la primera actividad realizada por la nueva Dirección del INET en 1958, fue un acto con Samuel Eichelbaum, Ina Ledesma y Pablo Palant, en el Sindicato de Luz y Fuerza (Revista de Estudios de Teatro N° 1, 1959: 56). Además, bajo la dirección de Alfredo de la Guardia se planificó la creación de un Museo del Títere, que no llegó a realizarse, pero, sí se pudo concretar la creación de lo que en un primer momento se denominó Archivo Fonográfico Dramático y, luego, pasó a llamarse Discoteca Dramática Documental. Esta se componía por siete grabaciones en discos con síntesis de obras dramáticas producidas por el INET entre 1960 y 1966. Los discos fueron grabados en los estudios de Radio Nacional por los mismos actores que las representaron en el momento de su estreno, además, las grabaciones estaban precedidas por las palabras de sus autores cuando ello era posible. Si no lo era, eran sustituidos por unas palabras críticas sobre el dramaturgo y por actores que hubieran representado la obra.

La primera placa grabada fue *Ollantay* de Ricardo Rojas, interpretada por Miguel Faust Rocha, Luisa Vehil e Iris Marga. Las grabaciones se hacían en cinta magnética bajo la dirección técnica de Teobaldo Marí, de Radio Nacional, para luego pasarlas a la placa impresa. En la Revista *Estudios de Teatro* N°7, de 1963, editada por el INET, Alfredo de la Guardia afirmaba:

Las placas de nuestra Discoteca dramática son (...) *documentos sonoros* y no discos de carácter comercial, de los que lanzan al mercado correspondiente las empresas grabadoras. El propósito que ha guiado esta labor es el de *revivir*, en lo posible, el carácter de las obras y el tono de sus interpretaciones en relación con su estreno o sus *reprises*, tanto en lo que se refiere al concepto básico de los autores como a las modalidades propias de los comediantes. (p.63)

Las siete obras dramáticas grabadas entre 1960 y 1966 fueron: *Ollantay*, de Ricardo Rojas (1939); *Pájaro de Barro*, de Samuel Eichelbaum (1940); *Stéfano*, de Armando Discépolo (1928); *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti (1963); *Gigoló*, de Enrique García Velloso (1925); *Una viuda difícil*, de Conrado Nalé Roxlo (1944); y *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. A estos pasajes de obras dramáticas argentinas interpretadas por las voces de grandes protagonistas de la escena nacional, se les sumaban los testimonios de sus directores, autores o de críticos teatrales por tal motivo, en ellas podemos escuchar las palabras de Armando Discépolo, Conrado Nalé Roxlo, Juan José de Urquiza, entre otros.

En junio 1961, este *Archivo Fonográfico* causó interés en el “V Congreso Internacional de Bibliotecas-Museos de las Artes del Espectáculo” realizado en París, donde fue presentada la grabación de *Ollantay*, por lo que se invitó al Instituto a participar de una reunión a realizarse en Milán en mayo de 1963 con la intención de crear una Federación Internacional de Fonotecas. También se lo convocó a participar en el siguiente VI Congreso a realizarse en noviembre de 1963 en Munich. Lamentablemente, no pudo cumplir con esta participación por falta de fondos. En 1964, el *Archivo Fonográfico* pasó a denominarse *Discoteca Dramática Documental* y desde 1966 ya no se hicieron más registros.

Otro de los logros de la administración de Alfredo de la Guardia al frente del Instituto fue la publicación de la *Revista de Estudios de Teatro* entre 1959 y 1966, aunque posteriormente tendría otros dos períodos en los que mantendría su nombre: 1970-1972 y 1986-1987. Durante la dirección de Alfredo de la Guardia, la publicación incluía artículos sobre historia y teoría teatral, así como información sobre las actividades realizadas por el INET y sobre la actividad teatral de su época.

NUEVAS MIRADAS A VIEJOS RELATOS

La revisión de la historia institucional del INET, encarada por las autoridades actuales, ha permitido abordar temas poco tratados sobre su pasado y brindar nuevas perspectivas sobre



algunos de sus períodos más controversiales, como por ejemplo, los años que van de 1948 a 1956.

La recapitulación de los diferentes períodos atravesados por el Instituto arroja una trayectoria dispar según la época: de la prolífica labor llevada adelante por el personalismo de su primer director, Cunill Cabanellas, se pasó a otros momentos de ampliación del tipo de actividades realizadas, a etapas de un virtual cese de funciones y a otro de lenta recuperación. Como todo organismo público, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro tuvo un desempeño en relación a las posibilidades de cada período histórico, político y económico del país.

De todas maneras, y más allá de las vicisitudes económicas, para el período estudiado (1936 – 1965), los sucesivos gobiernos, más allá de su orientación política, sustentaron la actividad teatral y la labor del INET en base a la idea-guía de la *función social del teatro*. Así como en los años '30, Cunill Cabanellas destacaba que el teatro, en relación al Estado, tenía una función social trascendente (Cunill Cabanellas, 1939: 7), el Segundo Plan Quinquenal del gobierno peronista reforzaba esa idea afirmando que la cultura y sus diferentes medios contribuían “a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social” (Ronzitti, 1953: 29). Por su parte, los “Planes de labor” del INET de los años '60 siguen la misma línea aunque con conceptos más sobrios y acotados: en 1964 se destaca que la finalidad del INET es el “fomento y conservación de la cultura dramática”, agregando, el de 1965 que “el instituto es el único organismo dramático oficial que cumple una misión de orden cultural en el ámbito escénico argentino”.

Referencias

Fuentes:

- Boletín de Estudios de Teatro*, 1943-1950. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°1 a 31.
- Comisión Nacional de Cultura, 1936-1945. *Memoria correspondiente al ejercicio del año 1936. Su labor en 1936* [y ss. hasta 1945]. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Teatral, varios n°s.
- Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936-1943. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 1 a 24.
- Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura (En especial Año II, N°33, diciembre de 1948; N°73, octubre de 1950).
- Noticias Gráficas*, 17/04/1956.
- Planes de labor 1948 – 1965*. Informes de la Dirección (sin editar). Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Revista de Estudios de Teatro*, 1959 – 1966, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 1 al 10.

Bibliografía:

- Ballent, Anahí (1993). “Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires (1945-1955)”. *Arte y Poder*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 116-125.
- Cunill Cabanellas, Antonio (1939). *Función social del teatro*. Santa Fe: Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Publicación de "Extensión universitaria" N°42.
- Giunta, Andrea (1997). “Eva Perón: imágenes y público”, en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 177-184.
- Leonardi, Yanina (2016) “Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el *Boletín de Estudios de Teatro* (1943-1948)”, en Korn, Guillermo y Claudio Panella (Comp.),



- Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*. Vol. III. La Plata, Ediciones EPC- de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Pág. 61-80.
- Mogliani, Laura (2004), "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista", en: *Assaig de Teatre*, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona: N°42, 2004, pág. 171-180. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994>.
- Mogliani, Laura (2005) "La política cultural del peronismo (1946-1955)" en: Sección Artículos de la Revista *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XI, N°20, otoño, pág. 25-28.
- Mogliani, Laura (2010a). "El Teatro Nacional de Comedia bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas", Actas de las I Jornadas Nacionales Investigación y Crítica Teatral, 2009. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2010, Tomo 4, pág.116-129. CD-ROM. http://www.aincrit.org/image/editorial/i_jornadas_nacionales.pdf.
- Mogliani, Laura (2010b). "La creación del Teatro Nacional de Comedia y la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)", en: O.Pellettieri (editor), *Búsquedas y discursos*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Págs.247-258.
- Mogliani, Laura (2012). "La política cultural del Teatro Nacional de Comedia en el período 1941-1945", en: O.Pellettieri (ed.) *Territorios Teatrales*. Buenos Aires, Ed.Galerna. Págs.159-168.
- Mogliani, Laura (2013). "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)". *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XVIII, N°33, 2013, pág. 60-72.
- Niño Amieva, Alejandra (2007). "Instituciones culturales, discurso e identidad", en *AdVersuS*, Año IV,- N° 8-9, abril-agosto 2007.
- Ponferrada, Juan Oscar (1954). "El teatro en el Plan Quinquenal". Buenos Aires: Teatro Universal Año I, N°2:10.
- Ponferrada, Juan Oscar (1959). "Para una ubicación del costumbrismo criollo", en: *Lyra*, Buenos Aires: Año XVII, Nro. 174-176: 89-91.
- Ronzitti, Miguel (1953). "2º Plan Quinquenal y Teatro". Buenos Aires: Revista Talía, Año I, Nro. 1, septiembre: 26.
- Rubinzal, Mariela (2012). *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina [1930-1943]: Discursos, Representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.450/te.450.pdf>.



Recoger y recorrer; situar y matizar: aportes para las historias de las mujeres en el cine boliviano, desde el proceso y los resultados de la investigación-acción MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020

Molina Ergueta, Mary Carmen

Universidad Mayor de San Andrés – La Paz, Bolivia

¿Cómo las mujeres en Bolivia han trabajado y aportado activamente –desde diferentes roles y áreas– en la configuración de un cúmulo de escenas y procesos fundamentales en el cine boliviano, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad? ¿De qué manera el discurso histórico hegemónico y las estrategias de legitimación socio-cultural han abordado, modelado y limitado a un amplio conjunto de obras, realizadoras, procesos y contribuciones? Estas fueron algunas de las preguntas que se planteó la investigación-acción *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020*, desarrollada entre febrero y noviembre de 2020 por un equipo de jóvenes investigadores en la ciudad de La Paz. Durante el proceso, la identificación y configuración del objeto de investigación, las hipótesis de trabajo y las acciones de visibilización y socialización del problema planteadas fueron mutando, alrededor de un objetivo que fue concretando sus alcances: recuperar, articular y visibilizar en el campo cultural, con una mirada crítica al relato de la historia hegemónica del cine boliviano, los aportes y las participaciones diversas de las mujeres a lo largo de las seis últimas décadas. Recogiendo los resultados de un proceso que implicó la articulación de una metodología de investigación hemero-bibliográfica y de realización de entrevistas a mujeres en diferentes áreas del audiovisual boliviano, con la organización, curaduría y divulgación de programas y estrategias de divulgación de contenidos, la investigación-acción presentó sus resultados en abril y mayo de 2021, a través de una exposición museográfica educativa y documental en un centro cultural de La Paz. El objetivo de la siguiente ponencia es describir los procesos y las hipótesis que guiaron la investigación-acción, los formatos y dispositivos de presentación de resultados, y los horizontes de investigación identificables.

El contexto: el discurso histórico oficial y el “otro cine”

El cine boliviano es un terreno caracterizado por inestabilidades y precariedades desde su primera etapa. Ya desde el periodo que el crítico de cine Pedro Susz llamó “la época de oro” del cine silente en Bolivia –entre 1925 y 1933, con la producción y el estreno de cuatro largometrajes de ficción–, la institucionalidad y la industria eran horizontes inexistentes para los realizadores, quienes produjeron de manera artesanal, con condiciones técnicas precarias, equipos humanos conformados por amateurs y con serios problemas y limitaciones para obtener y tratar el material fílmico (Vargas Villazón, 2010: 51). Por otra parte, estos realizadores –entre ellos José María Velasco Maidana, director de *Wara Wara*, la única pieza recuperada y restaurada de este periodo–, de forma similar a los pioneros cineastas/proyeccionistas, hacían cine porque tenían una cámara y dinero para comprar película y levantar una producción. La mayor parte de los realizadores audiovisuales en Bolivia forma parte de la élite cultural-intelectual (Canelas, 2021 [2018]: 161) y dos características del modo de producción de este grupo en las primeras décadas del siglo XX permanecen vigentes, aunque con matices, hasta la actualidad: “[...] invertir de manera personal y [...] recurrir a la ayuda desinteresada de los amigos”. Estos aspectos dan



cuenta de la débil o casi inexistente estructura institucional del cine en Bolivia, que no cuenta con fondos o fomentos de apoyo estables por parte del Estado ni con iniciativas sostenidas de financiamiento privado. Hoy en día, el cine boliviano no es una industria cultural y, como señala la productora Verónica Córdova, su modo de producción más estandarizado o común a lo largo de su historia es el modo artesanal (2021).

En el campo de la producción y la circulación de conocimiento a partir de publicaciones, se puede plantear que el modo artesanal, caracterizado por iniciativas personales o institucionales privadas, también se presenta como la forma naturalizada de las prácticas de investigación, escritura crítica y edición. La bibliografía de cine boliviano es reducida y, cada vez con mayor urgencia, se perciben sus limitaciones. Estas están directamente vinculadas con el periodo de mayor producción de escritura sobre cine y su distancia con la actualidad. Entre la segunda mitad de los setenta y principios de los ochenta, Bolivia vivió un periodo de efervescencia editorial en materia de historia y análisis del audiovisual nacional (Aimaretti, 2020: 26). La consolidación de un grupo de intelectuales que “producen conocimiento y cuentan con cierto reconocimiento social basado, en general, en una trayectoria práctica y pública previa ligada al cineclubismo, la prensa gráfica y radial, y la gestión cultural” (Ibíd: 28), tiene como uno de sus resultados efectivos la publicación en la primera mitad de la década de 1980 de las dos más emblemáticas –y las dos primeras de un total de tres– historias de cine boliviano: en 1982, el periodista, crítico de cine y también realizador Alfonso Gumucio Dagrón publica *Historia del cine boliviano*; en 1985, el crítico de cine y co-fundador de la Cinemateca Boliviana Carlos Mesa Gisbert presenta *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. Antes, este autor había coordinado el volumen *Cine boliviano del realizador al crítico* (1979) –que recoge una serie de textos críticos y entrevistas sobre películas y con autores del audiovisual nacional, con colaboraciones de Pedro Susz, Arturo Von Vacano, Francisco Aramayo, Luis Espinal y Beatriz Palacios– y *El cine boliviano según Luis Espinal* (1982) –un libro de homenaje al sacerdote jesuita promotor del cine boliviano, que pone en contexto sus contribuciones y recupera parte de sus escritos sobre películas nacionales y el escenario de producción en Bolivia. Las historias de Gumucio Dagrón y Mesa Gisbert, además de las otras dos publicaciones mencionadas –parte de un escenario enriquecido por otras importantes iniciativas editoriales desde la Cinemateca Boliviana e instancias dependientes de la Iglesia–, permanecen hasta la actualidad como las publicaciones más importantes e influyentes sobre la historia del cine boliviano. En 2018, se publicó el volumen *Historia del cine boliviano 1897-2017*, coordinado por Mesa, escrito por él, Gumucio, Susz, Santiago Espinoza y Andrés Laguna. En sus tres primeras secciones, el libro recoge, casi sin variaciones, las publicaciones anteriores de los tres primeros autores mencionados. Espinoza y Laguna, autores de dos libros de cine boliviano de las últimas cuatro décadas e integrantes de una nueva generación de críticos de cine en el siglo XXI, son responsables de la cuarta parte del volumen, que cubre el periodo de 1990 a 2017.

Si “la representación del mundo indígena ha sido la más duradera preocupación del cine boliviano” (Richards, 2009, en Espinoza y Laguna, 2008: 77), sus historias han construido un relato para este eje temático, estético e ideológico, poniendo en obra un enfoque, con estrategias y lineamientos que sirvan a la legitimación de la práctica cinematográfica, sus actores y sus obras, en el campo cultural y la sociedad boliviana. Un conjunto de características articula las historias de cine boliviano firmadas por Gumucio y Mesa, que responden a la construcción efectiva de un enfoque historiográfico vinculado a la creación de una cultura cinematográfica nacional. Ambos autores encaran la escritura de la historia del cine boliviano como el relato de los logros de un grupo reducido de hombres *cinastas-autores-artistas*. La historización de los procesos, las obras y los autores que proponen estos libros privilegia, en primera instancia, una organización por periodos determinada por las características y los cambios técnicos del cine en



formato celuloide –dejando por fuera a la tecnología y al movimiento del video, emergido a inicios de los ‘80. En segunda instancia, privilegia en su organización la articulación del cine con el contexto político y social de Bolivia, y con las unidades de sentido, de corte socio-político, privilegiadas para el análisis de los procesos culturales en el país en el siglo XX: la nación, la identidad, el otro. En tercera instancia, centraliza un tipo de contenido como requisito máximo para la legitimación de un autor: el largometraje de ficción filmado en 35 mm. La articulación de estos lineamientos para la elaboración de un relato histórico contribuye a la configuración de un enfoque con características marcadas: por un lado, se trata de un enfoque que atiende y elabora las relaciones entre el cine y la historia de Bolivia en el siglo XX en tanto reconfigurada por la Guerra del Chaco y el Nacionalismo Revolucionario; por otro lado, es un enfoque *autorista* –en la línea del culto al autor y *la politique des auteurs* francesa de los años cincuenta y sesenta–, en tanto se concentra en detallar el devenir de trayectorias de directores –varones– y no de los procesos de producción cinematográfica ni de sus diversos participantes –varones y mujeres.

Producto de este enfoque, los libros de Gumucio y Mesa, fundamentales para comprender y aprender sobre cine boliviano, no incluyen información detallada acerca de los aportes y las diversas participaciones de mujeres en el campo cultural-cinematográfico, el “otro cine”, como los mismos autores denominan al audiovisual realizado por mujeres (Mesa, 2018: 219). Sí es posible encontrar en pocos capítulos de estos volúmenes menciones a las realizadoras Beatriz Palacios (principal productora, gestora e integrante del Grupo Ukamau desde mediados de 1970), Danielle Caillet (integrante del Grupo Ukamau hasta inicios de 1970 e integrante de la Productora Cinematográfica Ukamau hasta los ochenta; realizadora de video), Raquel Romero (integrante de la Productora Ukamau; realizadora de video) y Amalia de Gallardo (gestora cultural, promotora de festivales y concursos, crítica de cine); sin embargo, no se abordan en detalle sus aportes ni trayectoria, como sucede en el caso de los autores-directores varones analizados, aunque en tres de los cuatro casos mencionados sí se trata de mujeres que dirigieron películas. La perspectiva autorista, en el afán de legitimar la práctica cinematográfica en el escenario cultural-social, prestigia la creatividad del director-artista desde una visión romántica y existencialista, considerando al director como el sujeto filosófico (Rosen 1990, en Stam, 2000: 83) “responsable, en última instancia, de la estética y puesta en escena de un filme” (Stam, 2000: 85). Además, en el caso boliviano, este enfoque actualiza una estructural patriarcal: la *cámara-pluma* (Astruc 1948, en Stam, 2000: 83) puede ser conducida y apropiada por el sujeto-autor varón a razón de su condición sexo-genérica y la posibilidad de la autoría vinculada a esta: la pluma, en tanto pene metafórico, modela al autor en tanto autoridad, es decir, “una persona que origina y da existencia a algo, un engendrador, iniciador, padre o antecesor [...]” (Said, 1975, en Gilbert y Gubar, 1998: 18). La noción patriarcal de que el autor *engendra* un texto implica que su autoridad es *fundar*: “*Autoristas* es producción, invención, causa, además de significar derecho de posesión” (Ibid). Por ello, la autora-directora queda por fuera del relato de las historias hegemónicas del cine boliviano: sus perspectivas en tanto sujetos creadores no solo resultan *insuficientes* para el enfoque autorista, sino *inviables* por la raigambre patriarcal de esta perspectiva y *en falta* con respecto a las temáticas, estéticas y fondos ideológicos de las piezas *valederas* para el canon boliviano.

Una búsqueda: herramientas para otras historias del cine y las mujeres en Bolivia

En este contexto, recuperar la historia de las contribuciones y las participaciones de las mujeres en el cine boliviano implica revisar el enfoque del relato histórico hegemónico, patriarcal-autorista, y contraponer a este otras herramientas y enfoques que puedan servir para reconstruir y poner en valor la diversidad de roles encarnados por las mujeres (a) y las



características de formas de producción (b) y campos de trabajo (c) no hegemónicos, deliberadamente eclipsados, menospreciados y olvidados.

a) En cuanto a los roles en los procesos de producción cinematográfica: en uno de sus artículos sobre el cine político en la región andina de América Latina en las décadas de 1960 a 1980, la historiadora feminista del cine Isabel Seguí anota, desde la perspectiva no-autorista que caracteriza a sus investigaciones sobre el Grupo Ukamau y el trabajo de Beatriz Palacios, que las historias de logros de dirección tienden a borrar la importancia de los miembros subalternos del equipo, “menospreciar el trabajo que las mujeres realizan en roles no-creativos o simplificar en demasía el poder de las dinámicas de género que complejizan el proyecto colaborativo del cine andino de denuncia” (2018: 12). Refiriéndose al Grupo Ukamau de Bolivia, Seguí afirma que, a pesar de que estos colectivos cinematográficos buscaban crear un cine emancipatorio, “su estructura todavía reflejaba a la sociedad en general, con sus líderes carismáticos, jerarquías internas y relaciones de poder complejas entre los equipos, que derivaban de más amplias estructuras sociales de dominación colonial y patriarcal” (Ibid: 17).

b) En cuanto a formas de producción no hegemónicas y la participación de mujeres en la configuración de estos fenómenos: la investigadora argentina María Aimaretti, en su amplia investigación sobre la escena del video boliviano de la década de 1980, atiende un periodo de producción cuya problematización fue completamente menospreciada por la historia oficial y construye el fenómeno del video –en tanto tecnología, articulación de inquietudes e iniciativas, nuevos actores y nuevas políticas de la imagen– como un objeto de estudio en el que las mujeres fueron coprotagonistas: “si la historia del video y la comprensión de su papel durante el proceso democratizador han sido temas apenas problematizados; el lugar de las videastas y sus prácticas documentales han recibido aún menor atención, minimizándose su relevancia en términos culturales, sociales y políticos (2020: 96).

c) Finalmente, en cuanto a otros campos de trabajo anclados no en la producción, sino en la promoción y difusión, a diferentes niveles, de procesos y contenidos del campo cultural cinematográfico: desde la década de 1960 –con la gestora y crítica de cine Amalia de Gallardo y su actividad en el Centro de Orientación Cinematográfico (COC)– y, de manera particular, hacia fines del siglo XX y en las primeras dos décadas del siglo XXI, las políticas, acciones, proyectos y actividades del ámbito de la gestión cultural fueron desempeñadas por mujeres en su mayoría. Es posible reconocer un grupo heterogéneo de profesionales que transitan entre procesos vinculados a la creación cinematográfica, la educación o la gestión institucional o independiente, encarnando diversos roles: en la mediación y coordinación de proyectos culturales o de formación; en la administración y dirección de proyectos o instituciones de fomento, apoyo y resguardo del patrimonio y la actividad audiovisual; en la gestión y producción a mayor o menor escala, con alcances variados, locales o nacionales.

Motivados por las investigaciones mencionadas de Isabel Seguí y María Aimaretti, realizadas en el contexto de investigaciones académicas universitarias fuera de Bolivia, y recogiendo una labor propia desde el espacio de la nueva crítica de cine y la gestión cultural para el cine el audiovisual en Bolivia en las primeras décadas del siglo XXI, el colectivo Imagen Docs y el Festival de Cine Radical de La Paz configuramos un proyecto de investigación-acción con el objetivo de recuperar, articular y visibilizar en el campo cultural, con una mirada crítica al relato de la historia hegemónica del cine boliviano, las participaciones y los aportes de mujeres diferentes y diversas a lo largo de las últimas seis décadas en Bolivia. Con la conformación de un equipo de jóvenes investigadores, vía convocatoria pública abierta entre septiembre y noviembre de 2019, el proyecto *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020* trabajó entre febrero y noviembre de 2020, con una metodología que combinó la investigación hemero-bibliográfica; la realización de entrevistas a mujeres en diferentes áreas de la producción audiovisual, la difusión y la mediación de



contenidos vinculados al cine y a las imágenes en movimiento; la producción y la divulgación de textos escritos en el curso del proceso de trabajo; y la curaduría, programación y organización de actividades de divulgación de obras y voces de mujeres en el audiovisual boliviano.

La investigación-acción trabajó seis líneas o fenómenos en el campo cultural cinematográfico-audiovisual, que se desarrollan en el marco temporal delimitado entre 1960 y la actualidad, el cual se redefinió en el curso de la primera etapa del proceso colectivo de trabajo.

1) Cineclubismo y cinefilia 1960-1980 (foco en la ciudad de La Paz). Línea que articula un conjunto de iniciativas y proyectos anclados en la creación de una cultura cinéfila a partir de herramientas de mediación como el cineclub y diferentes modalidades de promoción y exhibición, como festivales o concursos. Se trata de espacios de encuentro, circulación y construcción de miradas críticas sobre el cine y la sociedad, donde trabajaron y se formaron varios trabajadores del cine y el audiovisual boliviano, y destacaron mujeres gestoras y promotoras culturales al interior de instituciones y proyectos diversos y articulados.

2) Ukamau (Grupo y Productora Ltda.), colectivos de producción y realizadores vinculados. Línea que se detiene en el trabajo de dos colectivos de producción audiovisual diferentes, articulados por sus protagonistas en la década de 1960 y que trabajaron desde visiones en disenso y diálogo, principalmente en los sesenta y ochenta. A través de sus planteamientos éticos y estéticos, marcaron rupturas y encarnaron caminos fundamentales para la historia del cine boliviano. A su vez, fueron espacios de desarrollo creativo y formativo de generaciones de cineastas bolivianos que luego crearon y produjeron con otras empresas y modalidades, además de mujeres de diversa y rica vocación política-social, cultural y artística en la segunda mitad del siglo XX.

3) Video boliviano (foco en la ciudad de La Paz). Área de la investigación que aborda la *escena* del video de los ochenta en La Paz, en palabras de la investigadora María Aimaretti, “dinámica, inestable, contendiente con cimientos –una demarcación de base, genealogías posibles–; con potencialidades y límites –contradicciones, tensiones–; con reverberaciones y puntos de fuga.” (2020: 18). En ella, jóvenes mujeres realizadoras, junto con sus pares varones y también agrupándose entre ellas, produjeron, investigaron, escribieron, divulgaron y pensaron sus perspectivas y sensibilidades, abriendo el camino hacia la cada vez más amplia participación de las mujeres en el audiovisual en lo que corre del siglo XXI.

4) Fin de siglo XX y dos décadas del XXI. Caracterizado por la impronta del formato digital, la proliferación de salas de exhibición, la búsqueda de consolidación de la institucionalidad y el incremento en las ofertas educativa y cultural, el cuarto espacio de la investigación, que recorre el periodo de 1995 a la actualidad, permite repensar los roles y los espacios de trabajo de las mujeres en el contexto cultural y cinematográfico. Estos roles y espacios ahora son también otros –en áreas técnicas, por ejemplo– y se suman a aquellos tradicionalmente encarnados – como la producción–, que son valorizados y repensados desde sus prácticas y limitaciones, marcadas por el machismo y la violencia de género de las sociedades patriarcales.

5) Institucionalidad, formación y gestión cultural. Línea que reivindica la gestión cultural en tanto una práctica requerida para el desarrollo del campo cultural y de políticas públicas abocadas al desarrollo de este campo. La introducción del desarrollo cultural en la agenda pública gubernamental del siglo XXI –con la creación del Ministerio de Culturas, por ejemplo– se articula a un conjunto de iniciativas y proyectos institucionales e independientes para la promoción del audiovisual desarrollados desde la década de 1960. Desde diferentes espacios, las mujeres son protagonistas de este escenario de trabajo cultural.

6) Películas de animación. El campo de la producción de animación audiovisual en Bolivia es acotado. Sin embargo, con el propósito de recuperar y poner en valor el trabajo y la creatividad de mujeres en este espacio, esta área de la investigación identifica algunos hechos y obras



relevantes, dejando un hilo a seguir para futuras iniciativas de investigación o de otro tipo. La valoración de este campo está ciertamente fuera de la atención institucional, formativa e histórica.

Para el equipo de trabajo, la configuración y el análisis de estas líneas o entradas temáticas de investigación atendió a las interrelaciones, los vínculos y los préstamos entre áreas, técnicas, procesos y fenómenos culturales. Configurando un recuento cronológico y temático que planteara una revisión histórica del campo cultural y cinematográfico, el proyecto *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020* buscó iluminar lugares oscurecidos y relegados respecto a procesos, realizadoras y experiencias.

Investigación y socialización para la visibilización de un objeto de estudio y su campo cultural: experiencias metodológicas del proyecto de investigación-acción

El desarrollo de la investigación combinó metodologías de trabajo en las diferentes etapas de su proceso. Este tuvo una duración de nueve meses, periodo en el que los investigadores indagaron en el campo cultural-cinematográfico boliviano, su relato histórico y sus estrategias, con el fin de articular y elaborar una serie de herramientas para matizar y enriquecer la información y los enfoques culturales acerca de los aportes y las participaciones de las mujeres en las líneas o entradas temáticas determinadas, fundamentales en la configuración del campo cultural del cine y el audiovisual boliviano entre 1960 y la actualidad. Además, al encararse el proyecto como una investigación-acción, el desarrollo de los procesos investigativos se articuló con acciones de visibilización de resultados parciales en el proceso, enmarcados en un plan de acción que recupere y articule el objeto de investigación con el campo cultural cinematográfico, visibilizando y poniendo en valor su alcance a través de herramientas de corte informativo, histórico y crítico que inciden en la transformación del conocimiento y el análisis de las contribuciones de las mujeres en el cine y el audiovisual en Bolivia.

> **Investigación hemero-bibliográfica.** Durante todo el periodo de investigación, se realizó la sistematización y el análisis de fuentes bibliográficas y hemerográficas, con el fin de configurar una cronología o línea de tiempo para cada uno de las entradas temáticas determinadas para la investigación. Además de la revisión y análisis de, por una parte, el conjunto de historias de cine boliviano y otras publicaciones editadas desde la década de 1970 y vinculadas con el enfoque y discurso histórico hegemónico; y, por otra parte, el grupo de artículos y textos académicos de reciente publicación, escritos en su mayoría en contextos universitarios del extranjero, que hacen uso de otros marcos interpretativos para el análisis de obras, perfiles y proyectos, formas, procesos y prácticas de producción cinematográfica en Bolivia; se trabajó en la revisión y sistematización de informaciones de un tercer grupo de fuentes escritas, conformada por diversos materiales y documentos hemerográficos y de archivo, poco conocidos o consultados, o de difícil acceso. En este grupo se encuentran materiales de tipo hemerográfico, como la *Revista Imagen* –editada por el Movimiento del Nuevo Cine Boliviano entre 1986 y 1991–, o el archivo temático de recortes de prensa de la Biblioteca Luis Espinal de la Cinemateca Boliviana, que contiene archivadores y cartapacios sobre el Concurso Cóndor de Plata, las críticas de cine de Amalia de Gallardo, la realizadora Danielle Caillet, el movimiento de mujeres en el video boliviano, entre otros. También se recuperó información desde materiales de tipo divulgativo, como catálogos o memorias de actividades de difusión de contenidos audiovisuales. Finalmente, se recogió información de volúmenes de catalogación de archivo patrimonial-institucional, como la *Filmo-videografía boliviana básica 1904-1990* (1991), de Pedro Susz, y la memoria 1987-2019 del Concurso Municipal de Video Amalia de Gallardo (2021).

> **Entrevistas.** Desde la segunda etapa de trabajo, se realizaron entrevistas a mujeres en diferentes áreas de la producción audiovisual, la exhibición y la mediación de contenidos



vinculados al cine y a las imágenes en movimiento en el periodo determinado para el trabajo. El objetivo de estas entrevistas fue recuperar sus testimonios y memorias, conocer sus modos y procesos de trabajo y sus perspectivas acerca de las formas de producción de cine en Bolivia en las que participaron; además, precisar o profundizar en datos ofrecidos por investigaciones y publicaciones, así como conocer de su propia voz su testimonio acerca de áreas menos atendidas o desconocidas en el campo cultural del cine y el audiovisual boliviano. En algunos casos, se realizaron entrevistas con familiares o colaboradores, hombres y mujeres, de realizadores y personajes ya fallecidos. En total, se realizaron 35 entrevistas, vinculadas a una o más de las líneas o entradas delimitadas. Los materiales transcritos y sistematizados alimentaron la configuración de las cronologías temporales general y temáticas, y de los artículos de investigación realizados por cada uno de los sub-equipos de trabajo, además de contribuir con información y enfoques a la propuesta de actividades del plan de acción de socialización de resultados parciales y finales del proyecto.

> **Producción y divulgación de textos.** Una de las estrategias de acción del proyecto consistió en la producción y la divulgación digital de textos escritos por el equipo de investigadores, durante el desarrollo de la investigación. El propósito de esta estrategia fue comenzar a difundir el proyecto y sus resultados parciales en el campo cultural en el cual se inserta la investigación y con un enfoque divulgativo que aborde a un público joven, no necesariamente vinculado de manera directa con la producción audiovisual, pero sí interesada en la cultura y el cine boliviano. Los textos escritos por los investigadores fueron publicados entre agosto y noviembre de 2020 en el portal web de Imagen Docs www.imagendocs.com, y su difusión respondió a la necesidad de elaborar y brindar herramientas para visibilizar y poner en valor el trabajo de las mujeres en el cine boliviano, a través de publicaciones de libre acceso y gratuitas que se inserten en el campo cultural, para un público interesado en investigar o continuar investigando sobre los procesos de producción y el campo cinematográfico en el país, la historia y la memoria cultural de las mujeres.

> **Curaduría/programación, organización y desarrollo de actividades culturales.** La segunda estrategia de acción del proyecto fue la planificación de actividades para visibilizar y difundir obras de realizadoras bolivianas. Es así que, en el marco de la séptima edición del Festival de Cine Radical, realizado del 20 al 28 de noviembre en modalidades virtual (80%) y presencial (20%), se desarrolló el Núcleo MUJERES/CINE, una sección que agrupó dos tipos de actividades en modalidad virtual: a) dos mini programaciones de películas dirigidas por mujeres en la década de 1990: el foco *Julia Vargas Weise*, con tres películas dirigidas por la realizadora boliviana en la década de 1990, y un foco titulado *Video y mujeres en Bolivia*, con películas del mismo periodo dirigidas por las realizadoras Raquel Romero y Liliana de la Quintana; y b) conversatorios con directoras, colaboradores e investigadores (del equipo del proyecto y externos a este), vinculados a los dos focos de programación mencionados.

Incidir en el campo cultural: el cine fuera del cine

Uno de los propósitos del proyecto *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020* fue incidir con sus procesos y resultados de manera activa en el campo cultural local y nacional. Los objetivos de divulgar conocimiento y brindar herramientas para promover una mirada crítica sobre este campo cultural, sus actores, procesos y discursos, implicó imaginar formas y estrategias diferentes para la presentación de los resultados de la investigación. Estas formas debieran poder comunicar una serie de informaciones y datos históricos, pero también las diversas articulaciones que los sostienen, las continuidades y rupturas que atraviesan a sus protagonistas y sus búsquedas, las obras y las redes humanas que las configuraron, en el periodo determinado de las seis últimas décadas de cine en Bolivia.



> **Exposición museográfica MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020.** Realizar una exposición museográfica sobre cine significa pensar este campo cultural por fuera de sus entornos tradicionales y posibilitar la comunicación de conocimiento como una experiencia en un espacio dado. La alianza con el Centro Cultural de España en La Paz (dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID) desde la gestación del proyecto abrió esta posibilidad como un camino para asentar de manera tangible y creativa las acciones estratégicas del proyecto con sus metodologías y resultados investigativos. En tanto dispositivo de comunicación, la exposición, además, permitía recoger y articular las diferentes materialidades de los hallazgos, en sintonía con la diversidad de sus protagonistas y sus procesos. Permitía al equipo de trabajo poner en escena procesos de pensamiento y trabajos colectivos heterogéneos, disponerlos en tensión y en diálogo a través de un recorrido, dibujando el paisaje complejo del campo cultural abordado, brindando herramientas para el intercambio y la divulgación de conocimiento acerca de un universo de hechos, personajes y obras ensombrecidas en el discurso histórico del cine boliviano: el entramado rico e interpelante que tejieron las mujeres, sus aportes y creatividades.

Teniendo en cuenta las características físicas del espacio que alojaría la exposición y el formato de algunos materiales y resultados de la investigación, se decidió organizar la muestra en base a la cronología temporal o línea de tiempo general, comprendida entre los años 1963 y 2021. Uno de los materiales que resultó del proceso de investigación fue un conjunto de líneas de tiempo para cada una de las líneas temáticas abordadas. Los sub-equipos organizados al interior del grupo de investigación sistematizaron, en un formato de listas de textos cortos por cronología anual, una serie de informaciones, articulando procesos y protagonistas diferentes, con datos provenientes de diversas fuentes de información: publicaciones, material hemerográfico y divulgativo, entrevistas y las mismas piezas audiovisuales, principalmente. Estas líneas de tiempo por temática fueron articuladas y subsumidas en una sola cronología general, compuesta por textos cortos por año, con fuentes de información referenciadas y diferenciación según la línea temática de origen. La cronología temporal fue resumida para su exposición –con un total de 85 entradas o informaciones textuales– y se montó en los tres cuerpos de la sala de exposición, sobre un total de once muros de diferentes dimensiones. La línea de tiempo extendida –con un total de 108 entradas o informaciones textuales–, que presenta tanto los datos expuestos como aquellos excluidos, se publicó en uno de los volúmenes de documentos de trabajo del proyecto, titulados *Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020*.

Las informaciones textuales de la cronología temporal estuvieron acompañadas de imágenes impresas (47) y objetos (13) de diferentes características, vinculados directa o indirectamente con los datos recogidos y expresados en la línea de tiempo. La recopilación, organización y disposición de estos materiales en la exposición se realizó en coordinación con varias realizadoras, productoras de cine, instituciones y personas que brindaron diferentes piezas en calidad de préstamo para su exhibición o digitalización en la muestra. Por otra parte, el carácter bibliográfico-documental del proyecto y de la planificación y la presentación de sus resultados se asentó en la exposición mediante el montaje de cuatro exhibidores o estantes de libros y publicaciones diversas, en muchos casos fuentes de la investigación. La presentación articulada de estas fuentes (77) da cuenta tanto de la importancia de la visibilización y circulación de herramientas para el conocimiento, como de la inexistencia en Bolivia de un archivo que reúna y articule estas fuentes, posibilitando y facilitando los urgentes procesos de investigación sobre cine y audiovisual boliviano, en general, y el trabajo de las mujeres en este campo, en particular. La exposición fue inaugurada el sábado 10 de abril y permaneció abierta hasta el sábado 29 de mayo de 2021, en instalaciones del Centro Cultural de España en La Paz.



Imágenes de las salas y detalles de la exposición. Fotografías: José Manuel Zuleta y Alexandro Fernández.



> **Muestra de películas MUJERES/CINE. Vol. 1 Directoras.** La precariedad del archivo audiovisual nacional, así como la inexistencia de políticas para la conservación, la restauración, la difusión y la circulación de cine boliviano, plantean desafíos hondos para la realización de investigaciones y para la puesta en conocimiento del acervo audiovisual nacional. La muestra de películas organizada por el proyecto, como la actividad paralela principal de la exposición museográfica, buscó responder y matizar este contexto a través de una acción eventual pero significativa para



el escenario cultural local. La programación de catorce piezas audiovisuales estrenadas entre 1980 y 2017 articuló un espacio para la puesta en valor de películas realizadas por mujeres, muchas de ellas no exhibidas de manera pública desde hace más de una década y la mayoría en condición de no accesibilidad para los espectadores.

La muestra se llevó a cabo en modalidad presencial, en el Centro Cultural de España en La Paz, entre el sábado 17 de abril (sesión de apertura en salas de la Cinemateca Boliviana) y el sábado 29 de mayo.

> **Ciclo de encuentros virtuales *Mujeres en el cine y audiovisual en Bolivia: una mirada a las últimas cuatro décadas y la actualidad***. Con el objetivo de crear un espacio para el intercambio de experiencias y perspectivas acerca de la práctica cinematográfica, se organizó un programa de cuatro conversatorios en modalidad virtual, con la participación de mujeres de diferentes áreas de la producción y la promoción del cine en Bolivia. Un alto porcentaje de las participantes había sido entrevistado en el proceso de la investigación, por lo que sus experiencias y testimonios sirvieron para la curaduría temática de los diálogos.

Las sesiones del ciclo se llevaron a cabo los días 16 y 30 de abril, 7 y 21 de mayo. Fueron transmitidas de forma abierta a través de redes sociales.

(Seguir) Investigando el campo: horizontes y desafíos

“Mujeres al frente de las cámaras, mujeres detrás de las cámaras, mujeres haciendo historia, pero invisibles a la mirada oficial. Y aún menos valoradas por el quehacer paralelo de las tareas domésticas, de crianza y de continuidad de la vida.” En su discurso en el acto de inauguración de la exposición, la realizadora Liliana de la Quintana –una de las más prolíficas directoras y guionistas bolivianas, destacado actor de la escena de la producción de video en La Paz en las últimas décadas del siglo XX– expresó sus percepciones del proyecto *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020*, enmarcando este en la urgente revisión de la historia oficial que dejó de lado los aportes de las mujeres y en la necesidad de abordar la prácticas cinematográfica del país y la región en articulación con las estructuras patriarcales de las sociedades boliviana y latinoamericana.

Con la exposición y la publicación de un recuento cronológico articulador y disparador de perspectivas y herramientas; con la curaduría y organización de actividades para la visibilización de cine realizado por mujeres, los testimonios y experiencias de realizadoras y trabajadoras de diferentes áreas; la publicación y circulación libre de artículos, textos y otros materiales escritos elaborados por un equipo de investigadores jóvenes interesados en recuperar la memoria del audiovisual boliviano y de las mujeres en la cultura desde otros enfoques y marcos interpretativos; el proyecto buscó aportar al estudio de un campo poco abordado y investigado en el análisis de las expresiones y las prácticas culturales en Bolivia. Este es un espacio complejo, amplio y con protagonistas y procesos heterogéneos, pero, sobre todo, es un campo fértil que no se agota con esta investigación, u otras anteriores de corte académico. El resultado efectivo del proyecto, de recuperar, consolidar y articular informaciones, obras, perfiles y modos de producción al interior del campo cultural cinematográfico marca una serie de *pendientes* a investigar con profundidad, en proyectos de mayor aliento y extensión. Ciertamente, el desafío es mayor por las características de la investigación en Bolivia, desprovista de políticas de fomento por parte del Estado y de la incidencia efectiva y/o sostenida de la universidad y otras instituciones gubernamentales y privadas.

Referencias

Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.



- Aimaretti, M. e I. Seguí. (eds.). (2019). Presentación. Ukamau Abigarrado: nuevas miradas críticas y fuentes de investigación. *Secuencias. Revista de historia del cine* (49-50), 7-12. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50>.
- Canelas, V. (2021). Antagonismos e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano. En Molina, M. C. y Zapata, S. (eds.). *Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020. Volumen 2. Entrevistas propias y textos recuperados de mujeres sobre cine boliviano* (157-175). <http://www.imagendocs.com/noticias/2021/06/cuadernos-de-investigacion-mujeres-cine-bolivia-1960-2020-volumenes-2-y-4/>.
- Córdova, Verónica. (2021). Cómo duele ser cineasta: El Modo de Producción Artesanal en Bolivia. *III Jornadas de cine boliviano Fuera de campo*. Mesa 1 (sesión 2). Estéticas de producción: formas de ver y hacer cine en Bolivia. <https://youtu.be/--JebYTUFnl>.
- Espinoza, S. y Laguna A. (2008). *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz: Editorial Gente Común, Fundación FAUTAPO.
- Gilbert, S. M. y S. Gubar. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Gumucio Dagrón, A. (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Editorial Los amigos del libro.
- Mesa Gisbert, C. (1982). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Editorial Don Bosco.
- Mesa Gisbert, C. (coord.), Susz K., P., Gumucio Dagrón, A., Espinoza Antezana, S. y Laguna Tapia, A. (2018). *Historia del cine boliviano 1897-2017*. La Paz: Plural Editores.
- _____. (1985). *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert.
- Seguí, I. (2018). Auterism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories* 4 (1): 11-36.
- _____. (2019). "Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla". *Secuencias. Revista de historia del cine* (49-50), 33-56. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50>.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Vargas Villazón, Fernando. (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Corporación Andina de Fomento (CAF), Cinemateca Boliviana y Plural Editores.



Imagen, Discurso y Comunicación

Monastriotis, Julieta Romina

Universidad Nacional de La Matanza

“Desde la infancia, al mismo tiempo que aprendemos a hablar, aprendemos a leer imágenes, e incluso las imágenes sirven de apoyo para el aprendizaje del lenguaje”
(Joly, 2009: 49)

Partiendo de esta cita, la presente investigación se propone responder al siguiente interrogante: ¿Tiene la imagen un rol de comunicación especial, en cuanto Lenguaje Visual, dentro de la construcción de un Mural?

Esta ponencia surge del contexto de la realización de un trabajo de investigación titulado “Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público” (PROINCE A-250), el cual fue presentado y aprobado por la Universidad Nacional de la Matanza. El mismo está siendo llevado adelante por un equipo de docentes de la cátedra de la materia Principales Tendencias Estéticas y Artísticas, del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Matanza de la cual formo parte.

Para adentrarnos en el tema, la hipótesis de este escrito, marca el punto inicial en donde queda en evidencia, la necesidad de determinar la función que la imagen cumple, en cuanto discurso visual. Por todo lo anteriormente presentado, mi trabajo analizará diferentes momentos en que el hombre utilizó a los dibujos como herramientas para sobrevivir en su interacción innata con la naturaleza.

Frente a lo anteriormente dicho, y en un mundo actual que parece estar invadido por imágenes, partimos con esta investigación viajando en la línea de tiempo hacia atrás, para destacar que “desde el comienzo de la historia hubo representaciones en cualquier lado donde miráramos” (Joly, 2009: 21), porque aún, antes del desarrollo de la escritura, el hombre se comunicaba a través de dibujos, y de imágenes que le permitieron sobrevivir, y garantizar la continuidad de su especie. Es en este punto de la historia, donde el ser humano descubrió que a partir de sus representaciones, ponía en evidencia las fortalezas y las debilidades del mundo que lo rodeaba. A partir de ese momento, se demostró que “antes que el arte, el hombre creó el símbolo” (Giedion, 1981: 106), y fue a través de él que pudo demostrar su presencia sobre la tierra. A través de las imágenes o símbolos “de manos, genitales, y animales” (Giedion, 1981: 106), el individuo se presentaba frente al mundo reflejando su fertilidad, sus aptitudes de cazador, etc. Estos elementos, le garantizaron al ser humano la posibilidad de enfrentar su entorno, y garantizar con eso la continuidad de su raza.

En este momento de la prehistoria, el hombre utilizó a las imágenes o símbolos como “un medio de transmisión histórica, generacional, y como una canalización de la memoria colectiva e individual” (Argullol, 1985: 94), y estas se han convertido en el elemento central del desarrollo de la escritura y el arte en América. Es a través de la utilización de estas herramientas, que el ser humano en su etapa inicial en la tierra, aprendió a mirar, y eso le permitió “visualizar e imitar las formas de la naturaleza, generando con ello una forma de comunicarse con ella, y comunicarle sus sensaciones” (Argullol, R. 1985: 21).



Luego de lo anteriormente descrito, queda expuesto que la imagen se transformó en un verdadero sistema de comunicación, y en protagonista principal que dio lugar al desarrollo de la escritura. Los glifos o símbolos surcaron estructuras de piedra descubiertas por hechos al azar, un ejemplo de ello fue el hallazgo del “Bloque de Cascajal” (Ortiz Ceballos, 2006). Este soporte de piedra serpentina fue “encontrado en la Ciudad de Cascajal en Veracruz México...cuando se realizaban obras de repavimentación de la ruta de dicha ciudad” (Ortiz Ceballos, 2006). Este primer escrito americano, realizado por la “cultura Olmeca en el período entre el 1200 y 900 a.C.” (Ortiz Ceballos, 2006), muestra que este conjunto de imágenes revela que “toda conducta humana consiste en el uso de símbolos” (Giedion, 1981:112) para poder transmitir un mensaje, que existe como resultado de que “imagen y realidad se funden una con otra” (Giedion, 1981: 113).

A pesar de que este descubrimiento en México demostró que la escritura en América se presentó en forma muy temprana, la aplicación de valores y formas de pensamiento que llegaron desde Occidente impusieron una cosmovisión centrada en ideas ajenas al contexto cultural americano. La forma en que Europa analizó el entorno cultural precolombino, dio como resultado la configuración del análisis historiográfico centrado en “la noción de Historia Universal, que determinó el estadio final al que tuvieron que arribar todos los procesos históricos de los distintos pueblos” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 597). Para llevar adelante este análisis, Occidente se apoyó en las variables del pensamiento Positivista que configuró su eje de estudio “al elaborar un proceso histórico compacto” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 600), en donde los distintos pueblos del mundo fueron “considerados como una unidad geográfica, siendo este modelo de análisis de la historia, el que determinó el lugar que ocuparía cada cultura, sociedad o comunidad” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 600).

Frente a esta realidad, el concepto de universalidad en donde “la historia sería una” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 601) unificó la mirada, y no dejó lugar a las diversidades de cada comunidad, ya que este análisis positivista estableció que el desarrollo cultural de cada sociedad estaría basada en “un único acontecer humano, entendido como unitario en el discurrir del tiempo, y frente al cual todos los pueblos debieron ser capaces de alcanzar” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 600). En definitiva, la meta fue llegar a la cúspide del esquema racional centrado en la idea de *civilización*.

Ante esta única forma de ver el mundo que impuso Occidente, y que surgió en Francia a finales del Siglo XVIII principios del siglo XIX, el desarrollo cultural de las comunidades quedó supeditado al esquema Positivista, donde existieron tres estadios de análisis cultural: *Civilización*, *Barbarie* y *Salvajismo*, centrados en el anhelo de la idea de “un progreso constante hacia un destino mejor” (Kant, 1987: 95-122).

Frente a este modelo, que no tuvo en cuenta las diferencias sociales, aquellos pueblos que pretendieron alcanzar el nivel más alto de este diseño: la Civilización, debieron cumplir con algunos requisitos, porque de lo contrario, se quedarían en el escalón del salvajismo. En relación a ello, Lewis Morgan en su obra *Sociedad Primitiva* afirmó que: “familias humanas han existido en estado salvaje, otras en estado de barbarie, y aún algunas en estado de civilización, de igual forma parece que estas tres condiciones diferentes se entrelazan debido a una sucesión tan natural como imprescindible de progreso” (Morgan, 1971: 77).

El resultado de la llegada de esta forma de estudio de las distintas sociedades, por parte de la mirada Eurocéntrica, ubicó a América en el nivel de la Barbarie, por el hecho de haber desarrollado la alfarería, y haber tenido con ello que dejar por esta actividad su vida nómada, poniendo en evidencia con eso “su ocupación de la superficie entera de la tierra” (Morgan, 1971:108), ya que de no haber sido así, hubiera permanecido en el salvajismo. Fue entonces que, este análisis unilineal del tiempo, convirtió a la escritura (para la mirada Europea) en el



elemento central, que demostraba que los pueblos entrarían en el escalafón de la civilización, porque según esta cosmovisión universalista “el empleo de esta herramienta, nos proporcionó una prueba determinante del comienzo de la civilización” (Morgan, 1971: 100).

Ante las afirmaciones anteriores, podríamos entonces pensar que el hombre americano, que a partir del 900 a.C, había elaborado soportes donde las imágenes y los símbolos ponían en evidencia sistemas complejos de comunicación, estaría en el nivel de la Civilización. Pero esto no fue así, porque se creyó que “solo ser descubiertos, tras ser conquistados” (Portilla, 1993:681) permitiría que los habitantes del Nuevo Mundo fueran incorporados “como tema de la Historia Universal, en donde otros, cual predestinados seguirían siendo los únicos protagonistas” (Portilla, 1993:681), es decir que la escritura (desde la mirada Eurocéntrica), sinónimo de civilización, llegaría a América de la mano de la conquista.

A pesar de que se aplicó este modelo filosófico, que hizo “creer que todo lo autóctono era negativo y todo lo ajeno era positivo” (Jauretche, 1973:26), lo americano resistió en distintos niveles a la llegada de la conquista. Frente a esta realidad, el diseño Eurocéntrico, entró en crisis cuando las diversidades culturales se hicieron evidentes, porque según Rodolfo Kusch la cultura es “una totalidad” (Kusch, 1976: 114), y está asociada al suelo donde vivimos. A través de la “resistencia cultural” (Dragoski, 1995: 238), se tomó a la escritura como herramienta de batalla, porque solo en ese momento, al evitar el vaciamiento de la cultura autóctona, es cuando este complejo entramado de signos llegó a destino, y el fenómeno cultural fue “absorbido por el pueblo” (Kusch, 1976: 116)

Dentro de este proceso de lucha por parte de los pueblos autóctonos que logró “salvaguardar el propio universo simbólico”(Dragoski, 1995 : 238), la mayoría de las comunidades indígenas Latinoamericanas “asumieron las formas características de la occidentalización, sin occidentalizarse”(Certeau, 1999: 209-218), y de ese modo “lograron utilizarlas para enfrentarse a ella, manteniendo vivo el derecho a existir de sus propios valores culturales, y su derecho ancestral a la tierra” (Certeau, 1999: 209-218).¹

La Resistencia cultural presentó como sus instrumentos de lucha a las pinturas rupestres, las imágenes sobre piedra (dinteles, Murales, Estelas), los códices, como algunas de las evidencias de la importancia de la imagen como sistema de transmisión de información. La imagen, en cuanto forma de comunicación (escritura) “se presentó como un elemento conformador de un nuevo discurso” (Pantoja Chaves, A. 2007: 198), porque “el hombre desde el comienzo de nuestra historia ha creado un catálogo de imágenes que significaban la base de su lenguaje y la esencia de una comunicación más amplia” (Pantoja Chaves, 2007: 198).

Frente al papel que ejerció a lo largo de la historia la iconografía, debemos encontrarle una definición para poder determinar el lugar que tiene el discurso visual dentro de la elaboración de un mural. En este punto de la ponencia, me he encontrado con una multiplicidad de definiciones, pero si pretendo buscar destacar las distintas funciones que cumple, podría decir que “la imagen es una producción consciente de un sujeto” (Joly, 2009: 50), por lo tanto también se debe tener en cuenta, que el sujeto forma parte de la sociedad, dejando con ello en claro, que existe una vinculación entre la imagen y el lugar donde es creada. Es en el suelo donde tiene su origen, y es allí donde la imagen activa “su lectura que la hace vivir, perdurar y movilizar la conciencia, y el inconsciente de un espectador o de un lector” (Joly, 2009: 50).

Nadie entonces, podrá negar que las representaciones iconográficas son verdaderos sistemas de comunicación, en donde hay un autor (en nuestro caso un artista) y un receptor (espectador), que va a decodificar esa obra, ya que “para analizar un mensaje hay que ubicarse del lado de la recepción” (Joly, 2009:50), porque “el creador de la misma no domina toda la significación del mensaje que produce” (Joly, 2009: 50).



Por todo lo anterior, es innegable que la cultura esté estrechamente vinculada al lenguaje visual porque “una lengua se aprende en una comunidad lingüística, la lectura de imágenes se comprende en el contexto de una cultura” (Tamayo de Serrano, 2002: 2). Por lo tanto, las representaciones están ligadas al territorio. Rodolfo Kusch en su obra *“Reflexiones Sobre La Cultura”* resalta que “del suelo, de sus raíces, de la parte inconsciente de cada cultura”, es donde adquiere sentido el mensaje, porque “la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; y explicamos ese mundo con palabras que nunca podrán anular que estamos rodeados por el” (Berger; Blomberg; Fox; Dibb, y Mollis, 2016: 7).

Esta vinculación que existe entre la iconografía y el territorio, se pone de manifiesto, en la confección de una obra sobre soporte piedra. Para poder determinar finalmente el rol especial de la imagen, en cuanto discurso visual, en la creación de un mural, debo establecer que se entiende cuando hablamos de Muro. Los muros, desde los comienzos de la historia, han sido utilizados por el hombre para expresarse.

Son ejemplo de ello, “los Murales de Bonampak que representan la secuencia mejor conservada de las pinturas mayas encontradas hasta la actualidad, y que fueron descubiertas en 1946 en el estado de Chiapas México” (Miller, 1995: 48-55). En estas representaciones, como vemos en la Fig. 1, se desarrolla un relato descriptivo sobre una batalla, “en donde luego del triunfo del rey de esta ancestral ciudad, se capturan víctimas para el sacrificio” (Miller, 1995: 48-55). Esta serie de obras, “divididas en tres cuartos dentro del edificio de la estructura I” (Miller, 1995: 48-55), fueron elaboradas, con la intención de narrar hasta el fin de los tiempos como fueron “los últimos momentos de esplendor en las tierras mayas del sur” (Miller, 1995: 48-55). Vamos entonces descubriendo, que la disposición de la imagen en la pared “respondió a un ansia de perdurabilidad y de transmisión generacional” (Argullol, 1985:96), que les permitió a estas sociedades “mantener la conciencia histórica” (Argullol, 1985:94) que la mirada euro-céntrica les había negado al considerarlas primitivas.



Fig1: Estructura I. Cuarto 2, muro norte. Bonampak, Chiapas. Foto: Cortesía de National Geographic Society.

Frente a estos hallazgos, la piedra como base de escritura estuvo presente desde el comienzo de la humanidad, antes fue una cuestión de vida o muerte, ahora cumple una función informativa, y muchas veces pedagógica.



Es en esta función educativa, y avanzando en nuestro análisis histórico, en donde vemos los comienzos del Muralismo como movimiento plástico. Este programa de arte, que tuvo lugar tras la revolución mexicana de 1910, se planteó “desde una perspectiva de arte público, que contribuyó a la construcción de la identidad y la memoria colectiva” (Mandel, 2007:38). Para cumplir con este objetivo, el Estado convocó a artistas que en “la década de 1920 crearon una imagen del pueblo surgida de la Revolución” (Mandel, 2007: 45). Ellos fueron los encargados de tomar las imágenes como instrumento informativo y pedagógico, ya que en ese momento la mayor parte de la población tenía problemas de alfabetización. Los responsables de tal actividad fueron Diego Rivera, Clemente Orozco, y David Siqueiros, que se transformaron a partir de ese momento, en verdaderos cronistas a través de sus obras.

Ante un muro que se estableció como el medio de conexión directa con el pueblo, Viviana Pérez en su texto *“El mural como género discursivo. Una propuesta de la gestión Cultural”* resaltó que “los muralistas mexicanos fueron los primeros en cuestionar la autenticidad del arte, o al menos, el lugar hegemónico que sabe tener, planteando a Principios del siglo XX, un debate entre la pintura de caballete, a la que definían como Elitista vs. la pintura mural, la que sostenían ideológicamente, por ser accesible al pueblo” (Pérez, 2018: 5).

Es dentro de esta realidad, donde “la obra Mural tiene un relato, se relaciona con el entorno social y físico (imagen y contexto)” (Di María; Sánchez Pórfido; y González, 2009: 21), y principalmente “representa la síntesis simbólica de un sentir del entorno social puesto en imagen” (Di María; Sánchez Pórfido; y González, 2009: 21). Es en ese momento donde se hace visible que “cualquier sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o más personas puede definirse como lenguaje” (Lotman, 1982: 17).

Frente a estos acontecimientos, la actividad sobre muros planteados en México en 1920 demostró una vez más que “el arte no sólo conecta, sino que también sensibiliza, y educa al pueblo al que pertenece” (Riopedre, 2020: 14).

Si vamos tomando registro de lo anteriormente presentado, la imagen le permitió al hombre sobrevivir, relacionarse, informarse y educarse, es decir “una obra, no es algo cerrado en sí, no se acaba en el presente, sino que se continúa en el futuro” (Sánchez Vázquez, 2005: 27). El mensaje de estas paredes va más allá del paso del tiempo, y es frente a esta visión ilimitada de la historia, que en momentos más actuales, donde la información se ha globalizado, los seres humanos estamos alertas ante cualquier cambio, nuestros sentidos están recibiendo información a cada instante, y “la visión está en continua actividad, movimiento” (Berger; Blomberg; Fox; Dibb, y Mollis, 2016: 9), ya que “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger; Blomberg; Fox; Dibb, y Mollis, 2016: 9), eso nos hace ser seres sociales que viven en una comunidad.

A pesar de descubrir a partir de lo analizado hasta esta parte de la investigación, que las imágenes son verdaderos sistemas de comunicación, y que han conformado un verdadero lenguaje visual, podríamos pensar también que la combinación de las representaciones con las palabras complementarían la potencia del mensaje, y más aún, si lo pensamos en nuestro caso en particular en la creación de un mural. Como ejemplo de ello, podríamos tomar la Fig. 2 un Mural titulado “Tejiendo Memoria”, ubicado en el partido de La Matanza en la provincia de Buenos Aires, realizado por el grupo “Mesa de la Memoria de Matanza”. Dicha obra es parte del trabajo de investigación “Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público”, y en ella podemos ver que la iconografía presente en el muro evidencia un lenguaje visual, que al igual que en el pasado, se presenta en forma pública y monumental, llegando en pocos segundos a miles de personas que pondrán en marcha, en función a su cultura, un análisis minucioso que estará vinculado con el territorio donde esa imagen tuvo lugar, porque “un mural no es para una clase sino para la sociedad” (Di María; Sánchez Pórfido;



y González, 2009:19), es en síntesis “un espacio de recuperación del legado histórico” (Mandel, 2007: 50). En este caso en particular, el muro apela a despertar la memoria del espectador sobre un hecho que nos marcó como sociedad en el pasado. En esta pared, la imagen como lenguaje visual junto al texto, relata una historia, la nuestra como argentinos, y promueve despertar al transeúnte, porque “una comunidad sin memoria colectiva es una sociedad sin identidad, dependiente de un discurso externo sobre su cualidad y su pertenencia. (Mandel, 2007:52).



Fig. 2. “Mural Tejiendo Memoria” Grupo “Mesa de la Memoria de La Matanza”

Esta foto fue tomada por el grupo de investigación del proyecto “Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público” UNLaM

Para eso, y a forma de cierre de esta ponencia nos posicionamos en el mundo actual, donde estamos frente a una “Civilización de la imagen” (Joly, 2009: 14). El surgimiento de distintos soportes portadores de todo tipo de representaciones llama nuestra atención, podríamos decir que esta es “la era del visionamiento donde las creaciones visuales presentadas por las tecnologías y las infraestructuras contemporáneas” (Joly, 2009: 20) han posicionado a las imágenes como uno de los principales medios de comunicación al interior de cada sociedad. Dentro de nuestra comunidad, los discursos visuales se hacen presentes a nuestro alrededor, somos absorbidos por las imágenes cuyo “verdadero valor estriba en la capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma” (Arnheim, 2000: p.).

En definitiva, con esta ponencia he puesto en evidencia que las imágenes traspasan fronteras, y desde tiempos remotos, se han transformado “en un sistema de comunicación y transmisión del que dependemos para comprender nuestro mundo” (Pantoja Chaves, 2007: 185). El territorio, donde nos construimos como seres sociales, es donde los muros son testigos de esta multiplicidad de tareas de la imagen, donde la pared en tanto “objeto artístico es un puente entre el creador y el hombre de sus tiempos” (Sánchez Vázquez, 2005: 116).

Bibliografía

- Argullol, R. (1985). “Los motivos del arte”, En: *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria editorial.
- Arnheim, R. (2000). *Arte y Percepción Visual, Arte y Música*. Madrid: Alianza.
- Berger, J; Blomberg, S; Fox, C; Dibb, M y Mollis, R. (2016) *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- de Certeau, M. (1999). “Las políticas del silencio: la larga marcha de los indios”, En: *Tierra firme. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 66, pp. 209-218.



- Di María, G., Sánchez Pórfido, E. y González, S. (2009) *"Murales de la ciudad de La Plata"*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires.
- Dragoski, Graciela (1995). "El pensamiento estético indígena y la historia del arte". En Picotti, DINA. *Pensar desde América*, pp. Buenos Aires: Cátedra.
- Giedion, S. (1981). "El símbolo en el arte primevo", En: *El Presente Eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Pp. Alianza Editorial. Madrid. 1 ed. 1981.
- Jauretche, A. (1973). *Manual de Zoncercas Argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo editor. 6ª edición.
- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora (2da ed.)..
- Kant, E. (1987). *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kusch, Rodolfo. "Reflexiones Sobre La Cultura" *Publicación De La Universidad Nacional De Salta*.
- Lotman, Yuri. (1982). "Arte como lenguaje", En: *Estructura del Texto Artístico*. Pp. Madrid: Ediciones Istmo.
- Mandel, Claudia. (2007) *Muralismo Mexicano: Arte Público/ identidad/ Memoria colectiva*. *Revista Escena 30* (61).. Pp.
- Miller, Mary. (1995) "Bonampak: nuevas claves de un enigma ancestral" En: *Revista Arqueología mexicana*, III, 16. Pp.
- Morgan, Lewis (1971). *Sociedad Primitiva*. Madrid: Ayuso-Pluma editorial.
- Ortiz Ceballos, Ponciano (2006). "El bloque de Cascajal. La primera escritura de América en un texto olmeca" En www.uv.mx/invest/antropologia/ Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, México.
- Pantoja Chaves, Antonio. (2007) La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Revista de Historia*, (20), 185-208.
- Pérez, V. (2018) El Mural como género discursivo. Una propuesta de la gestión Cultural. 1a ed. – La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Portilla, Miguel León. (1993). "El nuevo Mundo 1492-1992 ¿una disputa interminable?". En: *Raíces Indígenas. Presencia Hispánica en México*: Colegio de México.
- Riopedre, F. (2020) Trabajo Final de grado "Muralismo Colectivo. El arte urbano y su incidencia como artefacto de comunicación popular en la actualidad". Universidad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. 20 de abril 2020.
- Rodríguez Lorenzo, Miguel Ángel. (2002) Historia Universal. Una noción entre la ambigüedad y la necesidad (perspectiva etnohistórica del problema). *Boletín Antropológico*. 20 (55) 597-628.
- Sánchez Vázquez, A. (2005), *De la Estética de la percepción a una Estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Tamayo de Serrano, Clara. (2002) La estética, el arte y el lenguaje visual. Núm. 7. Universidad de la Sabana. Diciembre 2002. Facultad de Comunicación Social y Periodismo. Bogotá. Colombia.

Referencia Imágenes

- Fig. 1. Estructura I. Cuarto 2, muro norte. Bonampak, Chiapas. Foto: Cortesía de National Geographic Society. Obtenida del sitio:<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/bonampak>
- Fig. 2. "Mural Tejiendo Memoria" realizado por el Grupo "Mesa de la Memoria de La Matanza". Ubicación Mural: Presidente Juan Domingo Perón 2985, San Justo. Partido de la Matanza. Provincia de Buenos Aires. Fecha de realización mural: 11/03/19. Esta foto fue tomada por el grupo de investigación del proyecto (PROINCE A-250) "Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público" presentado ante la UNLaM.



La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner) en el contexto artístico a inicios del siglo XX

Montello, Flavia

Universidad Nacional de Río Negro

Adentrarse en el campo de las metodologías para el trabajo expresivo con la voz hablada revela un área en la que la investigación es notablemente menor a las que existen en cuanto a lo corporal o actoral. Si luego se menciona a Rudolf Steiner y su Formación del Habla /*Sprachgestaltung* como un referente, aparece el silencio del desconocimiento, más aún, la perplejidad, cuando se informa que la técnica tiene ya cien años. En exposiciones anteriores (Montello, 2015, 2020) venimos desarrollando las características y valores de este método para el entrenamiento y creación vocal-corporal en actuación. Nos concentraremos aquí en poner a su creador en relación con el contexto artístico de su tiempo y, paralelamente, trataremos de comprender la razón de su invisibilidad posterior.

A comienzos del siglo XX se produce un punto de inflexión en las artes que pone en cuestión posturas que venían sosteniéndose por años. Luego de las consecuencias sociales de la industrialización, con la resultante mecanización de gran parte de la vida cotidiana, la desvalorización de la producción artesanal (con lo que las artes se emparentan en gran medida) y la jerarquización de la ciencia, una de las características que resaltan como reacción es la de la vuelta a lo sensorial, al cuerpo. Este giro de las vanguardias, que puede observarse en las manifestaciones artísticas en general, tuvo asimismo referentes en las artes escénicas, maestros y directores que abrieron un “camino que el teatro del novecientos ha seguido para trascenderse, para ir más allá de sí mismo, más allá del espectáculo y del arte, a través de un interrogante radical sobre su valor y sobre él mismo.” (De Marinis, 2005: 181). Mencionaremos algunos de sus referentes de manera sucinta y a modo de panorama de época. Para ello seguiremos a Marco De Marinis -gran estudioso de este período-, facilitándonos la elección en este espectro tan amplio.

Émile Jacques-Dalcroze (Austria, 1865 - Suiza, 1950) introduce el movimiento para el aprendizaje musical, creando un método que denominará Rítmica. Esto significa pensar desde el cuerpo y la escucha, con el desarrollo de imágenes internas para con los sonidos. “En la Rítmica, el cuerpo es el medio de expresión del pensamiento” (Dalcroze, 2017: 27). Propone llegar a la música de un modo no racional, sino eminentemente sensorial. En su desarrollo realizará demostraciones escénicas que captarán la atención del público vanguardista de la época. En 1906 se conocerán con el escenógrafo Adolph Appia (Suiza 1862-1928), quien desarrollaba una teoría del espacio escénico despegándolo de lo ilustrativo del mero decorado -como entonces era habitual-, y vio en la Rítmica una estética novedosa coincidente con sus indagaciones. Comenzará entre ambos una colaboración escénica que valorizará los movimientos de los intérpretes dentro de una escenografía de “espacios rítmicos” en la repetición de sus formas, sostenidos en la abstracción y la geometría, que se transformarán gracias a las posibilidades de la reciente luz eléctrica. Con ellos llegará a la escena de la época un tipo de espectáculos que conmoverá al público apelando sobre todo a sus sentidos. Dirá Dalcroze: “Es más fácil razonar que imaginar. La lógica no reemplaza en la aparición de las ideas



a las rápidas sucesiones de emociones que crean imágenes brillantes, que forman con sus asociaciones inconscientes obras de arte siempre innovadoras” (2017: 37).

Étienne Decroux (Francia, 1898-1991) trabaja con precisión el arte de la pantomima poniéndola en un nivel de independencia escénica como otro género teatral: el mimo corporal dramático. En Palabras sobre el mimo sostiene que la esencia del teatro es el actor, cuya presencia está determinada por un cuerpo expresivo, lo que convierte en imprescindible un profundo entrenamiento en el movimiento. Esto lo llevará adelante a través de la exhaustiva codificación de su propuesta, así como de la “desfiguración” del cuerpo del intérprete a través de enmascaramientos de partes del mismo o incluso de su totalidad bajo grandes piezas de tela. Para Decroux (2000: 70), “El cuerpo es un guante cuyos dedos serían el pensamiento”. Con todo lo cual va hacia una desarticulación del tratamiento automático del cuerpo y su comportamiento en escena.

Sergei Eisenstein (Letonia, 1898 - Rusia, 1948), conocido como cineasta, tuvo un breve paso por la dirección teatral, que le inspiró su ensayo Montaje de atracciones. Allí propone un tratamiento de la dirección en el que prioriza las sensaciones buscadas en el espectador por sobre la trama narrativa, para lo cual la eficacia compositiva será decisiva. Él diferenciará entre un “teatro narrativo-figurativo (satírico, de costumbres)” y un “teatro de atracción-agitación (dinámico, excéntrico)”.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador (...) en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. (Eisenstein, 1923: 3)

Si bien no se esconde una clara motivación ideológica, estas decisiones respecto del montaje lo caracterizarán luego en lo cinematográfico, donde continuará con ellas apelando a lograr reacciones sensoriales o emocionales en el espectador.

Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) resulta seguramente el más radical representante de este movimiento para destronar las tradiciones teatrales imperantes. Su conocida expresión “El actor, es un atleta del corazón” (1986: 147) da cuenta de su posicionamiento en la utilización extrema del cuerpo para expresar la sensibilidad más perceptiva. “La [memoria] del corazón es duradera, y, ciertamente, el actor piensa con él” (ibídem: 149). Siempre en los límites de la vida, provocador de pulsiones para atreverse a indagar en expresividades desconocidas, escondidas u ocultadas. Usará la voz en su materialidad, reivindicándola de la condena de ser exclusivamente soporte de significado. No sólo es terminante al referirse a lo que podría lograrse desde lo actoral en sí mismo, sino que con esto pretende a su vez conmover al espectador desde lo sensorial, desde la fiscalidad.

Podríamos continuar nombrando creadores de aquel periodo -Meyerhold, Stanislavski, Laban, Duncan- que en lo escénico apuestan a pensar desde un cuerpo vitalizado, no solamente como artistas realizadores y a través de sus prácticas de entrenamiento, sino también en cuanto a la llegada de la propuesta a un público que recepcione incluyendo algo más que su intelecto.

Es en este contexto de las artes que Rudolf Steiner (Imperio Austríaco, actual Croacia 1861 - Suiza 1925) desarrolla sus investigaciones. En su autobiografía (1995 - traducciones de esta



autora-) describe su camino de trabajo, tanto en lo científico como en lo social y artístico. Se graduó en Viena en filosofía, física y matemática y más adelante se doctoró en Filosofía en la Universidad de Rostock. En 1890 se traslada a Weimar, donde permanecerá siete años trabajando como editor de la obra científica de Goethe, recomendado por uno de sus profesores. A partir de dicho trabajo publica su Gnoseología fundamentada en la concepción goetheana del mundo, en cuyas bases cimentará gran parte de su producción posterior, encontrando dicho enfoque muy emparentado con el suyo propio respecto de las observaciones del ser humano y la naturaleza.

Por lo tanto, para comprender a Steiner es fundamental realizar un acercamiento a Johann Wolfgang von Goethe (Alemania, 1749-1832) quien, además de ser escritor y poeta, dedicó extensos estudios a su interés científico en botánica, anatomía comparada, geología y teoría de los colores. El sentido que le otorga en ellos a la percepción del fenómeno implica que el observador se mantenga fiel al principio de la experiencia, sin imponérsele con presupuestos (Steiner 1985: 17), al contrario del análisis intelectual que organiza lo observado imponiéndole categorías preexistentes. Por ello, la contemplación pensante del mundo será considerada por Goethe como sólo uno de los aspectos para el conocimiento, pero tomará también en cuenta las sensaciones e imágenes internas, las intuiciones, como fuente para relacionar saberes. Su propuesta fue reunir ambas esferas, la de lo sensorial externo con la interna de las ideas y la imaginación, denominándola “visión artística” por moverse entre ambas dimensiones. Esta mirada del mundo se presenta muy diferente a la habitual en Occidente -materialista, mecanicista, reduccionista-, considera las relaciones entre partes, tomando al todo como dinámico, sin fronteras fijas entre disciplinas. Mirándolo desde nuestros días, “la cosmovisión de Goethe se relaciona con lo que actualmente son planteos desde lo macroscópico y la funcionalidad, en contraste con lo microscópico-genético” (von Bonin 2018: 12).

Continuando con la biografía de Steiner, es en Weimar donde toma contacto con el ámbito artístico y, en particular, con el teatro, lo que profundizará luego en Berlín, donde se instala en 1898. Allí, buscando un medio para difundir sus investigaciones filosóficas, se hace cargo de una revista literaria de vanguardia, el Magazin für Literatur, donde escribe las críticas de puestas teatrales en el suplemento Hojas de dramaturgia, “agudas observaciones que denotan profundo conocimiento acerca de temáticas teatrales y de la actuación”, según relata la investigadora teatral Monica Cristini -Universidad de Verona- (2012: 37). En el mismo período funda con el dramaturgo Frank Wedekind y el actor Otto Erich Hartleben la Sociedad Dramática Berlinesea, un emprendimiento teatral con el que llevan a escena piezas contemporáneas que, debido a su particularidad innovadora, se despegaban del gusto habitual y no eran elegidas por los teatros. La primera fue “El intruso” de Maurice Maeterlinck (Steiner, 1995: 353). Cristini confirma en sus escritos la inserción de Steiner en el entorno teatral de su tiempo: “Con un grupo de artistas interesados en la experimentación se dedican a una búsqueda propia, en abierta lucha contra el naturalismo imperante. El intento será de breve duración a causa de la falta de fondos y del carácter inconstante de Wedekind” (op. cit.: 37). Hasta 1913 Steiner alternará sus actividades entre Berlín y Munich. En esos años, desarrollará el movimiento antroposófico como camino de conocimiento que incluirá el estudio de la espiritualidad en el ser humano. Allí integrará la cosmovisión de Goethe, relacionando el pensamiento con lo intuitivo-imaginativo.

Steiner conocía el terreno de lo espiritual por experiencia propia y abrió el área de lo metafísico al campo del conocimiento, con un detalle y rigurosidad hasta ese momento desconocidos. Pero con ello también resultó ser un pensador e investigador inconveniente. (von Bonin 2018: 11)



Cuando Steiner se refiere a lo espiritual nunca tiene que ver con lo religioso, ni con una construcción mental mística y abstracta, sino que siempre establece la relación concreta con el ser humano y el mundo. A partir de ese concepto y sus exhaustivos estudios, dicha visión abarcadora le permitió intervenir en numerosas disciplinas, entre ellas la medicina (medicina antroposófica), la agricultura (biodinámica), la pedagogía (método Waldorf), el arte en sus variadas manifestaciones (pintura, escultura, teatro, danza-auritmia, música).

Es en Munich, centro de vanguardia artística de su tiempo, donde iniciará su desarrollo respecto de lo que devendrá en la Formación del Habla /Sprachgestaltung como un enfoque innovador para el tratamiento de la voz hablada expresiva, motivado en sus observaciones acerca de la pérdida de percepción sensitiva -se repite este tópico- respecto del sonido y la palabra, que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea. En un comienzo los estudios de Steiner acerca de la voz fueron dirigidos a pedagogos y oradores sociales, en tanto profesionales que hacían uso de la voz expresiva. Sin embargo, enseguida los ampliará al teatro al encontrarse con Marie von Sivers (Polonia, 1867 - Suiza, 1948), actriz formada en los mejores centros de la época, como lo fueron San Petersburgo y la Comédie Française de París, y con quien más adelante se unirá en matrimonio. En 1913 ambos se radican en Suiza, cerca de Basilea, donde Steiner recibe una donación de terrenos que le permite levantar un edificio cual “Casa de la Palabra” que denominará Goetheanum, concebido como teatro y centro de estudios, que continúa hasta la actualidad. Allí, Sivers participó en el dictado de cursos referidos a lo escénico, guiando las ejercitaciones y realizando demostraciones de ejemplos prácticos. Luego de la muerte de Steiner, será la encargada de continuar su legado para las artes escénicas. Puntualmente a ella se deben las ediciones de los tres libros que reúnen lo trabajado acerca de la voz: 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 al español -cabe observar, en segunda traducción desde el inglés-.

En sus estudios -plasmados tanto en sus libros escritos, como en las ediciones de las innumerables conferencias que dictó y fueron estenografiadas-, Steiner adopta un lenguaje que no define, sino que caracteriza -entendiendo definir como fijar, determinar un concepto por la explicación de su contenido, lo cual disminuye su multiplicidad para poder estudiarlo; a diferencia de esto, un pensar que caracteriza se mueve alrededor del objeto de conocimiento intentando comprenderlo en sus diversas facetas e implicando al lector en dicha actividad-.

En la obra de Rudolf Steiner la imagen del objeto de conocimiento Habla se presenta siempre desde nuevos enfoques con una enorme amplitud de puntos de vista. Nos encontramos ante un campo sensible y suprasensible como representación de un corpus abarcador, no ante una teoría del lenguaje que se deje clasificar directamente en el contexto de otras teorías. (von Bonin 2018: 10)

Consecuentemente, la Formación del Habla como método toma a la voz en sí misma y deja que el fenómeno guíe la observación y la teoría -recordemos que Goethe es su inspiración-. “La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos, y dejarlas actuar” (Steiner 1983: 112). De este modo se diferencia de los métodos fisiológico-mecánicos que trabajan orgánicamente la respiración y los resonadores, y que eran los únicos usados en su época. Así aportó un nuevo enfoque al trabajo vocal “para volver a dejar en libertad a la efervescente fuerza vital de la palabra y elevarla al nivel del arte” (Steiner 1981: 393).



La estética de Goethe tal como fue trabajada por Rudolf Steiner, no es un principio sino un órgano de percepción que puede hacer utilizables los elementos básicos de la Formación del Habla y el arte dramático hacia el espíritu, alma y cuerpo del ser humano. (Hammacher 2005: 443)

Particularmente en lo referente a la actuación teatral, Steiner fue contemporáneo de Stanislavski y, si bien no tuvo relación con él, muchas de las problemáticas que ambos abordan los emparentan en cuanto a sus preocupaciones y esfuerzos por enunciar procesos que ordenaran el caos que prevalecía en cuanto a tendencias diletantes. Específicamente en cuanto a lo vocal, Steiner reflexiona acerca de lo que consideraba una declinación artística del uso del lenguaje, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción sensitiva, sino que había sido reemplazada por lo informativo: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo.” (Steiner 1981: 145). Se estaba refiriendo a recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido.

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. (ibídem: 150)

Stanislavski, en su afán por develar una técnica clara detrás de las actuaciones destacadas, también se preocupó por lo vocal.

Comprendí que no sólo en el escenario, sino también en la vida, hablamos de modo vil y, si se quiere, burdo; que nuestra trivial sencillez cotidiana en el hablar es inadmisibles en el escenario; que saber hablar sencilla y bellamente es toda una ciencia que ha de tener sus leyes. Y yo las desconocía. (Stanislavski 1976: 307)

Era la época del pathos expresionista reverberando en las voces de los actores.

En los momentos de inspiración, cuando por causas inexplicables se comienza a sentir, no el significado superficial de las palabras, sino la hondura que se esconde tras ellas, se encuentra la sonoridad buscada, la sencillez y nobleza perseguida en vano durante tanto tiempo. ¿De dónde proviene todo eso? Es uno de los misterios de la naturaleza. (ibídem: 202) Era precisamente el discurso noble y sencillo que deseaba dominar. En él percibo la verdadera musicalidad, el ritmo sostenido y justo, a la par que polícromo, y el diseño interior del pensamiento o sentimiento, transmitido serena y tranquilamente. (ibídem: 308)

¡Cuántas posibilidades nuevas nos descubrirá la pronunciación musical, sonora, para revelar en el escenario la vida interior! Sólo entonces comprenderemos cuán ridículos somos ahora con nuestros medios caseros y modalidades de discurso, que no abarcan más que cinco o seis notas para todo el registro de la voz. ¿Qué se puede expresar con esos cinco sonidos, áridos como golpes de martillo? No hay que olvidar que nos empeñamos en expresar, por su intermedio, los sentimientos más complejos. (ibídem: 311)

Decíamos que actualmente es poco conocido el trabajo de Steiner en cuanto a lo teatral, sin embargo, “buscaba dar sus respuestas a las mismas preguntas que los grandes maestros se estaban haciendo en esa época” (Cristini 2014: 79). “Su búsqueda era conocida a inicios del novecientos y seguida por algunos artistas europeos y rusos, entre otros Vasili Kandinsky, [el novelista y poeta simbolista] Andrei Bely y actores alemanes que frecuentaban los cursos



públicos de Steiner y su esposa Marie von Sivers” (ibídem: 77). El actor y maestro de actores Michael Chejov (Rusia, 1891 - EE. UU., 1955) - destacado discípulo de Stanislavski- conoció personalmente a Steiner e incluyó dichas investigaciones en su método de trabajo, hoy continuado en diferentes lugares del mundo (Chejov 1999: 21, 34, 207; Cristini 2014: 80). El hecho de que prácticamente no se encuentre referencia a esta fuente en sus escritos es producto de la censura que, respecto de todo lo que hiciera referencia a lo espiritual, operaba en la Rusia soviética al momento de su publicación. (Cristini 2014: 78).

Para finalizar, citaremos extensamente a De Marinis (2005: 174-175), ya que sus palabras describen con gran claridad la síntesis producida, que resulta en la unidad entrenamiento actoral-desarrollo personal, y al mismo tiempo terminan de validar el aporte de Steiner al desarrollo de la práctica escénica:

...el trabajo [del actor] sobre sí mismo representa una de las grandes ideas fuerza propuestas y practicadas por el nuevo teatro del Novecientos (...). Como nos han enseñado los grandes maestros de la escena contemporánea, (...) es un trabajo eminentemente técnico que, sin embargo, involucra al actor como ser humano integral, total (según Rudolf Steiner): cuerpo, mente y alma, lo externo y lo interno, expresividad y emoción.

Es evidente, por lo tanto, que se trata de un trabajo técnico que, por un lado, implica presupuestos ético-espirituales (paciencia, dedicación, disciplina, etc.) y, por otro, sobre todo, debería producir -si se lo lleva adelante correctamente- fortísimas resonancias ético-espirituales en términos de crecimiento personal del actor-hombre, de dilatación de las percepciones y de la conciencia (...)

Se trata de las prácticas desarrolladas en el interior de las grandes experiencias del Novecientos de educación corpórea del actor. Estas experiencias han visto a maestros de teatro y a maestros de vida comprometidos en el mismo tipo de investigaciones y con objetivos no demasiado diferentes en términos generales. (...)

Concluyendo, diremos que queda manifiesta la participación de Rudolf Steiner en el ámbito artístico de su tiempo, habiendo mantenido relación profesional con exponentes de reconocida trayectoria y compartido con ellos las perspectivas de necesario cambio en los enfoques de la práctica escénica. Respecto de su casi invisibilidad posterior en ese mismo campo, algunos de los hechos anteriormente mencionados aportan luz al interrogante: la inconveniencia del desarrollo de su teoría con bases en la consideración de lo espiritual, además de lo material, ha influido con seguridad en diversos niveles, volviéndose patente al colisionar con ideologías que avanzan cercenando lo que se aparta de la norma.

Ciertos estudios recientes están haciendo emerger una novedad importante del siglo XX, el hecho de haber burlado ese tabú de la cultura occidental que excluía la práctica teatral como vehículo de la investigación espiritual, una función para la cual, por el contrario, parece ser un instrumento particularmente idóneo por el hecho de unir trabajo físico y trabajo mental en una visión indisoluble. (De Marinis, 2005: 56)

Referencias:

- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*. España: Edhasa.
- 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.
- (2014). “Spiritualità e teatro. Elementi antroposofici per la tecnica dell’attore”. *Culture Teatrali* # 23. Bologna: Universidad de Estudios de Bologna
- Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la Actuación*. Barcelona: Alba.



- Dalcroze, E. J. (2017). *Rítmica y creación*. Madrid: La Pajarita de Papel
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. México: Ediciones El Milagro.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Eisenstein, S. (1923). *El montaje de las atracciones*. Extraído de: http://ideca.bellasartes.uclm.es/www/ignacioOliva/images/Documentos/Historiadelcin e/Eisenstein._1923._El_montaje_de_atracciones.pdf (última visita 25-06-2019)
- Hammacher, W. (2005). *Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner*. (Los elementos básicos de la Formación del habla y del Arte Dramático según Rudolf Steiner). Suiza: Verlag am Goetheanum.
- Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. Trabajo final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Sin editar. <https://rid.unrn.edu.ar/simple-search?query=montello>
- (2020). *La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística*. EN: *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Jorge Dubatti, comp. y ed. Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro. https://www.ensad.edu.pe/artistas-investigadoras-es-y-produccion-de-conocimiento-desde-la-escena/?fbclid=IwAR29vD3LM5cbe2OXpGqrDZvxC23Wtrtx6PUg2gEPnYXL7gbLVWU_Mhslis
- (2020). *Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner): otro enfoque del trabajo con la voz hablada expresiva*. Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. <https://rid.unrn.edu.ar/simple-search?query=montello>
- Stanislavski, C. (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte
- Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst (Formación del Habla y Arte Dramático)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926) Traducciones de citas: Flavia Montello. (2015. *La Formación de la Palabra y el Arte Dramático*. España: Editorial Rudolf Steiner. Traducido del inglés) -----
- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung (Método y sustancia de la Formación del Habla)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924) Traducciones de citas: Flavia Montello.
- (1985) *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Buenos Aires: Epidauro Editora. (1° edición: 1886)
- (1987). *Die Kunst der Rezitation und Deklamation (El arte de la recitación y la declamación)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1928)
- (1995). *Mein Lebensgang (Editado en español: El curso de mi vida)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. Traducciones de citas del original: Flavia Montello. von Bonin, D. (2018). *Menschenkundliche Grundlagen der Sprachgestaltung (El estudio del ser humano como fundamento de la Formación del Habla)*. Suiza: Verlag am Goetheanum. Traducciones de citas del original: Flavia Montello.



El cine moderno argentino: Hugo Santiago y los cineastas underground. Articulaciones entre la estética y lo político.

Moreira Facca, Enzo

UNICEN

Durante finales de la década del '60 y principios del '70 en Argentina, desde el ambiente de la publicidad surge un grupo de cineastas que con sus films buscarían plantear un nuevo tipo de cine experimental y con un fuerte contenido socio-político que el crítico de cine Ernesto Schoo llamaría *Cine Underground (subterráneo)* por sus similitudes con el *New American Cinema* Neoyorkino. Aunque sin ningún tipo de manifiesto que reúna a todos estos directores dentro de una misma vanguardia³⁹⁰ estética, todos tendrían una gran similitud en su manera de abordar sus realizaciones de manera contra-hegemónica y con una clara mirada socio-política sobre la argentina del momento. En todos los films de estos autores durante este período se pueden señalar rupturas en las modalidades narrativas y en la puesta en escena que los diferencian de otros filmes contemporáneos como los que siguen la narrativa clásica e incluso con otros que la impugnan como los autores de la *Generación del 60* o el *Cine Militante*. El corpus completo de estos films *Underground* se constituye por *The Players vs Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *...(Puntos Suspensivos)* (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír o una alegre comedia musical* (Julio Ludueña, 1971 y 1974 respectivamente), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1971 y 1978 respectivamente). Cada quién por su lado y de manera desarticulada, pero con las mismas convicciones vanguardistas y rupturistas sostuvieron que un filme verdaderamente político es aquel que podía generar en el espectador incertidumbres y un nuevo tipo de conocimiento sobre la realidad. Estos cineastas trabajarían en pos de la crítica al sistema hegemónico del cine y la sociedad con compromiso político, pero sin que el arte audiovisual caiga en ser un mero mecanismo para transmitir posturas políticas (diferenciándose así de Gleyzer, Getino o Solanas y el Cine Militante), la obra de arte debía ser un fin en sí misma.

“Frente al foquismo estético del cine militante, podríamos señalar una violencia de la estética del cine subterráneo; en donde la ruptura y la experimentación con el lenguaje cinematográfico construyen un discurso ambiguo que genera y potencia la crítica social y política” (Wolkowicz, 2011a: 412).

A este corpus anteriormente mencionado hay que agregar a la ópera prima de Hugo Santiago, *Invasión* (1969), film que se constituye como el más representativo de este *cine moderno argentino*; donde con firme voluntad de trabajar con la materialidad del cine se alejaría de las convenciones cinematográficas en clave contra-hegemónica y alegórica. En este breve trabajo buscaremos analizar la crítica y representación de la modernidad y las tensiones políticas en el

³⁹⁰ Entendida como la manera de calificar formas de experimentación figurativa y representativa como metáfora al término militar de vanguardia que es la que prepara el terreno para la llegada del grueso de la tropa. Aumont y Marie (2006: 219)



discurso estético en los films mencionados, pero poniendo su eje en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, *The Players vs Ángeles Caídos* (1969) de Alberto Fischerman, *... (Puntos Suspensivos)* (1970) de Edgardo Cozarinsky y *Alianza para el Progreso* (1971) de Julio Ludueña.

Llamaremos a todo el corpus de films underground más *Invasión* de Santiago como *modernos* siguiendo los lineamientos y coincidencias con el abordaje del término por parte de Adrián Martín, quien describe que pasada la segunda guerra mundial los distintos cineastas europeos comienzan a realizar un nuevo tipo de cine alejado de las convenciones del cine clásico fundando en el proceso nuevas vanguardias cinematográficas; éstas serían la gran influencia de toda esta nueva camada de directores argentinos: la *Nouvelle Vague Francesa*, el *Neorrealismo Italiano*, el *New American Cinema Estadounidense*, etc.

“Un cine de espontaneidad y la improvisación (incluso cuando ese efecto de espontaneidad era cuidadosamente elaborado): un cine del riesgo, no del dominio o el control que caracterizaban a la institución del cine clásico” (Martín, 2008: 21)

Una crítica a la hegemonía cinematográfica

El cine en su concepción más clásica, como producto de la industria hollywoodense, ha clamado a lo largo de la historia una suerte de estatuto realista donde el espectador asiste a una construcción del espacio audiovisual que busca vender la idea de estar viendo una continuación de la vida real. *“Las metamorfosis impuestas al cine por la industria del espectáculo lo han conducido, paradójicamente, a perderse como cinematografía al aproximarse a la fantasía de ser el espejo de la vida, al someterse al modelo promedio de la percepción humana habitual”* (Comolli, 2015: 24). Una de las grandes discusiones llevadas adelante por el corpus de autores es la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico (a la vez que de las aproximaciones de Solanas y Getino con el *Cine Militante*), de esta manera buscarían la experimentación con los recursos narrativos y estéticos del cine; *“El cine debía expresar las contradicciones propias de la sociedad en la que estaba inmerso, pero la política no debía convertirse en el fundamento y finalidad de los films (...)”* (Wolkowicz, 2011b: 106). En estos films habría una permanente ruptura de las convenciones estéticas del cine, donde se perseguiría un permanente desconcierto para el espectador; discursos ambiguos o fragmentados, utilización del falso *raccord*³⁹¹ como recurso de montaje, escenas oníricas, uso del sonido disociado de la imagen, etc.

Como resultado tendremos una representación fílmica que se escapa del realismo y pone sobre la mesa la crítica hacia el sistema hegemónico en el cine. En este sentido, Paula Wolkowicz (2011a) recuperaría la terminología elaborada por Peter Wollen en *“Godard and the counter-cinema. Vent d’est”*, que plantea la idea de un “contra-cine”; el mismo se caracterizaría por su intransitividad narrativa, extrañamiento, evidenciación de la puesta en escena y diégesis múltiple. Así en estos films desaparecerá la idea de un relato continuo, fragmentando el relato en capítulos sin estar necesariamente conectados entre sí, como es el caso de *The Players...* o de *... (Puntos suspensivos)*. La primera se dividirá en cuatro capítulos y la segunda en trece secuencias con el foco en su personaje principal. Incluso *Alianza para el progreso* o *Invasión*, que mantienen una continuidad narrativa más clara, se subdividen en secuencias que juntas hacen un todo. Hay una constante sensación de extrañamiento en estos films que de fondo persigue la negación o impugnación de una representación realista del cine y contribuye a que el espectador recuerde constantemente que está viendo una película y le impida sumergirse de lleno en un contrato narrativo. Así por ejemplo, en *Alianza para el progreso*, el personaje del

³⁹¹ O “empalme falso” refiere a un cambio de plano que escapa la lógica de la transparencia que opera en el empalme de dos planos distintos (Aumont y Marie, 2001: 77)



represor muere varias veces durante el film para siempre reaparecer vivo y coleando en la secuencia siguiente. Por otro lado tendremos la evidencia de la puesta en escena, con actores hablando a cámara en *The Players...* o la escena donde el personaje del coronel se desviste para las cámaras del filme en *Alianza para el progreso. Invasión* es tal vez la más moderada en este aspecto, construyendo un mundo que responde a sus propias lógicas, pero que no deja de generar extrañamiento por su estructura narrativa, géneros cinematográficos mezclados, la ausencia de explicaciones que fundamenten la lucha entre bandos y la presentación de Aquilea, una ciudad que remite a Buenos Aires pero que a la vez no lo es. En la representación realista institucional del cine encontramos historias homogéneas, sin fisuras, donde hay una construcción sólida del argumento, mientras que en las películas modernas tendremos todo lo contrario: mundos heterogéneos donde conviven a la par las explicaciones argumentativas y simbólicas. Por ejemplo en *The Players...* conviven dos argumentos, por un lado la representación de los actores de la obra *La Tempestad* de Shakespeare y por otro la batalla eterna entre the players y los ángeles caídos; según Fischerman “una obvia referencia al mayo francés”. O en *...(Puntos suspensivos)* donde en una escena el personaje del cura está cenando con la familia burguesa y acto seguido atraviesan un transe cuando es mencionado el hijo del matrimonio burgués quien murió luchando con la guerrilla en la selva.

A la par de esta crítica al sistema institucional de la representación cinematográfica, de estos autores se mantienen completamente al margen de la industria cinematográfica, sin tener estrenos comerciales ni financiamiento público o privado; este deseo es tal que se refleja en los títulos de las películas, que bien o son imposibles de pronunciar como el caso de *...(Puntos suspensivos)* o bien son ridículamente largos y difíciles de recordar, como por ejemplo *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. La única excepción a esta regla es el caso de Santiago, quien contó con la financiación de Proartel para realizar *Invasión*, y con los renombrados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares quienes participaron en la escritura del guión.

Hay un proceso dialéctico destructivo en la crítica al sistema imperante del cine nacional. Enmarcado, por supuesto, en un contexto de fuerte convulsión social en la Argentina del momento: viviendo en dictaduras militares, con el advenimiento del Cordobazo y la violencia política creciente. En este sentido el surgimiento de un bloque social de los oprimidos toma relevancia con el foco puesto en la juventud y los trabajadores que lucharán contra la dictadura y con el *mayo francés* como proceso similar en la Cuarta República Francesa. Los cineastas under saltan a la realización de estos trabajos luego del evento llamado *La noche de las cámaras despiertas*, donde ante la censura de un cortometraje de un estudiante de la Universidad Nacional del Litoral se organiza un ciclo de cine donde estos autores participan con cortometrajes (Wolkowicz, 2011a). Sin embargo, la recepción de los trabajos es negativa en el público, que buscaba una aproximación similar a las de Pino Solanas y el *Cine Militante*. Este hecho dispara la necesidad de discutir un nuevo estatuto estético destruyendo el anterior vigente, según Enrique Dussel, es un segundo momento que inicia siendo completamente destructivo para con el primer momento (la totalidad vigente del sistema).

“(...) para construir un nuevo sistema hay que de-construir (o simplemente destruir) el antiguo orden vigente. Este momento propiamente negativo surge ya inicialmente en la *Ética de la Liberación* (1998), pero explícitamente en obras recientes. Aquí, como “momento anárquico” (del que habla Levinas, o movimiento escéptico) el liberador se enfrenta al Estado en su estado fetichista, burocrático, dominador, y hasta represor (...)” (Dussel, 2017a)



Es así como se entiende a estos films por fuera de la totalidad vigente de la estética del cine, en la exterioridad. Entendiéndose como los otros, inicia la crítica de la modernidad y la totalidad vigente y luego se puede pasar a un tercer momento de construcción de una nueva estética.

“(...) En un segundo momento, dicho no-ser, que el mundo estético colonial del Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizar (...) el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emergiendo una nueva experiencia de la aiesthesis que se expresa en una revolución al nivel de las obras de artes en todos los campos, superando así el fetichismo de la belleza moderna e inaugurando la irrupción de diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad (...)” (Dussel, 2017b).

El caso de Santiago tendría un diferente origen al de los cineastas under: él sería el discípulo de Robert Bresson, director que ha aportado mucho a la filmografía francesa y con influencia en la *Nouvelle Vague* que irrumpiría con fuerza en 1958. Aún con todo, en sus opiniones y forma de trabajar con la materialidad audiovisual antes mencionada, habría total coincidencia teórica con sus colegas del under.

Tensiones de la política en la Argentina del '70.

En cuanto al contenido mismo de los films, y como veníamos argumentando, nos encontramos con narrativas dispersas, donde la historia que se cuenta no es importante, sino su contenido alegórico y estético.

“A través de diferentes mecanismos, como la alegoría, la parodia, la cita, la ironía, etc, se produce un continuo corrimiento sígnico para que el espectador complete el sentido y no permita interpretaciones esquemáticas ni lineales” (Wolkowicz, 2011a: 426).

Mediante estos recursos se pretende denotar una marcada posición crítica al capitalismo, la modernidad y la sociedad del momento. Si tomamos *Alianza para el progreso*, encontramos a un grupo de personajes que -más que ser personajes con una psicología marcada- interpretan cada quien un rol concreto en el filme: el empresario, el sindicalista, el general y USA. Estos personajes son la expresión tangible de los intereses a los que responden, unidos para construir puentes en la ciudad destruída tras un bombardeo. Esta idea de plantear personajes como roles se traspola a todos los demás personajes: los represores, el artista, clase media, el estudiante, el cura y la obrera; estos últimos tres son el conjunto de los guerrilleros enfrentados a la autodenominada alianza para el progreso y sus represores cómplices, mientras que el artista y clase media coquetean con ambos bandos durante todo el filme. Cabe destacar que el título de la película es una referencia directa al programa de ayuda económica, política y social denominado “Alianza para el progreso” e impulsado por el presidente estadounidense John F. Kennedy, “El nombre del programa era un típico eufemismo para ocultar su apoyo a las dictaduras militares y gobiernos conservadores ante toda tentativa izquierdista o meramente progresista que se acometiera en el “jardín trasero” de América. De allí el título de la película, destinada a ilustrar las formas y consecuencias de esa “ayuda” recibida”³⁹² (Abramovitz y Folgosi, 2021: 448).

Este elemento de reemplazar la psicología de los personajes por esquemas de interés es algo que se repetirá en todos los films del corpus analizado, además también habrá presencia de -al

³⁹² Testimonio de Julio Ludueña.



menos- dos bandos enfrentados: uno defensor y otro invasor. Estos elementos son algo más ambiguos en *The Players...*, donde hay dos bandos que se disputan el espacio escénico; los players representan de alguna manera la clase hegemónica dominante, que usan el espacio para improvisar a sus anchas, hacer musicales o cenar como una familia tradicional; los ángeles caídos son los malos, según clama su líder (Claudio Villanueva), quienes disputan el orden hegemónico impuesto.

En *Puntos suspensivos*, la idea de bandos está desdibujada en el conflicto que vive su personaje principal, la disputa de si traicionar a su clase social como lo habría hecho su amigo asesinado en la selva. Este personaje se constituye como un vacío alrededor de donde el resto de elementos giran y donde la pregunta que se lanza al espectador es “¿Quién es este hombre?”, pregunta que jamás será respondida (Wolkowicz 2011a).

Por el lado de *Invasión* tendremos estos elementos presentes claramente definidos en un bando defensor -Don Porfirio y todo su grupo- y otro invasor, los hombres de negro contra los hombres de gris. Dentro del grupo de la defensa tendremos a la figura de una vieja guardia que enfrenta el ataque a su ciudad y un grupo juvenil que se prepara para tomar el relevo cuando sea necesario. “En efecto, quien enfrenta esta invasión si no es la pequeña burguesía liberal que, al mismo tiempo que una clase, es una capa de la ciudad de Buenos Aires (...) el film es una suerte de liquidación de algo que está fuera de la historia y una perforación, una abertura. En efecto, este entierro acarrea una necesidad de cambio, de nuevas alianzas, de otras tomas de conciencia”³⁹³ (Oubiña, 2002: 56-57). Y del otro lado tendremos el avance bestial de quienes vienen a vender un modelo modernizador, “(...) la gente está esperando lo que le vamos a vender” clama el líder invasor (Juan Carlos Galván); escenas después acaban ocupando la ciudad con un aluvión de máquinas de guerra, agentes y tecnología de punta. Ninguno de los protagonistas del mítico film de Santiago será “psicológico”, según sus palabras, sino que abordará un comportamiento, un rol en la trama, una clase social. El director nunca diría que su película tuviera significados alegóricos ni que quisiera hacer un discurso político, sino que trataba de buscar “una manera de ver más claro a través del cine” (Oubiña, 2002: 56). Esta es otra clave de este *Cine Moderno*: el intento de reflejar o analizar la realidad mediante el prisma del cine y de cómo ese mundo modifica a la cinematografía de manera estética (Wolkowicz, 2011b). Ésta es la razón de fondo para que convivan de alguna manera la experimentación estética junto a la narrativa de una visión del mundo.

Bibliografía

- Abramovictz, Felipe y Folgosi, Thaís (2021), *Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña*. En *Imagofagia* n°23. <http://www.asaeca.org/imagofagia>.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990), *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.
- Comolli, Jean-Louis (2015), *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina- cine y la obstrucción de lo visible*, Buenos Aires, Prometeo.
- Dussel, Enrique (2017a), *Las tres constelaciones del proceso político. Reflexiones sobre el estado en V. I. Lenin*. En Cuadernos Filosóficos. Rosario, Argentina, Segunda Época, XIV.
- Dussel, Enrique (2017b), *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. En Cuadernos Filosóficos. Rosario, Argentina, Segunda Época, XIV.
- Martin, Adrian (2008), *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile, Uqbar editores.

³⁹³ Testimonio de Hugo Santiago.



Oubiña, David (comp.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*". Buenos Aires, ediciones Nuevos Tiempos.

Wolkowicz, Paula (2011a), *Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta* en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Wolkowicz, Paula (2011b), *Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico*, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Filmografía

Cozarinsky, Edgardo (1971), ... (*Puntos suspensivos*).

Fischerman, Alberto (1969), *The Players vs Ángeles Caídos*.

Ludueña, Julio (1971), *Alianza para el progreso*.

Santiago, Hugo (1969), *Invasión*.



(Otras) formas de poner el cuerpo: circo, escritura y herencia

Negri, Francisco

Escuela de Arte y Patrimonio / Universidad Nacional de San Martín (EAyP/UNSAM)

fco.negri@gmail.com

“La función erótica del teatro no es
accesoria porque solo él, de todas las artes
figurativas, ofrece cuerpos, y no su
representación”

“¿Qué cuerpo? tenemos varios”
Roland Barthes (1975/2018)

Este texto surge de la necesidad, es un intento por pensar otro mundo, otras formas. Está hecho de retazos, de fragmentos, de ideas (erradas) y riesgos. Es un llamado a cuestionar lo que hasta ahora fue dicho y una invitación a decir desde nuevas perspectivas.

Si para esta ocasión tomáramos como cierto que el circo es el arte de lo difícil -una afirmación un tanto limitada-, propongo enfrentarlo a un nuevo desafío: ¿Cómo imaginar otras formas de poner el cuerpo? Para comenzar un posible desarrollo a la pregunta creo necesario establecer algunos lineamientos sobre los que el circo ha constituido una identidad, que si bien se ha transformado en el último tiempo, parece tener una estructura difícil de desarmar.

Esta idea de la dificultad como eje rector del lenguaje circense, ha llevado a lo largo de los años, a una búsqueda concreta en el desplazamiento de los límites del cuerpo acrobático y el riesgo físico que esos cuerpos pueden encarnar. El desafío se presenta, entonces, en la superación de la hazaña en cada repetición y en el aprendizaje de estrategias que permitan borrar el peligro a los ojos del espectador. Es decir, en el hecho concreto de realizar trucos y ejercicios que implican un gran compromiso físico, pero haciendo de cuenta que no demandan ningún tipo de exigencia. Este riesgo se plantea de manera intrínseca y pareciera ser el gen necesario e indispensable para que estemos en presencia del circo. En este sentido no es menor el contexto histórico en el que nace este lenguaje, hacia finales del s.XVIII en Inglaterra, porque se asienta en la idea de la supremacía del hombre sobre la naturaleza. Justamente esta es la esencia que busca encarnar el cuerpo acrobático, el adiestramiento del mundo a sus propias necesidades, superando las leyes de la física o utilizándolas a favor. La modernidad, como nueva configuración del mundo, fue determinante para el desarrollo de una disciplina como el circo, principalmente teniendo en cuenta el dispositivo binario de pensamiento que se propició y estimuló.

Esa naturaleza que busca ser dominada también recae sobre los aparatos de circo -alambre, trapecio, aro, elementos de manipulación, etc.-. El éxito y la consagración del acróbata residen en una ejecución perfecta de esa relación entre cuerpo y objeto, en su correcto tratamiento y, como si fuera poco, en la posibilidad de encarnar el riesgo en cada acción, logrando arrancarle al público un grito, un asombro y muchos aplausos. El acróbata y el aparato buscan volverse uno, pero no a través de un vínculo dialéctico, sino a través de una relación de dominación del cuerpo por sobre el objeto. Sin embargo, teniendo en cuenta lo planteado por Agamben (2016)



en *Qué es un dispositivo*, podría ser posible pensar los aparatos de circo como elementos de control y disciplinamiento del cuerpo acrobático, que hace y deshace a partir de la información y las exigencias que le impone el aparato. Aún más, la práctica continua y cotidiana queda impresa en el cuerpo, no solo transformando su anatomía (aumentando la musculatura, la fuerza y demás cambios metabólicos imperceptibles a la vista exterior), así como también dejando heridas, quemaduras y lesiones, resultantes de esa lucha moderna por dominar los objetos -y el propio cuerpo-. A su vez, el cuerpo del circo siempre aparece como algo que está a punto de perderse; especialmente en esta época pandémica, donde las rutinas de entrenamiento y de sostenimiento de esos cuerpos se encuentran más dificultadas. No entrenar por dos días o una semana ya es sinónimo de pérdida³⁹⁴. De esta manera, la ilusión de que el cuerpo acrobático es capaz de controlar, dominar y autodeterminarse, es falsa.

Este proceso tiene como producto un cuerpo. Uno que pueda ser capaz de sobrellevar la disciplina, un cuerpo fuerte, ágil, perfecto; pero principalmente un cuerpo que no piense. Repensar la identidad del lenguaje y los cuerpos que éste reproduce, enfrentaría al circo a su rasgo más específico y más determinante. Y es que los saberes del circo están asentados, principalmente, en la herencia y en la tradición; y es este punto el que merece especial atención. En primer lugar porque se constituye como un saber que se transmite en una relación directa entre cuerpos y sin mediaciones históricas o geográficas. La forma de acceder al conocimiento sólo es posible a través de un cuerpo a cuerpo en un aquí y ahora. Especialmente como corolario de la falta de espacios de aprendizajes pedagógicos que organicen los saberes técnicos del circo en nuevas formas transmisibles de enseñanza. Si bien a lo largo de los años se han dado importantes y fundamentales quiebres de la herencia, pareciera haber un corrimiento en las nociones hereditarias. El gran peso que viene teniendo la interdisciplinariedad de las prácticas artísticas ha producido una gran difuminación en los límites disciplinarios y por consiguiente en sus posibles análisis, semióticas, estructuras, dramaturgias, y demás componentes; este proceso ha permitido comenzar a imaginar nuevas formas en las que se puede desarrollar el circo en escena y nuevas concepciones sobre sus prácticas creativas. Pero como todo cambio, viene acompañado de una gran resistencia, y las disputas que se presentan tienen un gran componente generacional; cuerpos inundados de tradición versus cuerpos herejes de la tradición. Lo que este debate de sentidos propone es pensar si el riesgo es lo único que el circo puede crear y en última instancia cuáles son las formas en las que ese riesgo puede ser encarnado. Parodiando lo que alguna vez dijo Baruch Spinoza, si esto es lo que puede un cuerpo acrobático es muy limitado.

Ante esta disyuntiva es necesario que se abra una profunda reflexión que comience a cuestionar la gran normativización que encarna el circo. Por un lado, en relación a las prácticas creativas y las posibilidades de crear nuevos usos y desarrollos del lenguaje escénico; y por el otro, en relación a los cuerpos que el circo exige. Deteniéndonos en este segundo punto, resulta fundamental comenzar a imaginar otras prácticas, otras formas de hacer lo que hacemos, otros usos del cuerpo y, en definitiva, otros cuerpos. Sin embargo, el problema aquí no se trata, solamente, de incorporar otras identidades, principalmente disidentes o contrahegemónicas; sino que el trabajo es pensar estrategias de enseñanza, aprendizaje, entrenamiento, investigación y creación que no se asienten en la disciplina como práctica normativa. No es menor el hecho de que las primeras puestas en escena buscaban construir cuerpos acrobáticos

³⁹⁴ Esto se puede ver con precisión en el documental *New horizons: naviguer vers le cirque durable* (2021), realizado por Antoine Menard y la compañía de circo Barcode. <https://www.samourai.tv/documentaires/3418/new-horizons-naviguer-vers-le-cirque-durable-barcode-circus-company/>.



que representaran superhéroes o figuras mitológicas; y cabe mencionar que estas inspiraciones tienen continuidad hasta nuestros días.

Como un primer intento de dar respuesta al problema, la dramaturga e investigadora belga Bauke Lievens (2015)³⁹⁵ nos propone sacar del centro a la técnica, e imaginarla más como un medio, para así, poder romper con la hegemonía del cuerpo virtuoso como única posibilidad. A su vez, en su segunda carta al circo (2016), postula la idea de que este está asentado en tres mitos que tienen como eje común la idea de libertad. El primero de ellos vinculado a la movilidad nómada de los circos, a su establecimiento en las periferias de las ciudades, y en el supuesto acto subversivo que eso representa; el segundo, en la idea del hombre alcanzando la libertad con ayuda de la tecnología; y por último, el tercero, a través de la creencia de que la virtuosidad física implica y habilita la libertad. No es ingenua su decisión de utilizar el concepto de mito, porque quizás uno de los puntos más fuertes de la configuración tradicional del circo es la fe ciega que propone; confiar irreflexivamente en lo que se transmite de generación en generación sin propiciar cambio alguno. Lievens concluye con una invitación a desarrollar otras formas de relacionarnos con el virtuosismo, donde no sea lo que prime; por el contrario, que podamos ser vistos como seres humanos comunes, capaces de compartir un momento de fragilidad con el espectador.

Ahora bien, ¿cómo imaginar respuestas al problema desde una perspectiva situada?. Es indispensable mencionar que las cartas abiertas al circo que escribe Lievens, en realidad, son cartas abiertas al circo europeo. En este sentido, no resultaría tan sencillo poder trasladar estos puntos de vista a nuestro contexto, ya que las realidades del circo en las diferentes regiones del mundo son ampliamente diversas. Debemos entonces elaborar distintas estrategias que permitan reflexionar sobre las formas de hacer singulares de cada lugar. Resultaría un error comenzar una búsqueda que excluya el componente geográfico como factor determinante del desarrollo de las artes circenses. En este sentido, lo geográfico no responde únicamente a cuestiones cartográficas que se reducen a un mapa con una cierta delimitación específica. Tal como nos propone Ranciè (2000/2014), el reparto cartográfico adquiere también características sensibles; y lo que se pone en juego, son los alcances del saber en los cuerpos situados alrededor del planeta, clasificados en orden de importancia según su ubicación en el mapa. En otras palabras, quienes nos encontramos en el Sur, en los márgenes de los epicentros económicos y de producción cultural, hemos sido colonizados, tanto en términos territoriales, como también en términos subjetivos. Haciendo foco en la producción del saber, debemos tomar y reivindicar el carácter situado, ya que es allí donde pueden darse a conocer las herramientas que nos permitan elaborar estrategias para la descolonización subjetiva, que reivindiquen el origen de dicha producción. Particularmente en el caso de las artes circenses, todas las investigaciones que se han desarrollado en nuestro país, han sido producidas desde los campos de estudio de la historia y la antropología. Pareciera ser que el circo es un objeto de estudio limitado al análisis historiográfico del circo criollo o al enfoque antropológico del circo social. Probablemente eso también es parte del reparto de lo sensible, la imposibilidad de producir reflexiones creadas y concebidas desde las prácticas artísticas que escapen de lo que hasta ahora se ha postulado desde estos campos académicos.

Para quienes hemos abandonado la ilusión de convertirnos en la pista de circo en superhéroes, nos propongo la siguiente pregunta: ¿Hay otras formas de poner el cuerpo?. Ante este

³⁹⁵ Entre los años 2013 y 2017 desarrolló un proyecto de investigación llamado *Between being and imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus*, durante el cual la autora publicó dos cartas abiertas a la comunidad del circo donde se propuso cuestionar los paradigmas del universo circense. <https://www.circusdialogue.com/between-being-and-imagining>.



interrogante que abre múltiples respuestas, propongo pensar la escritura como -otra- forma de poner el cuerpo. En primer lugar, pensando el lenguaje como posible acto performático que pueda dar lugar y origen, a través de las palabras, a la materialización del cuerpo que habla; convirtiéndose en un acto de posesión de un saber. En segundo lugar, este acto de escritura o materialización, permitiría poder imaginar una suerte de yo³⁹⁶ del circo, que pueda abrir interrogantes, reflexiones y pensamientos que pongan en jaque no solo la práctica creativa específica, sino también su historia, su herencia y sus continuidades. En este sentido, como planteó Foucault (1966/2008), el autoanálisis permitiría desprenderse de la prehistoria del saber. Es decir que la posibilidad de escribir desde y no sobre el circo, abre una oportunidad de constituir un cuerpo que se posiciona ante un saber específico y que se propone escribir el propio pensamiento para hacerse cargo de su producción subjetiva. Entender que escribimos desde habla de un punto de vista situado, pero también de la posibilidad de darle una identidad material al problema, al saber. A su vez nos invita, y nos exige, repensar las significancias de ciertas palabras que se encuentran tan insertas en el lenguaje cotidiano. Tal es así, que un sin fin de veces es utilizado el término “circo” para nombrar espacios o situaciones que dan cuenta de un descontrol, de algo negativo, de algo espantoso. Escribir desde el circo es asumir su descontrol y proponer desde ahí nuevas concepciones que inviten a des-negativizar el término. Un arte del riesgo propone imaginar una escritura arriesgada, donde el cuerpo no encarne la esencia de ese riesgo sino por el contrario su potencia. La capacidad de reflexionar en torno a un presente pero imaginando futuros inciertos, que no se asienten en la repetición de la hazaña en el aquí y ahora, sino justamente en su sorpresa. En este contexto la escritura se abre como potencia para imaginar ficciones que involucren y pongan en palabras los saberes del cuerpo manteniendo con vida el trazo en la hoja, así como la experiencia sensible del riesgo en el cuerpo. Algo similar anuncia el narrador de la novela *Los llanos*, de Federico Falco (2020): “Replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia” (p. 81). En sintonía, la escritora francesa Marguerite Duras, alguna vez, dijo que se desea como se escribe³⁹⁷. Cambiando el orden, escribir desde el circo, entonces, es desear otra forma de lenguaje, otras formas de hacer, otros lugares que ocupar, otra forma de trabajo. Escribir es asumir la existencia de otros cuerpos, para dar origen a otros usos y otros estados posibles. Si el cuerpo acrobático es un cuerpo normativizado, disciplinado y hegemónico, entonces debemos pensar otros cuerpos asentados en disidencias, insurrecciones y marginalidades.

Sin embargo, ¿cómo escribir si ningún artista de circo ha escrito hasta ahora?, ¿cómo producir escrituras situadas en un territorio sin antecedentes? El problema es grande y nos demanda ampliar nuestros horizontes. En este sentido, propongo recurrir a alianzas teóricas, prácticas corporales e imaginarios diversos que nos brinden informaciones, recursos y herramientas para llevar adelante esta tarea. Elegir, recolectar y guardar, como anuncia Le Guin (1986) en su texto *The carrier bag theory of fiction*, todo lo que a futuro pueda servirnos. Abrir el campo epistemológico para tomar lo que sea necesario de otras disciplinas y traducirlas en nuestro propio lenguaje, observando y descubriendo lo que allí se origina. De esta manera, la principal aliada de este texto es Valeria Flores (2016) y su escrito *La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como práctica de sí*. En él, la autora, postula ideas en relación con la escritura que pueden ser útiles para ser (re)apropiadas y que se vinculan directamente a las implicancias corporales que tiene esta práctica de forma comprometida. Por un lado, nos augura pensar “la escritura como una epistemología del no saber” (p. 241) un punto fundamental para nuestra realidad y las preguntas que se propusieron anteriormente; porque partiendo de este

³⁹⁶ El yo entendido en términos psicoanalíticos a través de su función de desconocimiento de lo real.

³⁹⁷ Entrevista en *Le Nouvel Observateur*, 14 de noviembre de 1986.



punto, se abre la posibilidad de escribir de forma errática, escribir para conocer(se) y sorprender(se). Ser presa³⁹⁸ de eso que origina y provoca la práctica escritural, sacándole jugo al posible acontecimiento o colisión de ideas. Es una construcción constante sujeta al oleaje del pensamiento y de la sensación.

Por otro lado, aunque de la mano de lo anterior, escribir puede ser concebido desde el interrogante. Como menciona Flores, escribir responde a la pregunta ¿Puede ser de otro modo?, este ejercicio de poner en funcionamiento el imaginario singular provoca una técnica de reeducación corporal. En este sentido, escribir no es solamente un acto de materialización, un ejercicio de descubrimiento o de análisis de la historia y del saber, es también la posibilidad de imaginar que el circo puede tener otro eje que se desarrolle desde esta práctica, que incluso demanda tanto esfuerzo y entrenamiento como un truco. Este juego de pregunta y respuesta abre posibilidades para hacer nacer otro(s) cuerpo(s).

Esto, que para otras disciplinas o lenguajes artísticos podría parecer algo simple y cotidiano, constituye todo un quiebre en el saber del circo. Porque el principal rasgo vinculado a la tradición y la herencia, no es sólo las formas de moldear y configurar los cuerpos, sino también limitarlos, y la escritura, en su sentido más amplio, permite pensar nuevas formas de invención ya que ningún artista de circo argentino ha escrito hasta ahora. Tomando esto último, inventar es, también, ampliar los lugares que el circo puede ocupar o desde donde puede producir, un ejercicio que ha sido fundamental para el desarrollo de las artes circenses, y que ha servido para ir abandonando algunos componentes tradicionalistas. Así como en 1983 los hermanos Videla decidieron fundar la primera escuela de circo criollo de sudamérica, o en el año 2009 el circo fue incorporado al ámbito universitario (particularmente en el caso de la Universidad Nacional de San Martín, lo que provocaría luego que en 2017 se reciba la primera camada de Licenciados en Artes Escénicas, con focalización en Artes Circenses), hoy nuestro tiempo nos exige pensar nuevas incursiones; y para esto debemos indagar las problemáticas de nuestra época y los debates que hoy suceden. Aquella falsa creencia de que el circo era libre por ser nómada y asentarse en la periferia de las grandes ciudades, hoy significa un gran problema. Porque estar en los márgenes también puede ser una forma de quedarse afuera de las discusiones que se desarrollan en las grandes metrópolis; pero quizás el punto más importante es que, nos perdemos la posibilidad de dar respuesta desde una perspectiva propia. En el año 2018, cuando se desarrolló una intensa campaña que buscó juntar firmas en apoyo al proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo, el colectivo “Cirqueros organizados” fue uno de los grupos que más firmas aportó. Formar parte del debate es pensar que el circo tiene algo para decir o proponer, y que esa reflexión puede ser tan importante como crear una obra o sacar un truco.

Creo necesario señalar que la herencia a la que se hace mención durante este texto, se presenta como componente invisible y naturalizado, carente de signos que la representen. No se hace referencia, aquí, al denominado circo tradicional que presenta un formato de espectáculo sumamente específico y único, con sus reglas y filosofías, sino a la herencia que hace huella en lo que podríamos nombrar como circo ‘contemporáneo’ (aunque esta denominación todavía se encuentra en debate). De esta manera, repensar esa tradición más próxima y más imperceptible permite refutar el mito de que el circo es una experiencia inefable, que sólo puede ser construida en el encuentro mágico que se da en la pista. Hay así un doble juego, por un lado una herencia sólida, inquebrantable, sostenida en el tiempo, que por el otro garantiza o hace perdurar un cuerpo que es mucho más frágil de lo que se cree. En relación con estas problemáticas Derrida (2001/2009) va a proponer varias reflexiones que pueden ser útiles para pensar agenciamientos hereditarios. Por un lado, es necesario entender que esa herencia nos antecede y por lo tanto

³⁹⁸ Mauricio Kartún propone pensar la sorpresa como un ser presa de lo novedoso.



no es algo que originariamente se elija. Sin embargo, y esto es lo más interesante para las reflexiones que este texto busca compartir, ese anteceder propone pensar formas de apropiación de la herencia. Incluso porque desistir o abandonar algún elemento hereditario implica un ejercicio de diferenciación y de elección, que conlleva una toma de posición. Sin embargo, no se trata de empezar de cero, de la mano de la supresión o del abandono, sino de (re)transformar lo que esa herencia esconde o cristaliza; y como plantea el autor, también se abre la posibilidad de reactivar esa herencia y mantenerla con vida de nuevas maneras, imaginando una que se constituya en su elección y no en su tiranía.

Lo que acontece, entonces, es la necesidad de dar respuesta a lo que propone aquello que nos antecedió. Ser responsables con nuestra historia y nuestro pasado; y la responsabilidad³⁹⁹, entendida como la habilidad de dar respuestas al desafío histórico. De nada serviría desterrar todo pasado, eliminar todo vestigio de una existencia anterior a la nuestra y empezar de cero. Por el contrario, como nos propone Haraway (2019), tenemos la necesidad de seguir con el problema y llevarlo hacia otro destino, transformándolo en el camino. Para llevar a cabo esta tarea necesitamos tejer redes: de pensamiento, de acción y de colaboración. Pensar de manera simpoietica⁴⁰⁰, a través de un imaginario tentacular que una pasado, presente y futuro, a través del deseo y la fantasía.

Una vez más, no se trata de negar la identidad, sino de construir formas de desvío y de reactivación que abran un debate sobre los espacios que un arte popular, como el circo, puede ocupar. Imaginar otras formas identitarias, basadas en aspectos más amplios que los heredados, hechas de retazos, de escombros, de recuerdos, de olvidos, de deseos y de continuidades. Una forma de nombrarnos que sea amplia, disidente y heterodoxa.

Arriesgar escrituras, ficciones, documentos, testimonios, notas. Arriesgar otras formas de poner el cuerpo. Y como menciona Barthes (1975/2018), que esas palabras mantengan con vida la erótica de los cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio (2016). *Qué es un dispositivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, Roland (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Fecha de publicación original 1978).
- Barthes, Roland (2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Fecha de publicación original 1975).
- Dufourmantelle, Anne (2019). *Elogio del riesgo*. Buenos Aires: Nocturna Editora.
- Duras, Marguerite (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Falco, Federico (2020). *Los llanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Flores, Valeria (2016), "La intimidad del procedimiento: escritura, lesbiana, Sur como práctica de sí." *Badebec*. Vol 6 Núm. 11, 2016, p. 230-249.
- Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Fecha de publicación original 1966).
- Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco con el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.

³⁹⁹ Término utilizado frecuentemente por D. Haraway.

⁴⁰⁰ Simpoiesis: capacidad de generar-con, en oposición a la idea de auto-creación. Para más detalle, ver "Simpoiesis" en *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (2019).



- K. Le Guin, Ursula (1986) *The carrier bag theory of fiction*, documento electrónico: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, acceso el 26 de mayo de 2021.
- K. Le Guin, Ursula y Naimon, David (2018). *Conversaciones sobre la escritura*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Lievens, Bauke (2015). *The need to redefine*, documento electrónico: <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>, acceso el 20 de mayo de 2021.
- Lievens, Bauke (2016). *The myth called circus*, documento electrónico: <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>, acceso el 20 de mayo de 2021.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros. (Fecha de publicación original 2000)
- Roudinesco, Élisabeth y Derrida, Jacques (2009). *Y mañana... qué*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Fecha de publicación original 2001)
- Taylor, Diana (2012). "El archivo y el repertorio", en *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.



Políticas culturales santafesinas en relación con la producción y exhibición de audiovisuales documentales sobre el pasado reciente argentino.

Nicola, Mariné

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales- CIECEHC

Facultad de Humanidades y Ciencias- FHUC

Universidad Nacional del Litoral- UNL

marinenicola@yahoo.com.ar

Introducción

Este trabajo indaga en torno a las políticas culturales y su relación con la producción audiovisual y cinematográfica en la provincia de Santa Fe (Argentina), focalizando la mirada en el lapso de tiempo que va desde el año 2007 hasta la actualidad. Se busca definir puntos de encuentro entre las políticas culturales, la producción y exhibición de audiovisuales que representan temáticas relacionadas a la última dictadura cívico-militar argentina, estableciendo conexiones con las políticas de la memoria delineadas en el territorio provincial.

Comenzamos por abordar la relación entre política y memoria en el territorio santafesino a partir de diferentes disposiciones, leyes y programas destinados a legislar en torno al pasado reciente, sus implicancias y consecuencias en el presente. Nos resulta imprescindible partir de allí para abordar políticas culturales de la memoria que luego se engarzan y materializan en políticas que incentivan y propician la producción audiovisual.

Se analiza el rol del Estado como actor que interviene, crea y fomenta la concreción y desarrollo de políticas culturales, así como su implicación en la producción, difusión y circulación de materiales audiovisuales que realizan una relectura de la historia reciente, interviniendo en el complejo proceso de rescatar las memorias. Nos adentraremos en la dinámica del campo de producción cinematográfica, las implicancias de las políticas culturales en la realización audiovisual y las estrategias desarrolladas para la promoción, difusión y exhibición de las producciones audiovisuales en estrecha vinculación con políticas de la memoria que conllevan visitar y resignificar la historia reciente en nuestro país.

Adentrándonos en la relación política/ memoria a través del caso de Santa Fe.

Si nos adentramos en el tema de las políticas públicas de la memoria en relación con el pasado reciente argentino, podemos constatar que desde la recuperación de la democracia a nuestros días han tenido diferentes formas y ritmos dispares según las diferentes regiones del país y los gobernantes de turno⁴⁰¹. Abocándonos al espacio físico de la provincia de Santa Fe, una de las

⁴⁰¹ Ello es casi una obviedad ya que no podemos considerar al Estado como un actor corporativo o burocrático uniforme, debemos considerarlo como un campo de pujas específicas que buscan imponer proyectos e intereses disímiles, representa relaciones de fuerzas dispares. Ante ello no hay un consenso



primeras cuestiones que nos interesa abordar es el tema de la memoria como política cultural donde lo que se disputa son los sentidos y significados hacia el pasado.

Cuando utilizamos la categoría política de la memoria nos referimos a la toma de decisiones del poder político y los gobernantes con respecto a temas relacionados a cuestiones del pasado, tarea que no carece de conflictos sobre todo considerando que la construcción de la memoria no está ajena a intereses y clivajes donde entran en debate qué es digno de ser recordado, quiénes se arrogan el derecho y son dignos de recordar, qué visión se impone en el juego memoria/ olvido del pasado reciente. Según lo plantea Jon Elster (2006) estas políticas conjugan una serie de decisiones legislativas, administrativas y judiciales. Una política pública representa el intento por definir problemas y articular respuestas que pueden consistir en actuar o no hacer nada, para lo cual el análisis de las políticas exige la comprensión de factores de tipo histórico, social, económico, cultural, legal, pero especialmente, institucional. Por lo tanto, una política hacia el pasado debe contar con la gestión gubernamental sobre el manejo de las memorias en conflicto en el seno de la sociedad a través de la implementación de medidas políticas, económicas, jurídicas, sociales y culturales; la toma de decisiones tiene que funcionar en estos múltiples niveles y debe implicar la participación de diversos agentes y actores sociales.

En sociedades como las nuestras donde la implantación de un Estado burocrático autoritario (O'Donnell, 1982) ha diezmando y marcado profundamente a la sociedad, el consenso y aceptación de políticas en torno al pasado reciente es sumamente complejo, además estas políticas deben conllevar cierta reparación a las víctimas para lograr una coexistencia pacífica en una sociedad zanjada por las consecuencias del terror estatal, en la que además de existir un discurso oficial sobre ese pasado puedan convivir otras memorias sin producir un peligro a la estabilidad institucional. Por lo tanto, estas políticas deben de ser *garantistas*, para proteger un derecho, estimular su ejercicio y buscar consolidar el sistema democrático.

Como bien lo define Solís Delgado (2011) las políticas de la memoria son de esta manera un conjunto de medidas políticas instrumentadas desde el Estado tendientes a interpretar el pasado y reparar a sus víctimas. Sin embargo, lo que está en juego en las políticas de la memoria no es el pasado sino el presente, y la capacidad que se tenga para integrar a ambos en el aquí y ahora como realidad de la que sea posible hablar.

Siguiendo el planteo de este autor es que sostenemos que las políticas de la memoria, vinculadas a los problemas irresueltos del pasado de aquellos países donde se implantó el terrorismo de Estado en etapas recientes de la historia, se pueden dividir en tres tipos: *simbólicas*: son todas aquellas medidas destinadas a resarcir la memoria de las víctimas y la de sus familias, aunque van dirigidas al conjunto de la sociedad, a través de recordatorios en el espacio público que se traducen en monumentos, plazas, nombres de calles, museos y todas aquellas expresiones que a través del arte y la cultura se enlazan para mantener viva la memoria colectiva, pero también a través de la difusión educativa de los derechos humanos; *de reparación*: son medidas reservadas para indemnizar a las víctimas directas y a sus familiares, hasta cierto grado de afinidad, y se pueden subdividir en dos categorías, *económicas* (retribución a través de transferencias económicas directas) o *prestacionales* (compensación por medio de la exención de pago de determinados servicios públicos y creación de programas específicos para su beneficio); y por último, *las políticas de justicia*, son aquellas que están encaminadas a establecer la verdad de los hechos y a crear las condiciones propicias para juzgar y castigar bajo un debido proceso, a los responsables de cometer crímenes políticos o de lesa humanidad bajo el auspicio de un régimen autoritario.

en torno a las políticas de la memoria sobre el pasado reciente, ante ello nos encontramos con diversas formas de intervención tanto del ámbito nacional como provincial.



En tal sentido, consideramos que el caso de la provincia de Santa Fe en relación con las políticas culturales y de la memoria en torno al *pasado reciente* de los argentinos, es interesante de trabajar en diversos sentidos. Por un lado, desde el año 2003 tras la declaración de nulidad de “las leyes exculpatorias o de impunidad”⁴⁰² se reabren –al igual que en todo el país- las causas por delitos de lesa humanidad en la provincia de Santa Fe y se tramitan de forma constante y sostenida los Juicios por la Verdad y la Justicia. Estos procesos judiciales implican la actuación de testigos, querellantes y abogados patrocinantes que han bregado desde la recuperación de la democracia en el año 1983 hasta nuestros días por la verdad, la justicia y la reparación a las víctimas del terrorismo de Estado. A tales efectos se crea un Área de Investigación, Apoyatura y Seguimiento de Causas de Lesa Humanidad dentro del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la provincia⁴⁰³. El primer juicio que se desarrolla en la capital provincial fue el caratulado causa “*Brusa, Víctor y otros*” en el año 2009 y derivó en la condena de un juez federal, y cinco ex policías a prisión efectiva en cárceles comunes. En tanto en la ciudad de Rosario, en abril del 2010 se condena a prisión perpetua a miembros de las fuerzas armadas y agentes civiles que colaboraron en el marco del territorio provincial durante la última dictadura cívico-militar, constituyéndose en el primer fallo en esta ciudad de Rosario por delitos de lesa de humanidad. A partir del 2009 han tenido sentencia firme varias causas por delitos de lesa humanidad en el marco del territorio provincial, al mismo tiempo el gobierno provincial ha instrumentado una serie de políticas públicas destinadas a acompañar a la justicia a través del Programa de Protección y Acompañamiento de Testigos y Querellantes (2008)⁴⁰⁴; la preservación y recuperación de espacios como sitios de la memoria donde funcionaron centros clandestinos de detención: es el caso del edificio donde funcionaba el *ex Servicio de Informaciones de Santa Fe* (ubicado en Rosario), en ese lugar durante la última dictadura cívico militar funcionó uno de los centros clandestinos de detención más grandes de la provincia (2004)⁴⁰⁵, hasta el momento los

⁴⁰² Las denominadas “leyes de impunidad o exculpatorias” son: la *Ley Nº 23.492 de Punto Final* (1986); la *Ley Nº 23.521 de Obediencia Debida* (1987) y los *indultos*, una serie de decretos sancionados en octubre de 1989 y diciembre de 1990 por el entonces presidente de Argentina, Carlos Saúl Menem, conmutando penas a civiles y militares que cometieron delitos durante la dictadura, incluyendo a los miembros de las juntas militares condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

⁴⁰³ Esta dependencia provincial tiene como funciones: colaborar con las víctimas, familiares, testigos, jueces, fiscales; también lleva adelante el proceso de identificación de personas desaparecidas y localización de Centros Clandestinos de Detención, para ello trabajan de manera conjunta con el Equipo Argentino de Antropología Forense; asesora y tramita los beneficios establecidos por las leyes reparatorias a favor de las víctimas del terrorismo de Estado, entre otras actividades. <http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/121971> Consultada el 22 de febrero de 2021.

⁴⁰⁴ El programa creado por Decreto Provincial 1927/2008, brinda acompañamiento, contención y asistencia jurídica, médica y psicológica, así como protección física a testigos, querellantes y a sus abogados patrocinantes en los procesos penales de competencia federal vinculados a las graves violaciones a los derechos humanos cometidas por el terrorismo de Estado. Las medidas de protección podrán ser dirigidas o extendidas a familiares directos, a personas convivientes y a quienes por su relación inmediata así lo requieran. <https://www.santafe.gov.ar/normativa/item.php?id=49135&cod=1cfb1855fc2644e59f9b193b91b30009> Consultada el 22 de febrero de 2021.

⁴⁰⁵ La provincia licitó obras para la recuperación del espacio en octubre del 2014, se calcula que por ese lugar pasaron entre 1800 y 2000 personas detenidas ilegalmente en la región entre 1976 a 1979 en el marco del terrorismo de Estado. Disponible en <https://www.conclusion.com.ar/politica/comenzo-la-recuperacion-de-un-espacio-para-la-memoria-en-rosario/02/2015/> *Conclusión. Libertad con responsabilidad.* 24/02/2015. Consultada el 22 de febrero de 2021.



juicios por los delitos allí cometidos continúan en trámite. En este espacio hoy funciona el Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad (2015)⁴⁰⁶.

A partir del 2013 se han identificado múltiples centros clandestinos de detención en todo el territorio provincial, ya sea edificios que pertenecían a la Policía Federal, la Policía Provincial y edificaciones y dependencias del ejército (delegaciones, campos de entrenamiento, fábricas de armas, comisarías, jefaturas, cárceles), escuelas y bibliotecas, casas y estancias de personas particulares.⁴⁰⁷

Por otro lado, se realiza la creación del Archivo Provincial de la Memoria (APM-2006)⁴⁰⁸, en él se cuenta con dos fondos documentales: Diario El Litoral (período comprendido entre los años 1946 y 1979 establecido por Resolución 0001/2013 y de la Dirección de Informaciones de la Provincia de Santa Fe (DGI-Historia). Dentro de la órbita del APM también funciona la Biblioteca “Paco Urondo”, especializada en temas de Derechos Humanos y Memoria.

En diciembre del 2020 se encuentra documentación de la Policía de Santa Fe del período de la dictadura en una habitación cerrada de la Guardia de Infantería de Reforzada (GIR), que operó como centro clandestino de detención del terrorismo de Estado y hoy es la sede de la Unidad Regional I de La Capital (ciudad de Santa Fe). Estos documentos se suman a otros hallados anteriormente en una casa antigua en el centro de la ciudad que el Ministerio de Seguridad había alquilado durante años. Se encontraron libros del Comando Radioeléctrico, cuadernos con anotaciones y carpetas que tienen una etiqueta que dice “allanamientos”. Toda esta documentación fue rescatada como documentos históricos y se trasladó a la sede del Archivo Provincial de la Memoria.⁴⁰⁹

En relación con las *políticas de memoria de reparación*, mediante Ley Provincial N°13330, se otorga una pensión para madres de hijos que hayan sido asesinados o se encuentren en situación de desaparición forzada como víctimas del terrorismo de Estado⁴¹⁰, también se da la

⁴⁰⁶ Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad es de consulta pública y está ubicado en el Espacio de Memoria ex CCD Servicio de Informaciones, en la Sede de Gobierno Rosario, en la esquina de San Lorenzo y Dorrego. <https://www.santafe.gob.ar/aajlh>.

⁴⁰⁷ Para más información sobre los sitios de memoria en Santa Fe consultar [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/196192/\(subtema\)/93806](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/196192/(subtema)/93806).

⁴⁰⁸ Creado por Decreto N°2775/2006, cuenta con informaciones, testimonios y documentos sobre violaciones a los derechos humanos. Además de proteger los fondos documentales, uno de sus principales objetivos es aportar a los juicios por delitos de lesa humanidad para el esclarecimiento de lo sucedido con personas detenidas /desaparecidas. A partir del Decreto N°1507/2011 la información contenida en el fondo documental tiene el carácter de información disponible en forma permanente a la cual se puede acceder en el Archivo Provincial de la Memoria. [https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/228785/\(subtema\)/Archivo](https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/228785/(subtema)/Archivo). Consultada el 22 de febrero de 2021.

⁴⁰⁹ Para más información en <https://www.pagina12.com.ar/312904-archivos-que-tambien-son-prueba?fbclid=IwAR1cv21a0ysYfkXfeSp-9IF7XbLgHCQBxKIKUk52pC77zsf1nZDLuou2XU> Diario Rosario/12. 20/12/2020. Consultada el 20 de mayo de 2021

⁴¹⁰ Se establece una pensión (estipendio de monto en dinero) mensual no contributiva de carácter vitalicio para aquellas personas que acrediten ser madres de hijos o hijas que hayan sido asesinados/as o se encuentren en situación de desaparición forzada como víctimas del terrorismo de estado. Promulgada el 12 de diciembre de 2012. [http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/\(subtema\)/93806](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/(subtema)/93806) Consultada el 22 de febrero de 2021.



aprobación de la ley provincial de pensión para presos políticos, gremiales o estudiantiles víctimas del terrorismo de Estado⁴¹¹.

Con respecto a políticas de tinte *simbólicas*, desde el año 2015 se implementan la colocación de baldosas por la memoria en distintos lugares y barrios de la ciudad de Santa Fe: se señalan lugares y sitios en homenaje a militantes secuestrados, detenidos, desaparecidos y asesinados por la última dictadura cívico-militar, como una iniciativa del Foro Contra la Impunidad y por la Justicia⁴¹². En tanto, a fines del 2020 por resolución del Consejo Municipal de Rosario se establece la creación del programa y el registro de “Baldosas por la Memoria”, a través del cual se dispondrá la confección e instalación de baldosas recordatorios, donde queden inscriptos los nombres de militantes detenidos desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en dicha ciudad⁴¹³.

También en el marco de la ciudad de Santa Fe, desde el 2020 se propone la rectificación de legajos de trabajadores municipales que fueron detenidos o desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar, por otro lado, ingresaron a planta permanente hijos de trabajadores y trabajadoras municipales cesanteados y desaparecidos. El director de Derechos Humanos y Vinculación, Publio Molinas, destacó: “...es un acto reparatorio por parte del Estado. Los legajos tenían historias inventadas y es muy simbólico que ahora conste la condición de detenidos desaparecidos”⁴¹⁴. En dicha oportunidad el Intendente de la ciudad de Santa Fe (Emilio Jatón del Frente Progresista Cívico y Social- FPCS)⁴¹⁵ entregó a los familiares las copias del Decreto Nº 278, que en el artículo uno dispone la inscripción de la condición ‘detenido-desaparecido’ en los legajos de estos trabajadores municipales⁴¹⁶. A partir de esta iniciativa diversas instituciones y organismos públicos han comenzado con esta política de reparación de legajos de trabajadores detenidos desaparecidos.

Se mencionan estas iniciativas desarrolladas por el Estado provincial a manera de ejemplos relacionados a diversas políticas destinadas a la búsqueda, reparación, memoria y justicia en

⁴¹¹ Se establece una pensión (estipendio de monto en dinero) mensual no contributiva de carácter vitalicio para personas que acrediten que durante el periodo comprendido entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983 se hubieran encontrado privadas de su libertad, por causas políticas, gremiales o estudiantiles o que hubiesen permanecido en prisiones legales o clandestinas de cualquier tipo incluyendo los centros clandestinos de detención, tortura y/o exterminio, o sometidas a la justicia penal federal o provincial, o a tribunales militares, o a disposición del poder ejecutivo nacional y/o condenadas por consejo de guerra. Promulgada el 21 de noviembre de 2012. Ley Provincial 13298/2012 y el Decreto Provincial 0712/2013 que aprueba la reglamentación de la ley 13298. [http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/\(subtema\)/93806](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/(subtema)/93806) Consultada el 22 de febrero de 2015.

⁴¹² Consultado en <https://www.unosantafe.com.ar/santa-fe/baldosas-la-memoria-distintos-barrios-n2062576.html>. Diario UNO. Santa Fe. 20/08/2015. Consultada el 20 de mayo de 2021

⁴¹³ Consultado en <https://algoencomun.com.ar/es/avanza-el-proyecto-baldosas-por-la-memoria/> Diario Algo en Común. Rosario. 9/12/2020. Consultada el 20 de mayo de 2021

⁴¹⁴ Disponible en https://www.miradorprovincial.com/?m=interior&id_um=272521-santa-fe-se-rectificaron-los-legajos-de-trabajadores-municipales-detenido-o-desaparecidos-reparacion-historica#:~:text=Por%20su%20parte%2C%20el%20director,una%20ordenanza%20que%20fue%20promulgada. El Mirador Provincial. 10/12/2020. Consultada el 20 de mayo de 2021.

⁴¹⁵ El Frente Progresista Cívico y Social es una amplia alianza electoral que se forma en 2006 centrada en el Partido Socialista y en grupos de la Unión Cívica Radical, con activa participación de la derecha a través del partido Demócrata Progresista hasta un menos trascendente apoyo por parte de la izquierda, con el Partido Comunista.

⁴¹⁶ Disponible en <http://www.lt9.com.ar/44827-dia-de-los-derechos-humanos-el-municipio-local-rectifico-los-legajos-de-trabajadores-detenido-desaparecidos>. Consultada el 20 de mayo de 2021



torno al pasado reciente. Podemos constatar diferentes medidas relacionadas, según la clasificación realizada por Solís Delgadillo, a *políticas de la memoria de carácter simbólico* (baldosas, señalamiento de centros clandestinos de detención, reparación de legajos), *de reparación* (tanto económicas como prestacionales, pensiones y subsidios) y *de justicias* (protección y acompañamiento a testigos, juicios y condenas). Aquí también se produce una *política patrimonial* que conlleva una institucionalización de la memoria a partir del reconocimiento del terrorismo de Estado acompañado de recuperación y resignificación de edificios y espacios para la memoria y múltiples manifestaciones y acciones de carácter simbólico que se manifiestan en los ámbitos de la educación y la cultura a partir de campañas de información y difusión de las temáticas relacionadas a la última dictadura cívico-militar, la creación de archivos y repositorios de documentación.

Políticas culturales, producción y exhibición de audiovisuales sobre el pasado reciente.

Al realizar un relevo de las diversas medidas y acciones emprendidas desde el Estado y las esferas de poder político en el territorio provincial santafesino para impulsar la construcción de la memoria del pasado reciente a partir la selección, creación, ejecución e implementación de *"lugares de memoria"*⁴¹⁷, nos encontramos con fechas conmemorativas, baldosas señalando lugares de secuestro y desaparición, identificación de centros clandestinos de detención, museos, informes, libros, películas y films, decretos y leyes que toman posicionamiento e instauran en el seno de la sociedad un debate público y exigen una lectura del pasado reciente en el proceso de construcción y reconstrucción de la memoria social.

Al referirnos a políticas culturales es inevitable que consideremos algunos autores que han aportado al debate en torno a qué y cómo considerar a las políticas públicas en relación con la cultura. Las políticas culturales han dado lugar a diversos planteos y definiciones. No podemos dejar de mencionar a García Canclini (1987), quien considera que debemos trabajar las políticas culturales contemplando la totalidad de las acciones desarrolladas por los grupos e instituciones que intervienen en el campo de la cultura, sostiene que *"...Entendemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social"* (García Canclini, 1987. Pág. 26).

Por su parte, Toby Miller y George Yúdice (2004) afirman que las políticas culturales se refieren a los apoyos institucionales que canalizan la creatividad estética y las formas de vida colectivas, siendo contenidas en instrucciones de carácter regulatorio y sistemático, esto nos lleva a implicarnos e inmiscuirnos en el ámbito de las leyes, decretos y reglamentaciones. Los autores mencionados hasta aquí, coinciden en considerar que toda política cultural requiere de la intervención, de una u otra manera, del Estado y que conlleva una intencionalidad política con finalidades y objetivos precisos.

Ante ello, es digno de remarcar la decisión del gobierno de la provincia de Santa Fe de convocar a documentalistas, directores, colectivos de realizadores para producir materiales audiovisuales a partir del material que surgía de los procesos judiciales por delitos de lesa humanidad y la transcendencia que adquieren en el marco de la sociedad, ya que se están juzgando y condenando delitos imprescriptibles cometidos en el marco del terrorismo de Estado a lo largo y a lo ancho de todo el territorio nacional. Como iniciativa relevante a ser mencionada, es la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad (2015) y tiene como finalidad

⁴¹⁷ En el sentido expresado por Pierre Nora en *Los Lugares de la Memoria*. 7 vols. (1984-1993). Gallimard, París.



la preservación, protección, consulta, difusión y divulgación de los registros audiovisuales de las audiencias orales y públicas llevadas a cabo en Tribunales Federales de la provincia.

Consideramos como punto de inflexión –en el delineamiento de políticas culturales y de la memoria- la tarea encomendada por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe a cineastas y documentalistas para realizar el registro y la producción de films que representan las diferentes etapas, laberintos y complejidades afrontadas en los juicios orales y públicos a represores acusados por delitos de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura cívico-militar en el país. En dicha iniciativa vemos la convergencia de *políticas de justicia y simbólicas*, que alientan y promueven la producción audiovisual en torno al pasado reciente. Este emprendimiento cultural para producir audiovisuales sobre los juicios en Santa Fe se imbrica con políticas públicas de la memoria sostenidas por el Estado nacional y provincial en relación con la historia reciente. Nos permiten adentrarnos en la problemática de la representación, centrando la atención en la representación fílmica documental en tanto estrategia de preservación, salvataje, divulgación y conocimiento del pasado.

En tal sentido, nos encontramos con producciones audiovisuales relevantes como son dos series documentales para televisión que representan los primeros juicios por delitos de lesa humanidad que se tramitan en las ciudades de Santa Fe y de Rosario. La primera serie de documentales producida es *“Los días del juicio”* (Serie documental de cuatro capítulos de 50 minutos. Dirección: Pablo Romano, 2010. Rosario), exhibe las imágenes de la sala de audiencias, el relato de los testigos y el trabajo de jueces, abogados y fiscales. Al mismo tiempo que refleja el acompañamiento que los familiares y sobrevivientes hicieron durante todo el juicio en la puerta del Tribunal⁴¹⁸.

La segunda serie se titula *“Proyecciones de la memoria”* (Serie documental de tres capítulos de 50 minutos. Dirección: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto, 2011. Santa Fe), nos acerca imágenes y testimonios de la llamada *“Causa Brusa”* que –después de más de treinta años de espera- se llevó a juicio y se logró sentenciar a los imputados al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión por parte del Estado en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas. Además de registrar la historia de cinco mujeres que luego de treinta años lograron cerrar un ciclo de impunidad con una condena que marca una nueva etapa en materia de memoria, verdad y justicia en la sociedad santafesina⁴¹⁹.

Por otra parte, se promueve la realización de un documental denominado *“La Arquitectura del crimen”* (Documental. 120 minutos. Producción integral del Programa Señal Santa Fe. 2016. Rosario) que representa los trabajos de intervención y recuperación arquitectónica en el centro clandestino de detención del ex Servicio de Informaciones de la Policía de Santa Fe, el documental centra su mirada en el edificio que alberga esta ex sede donde funcionaba un centro clandestino de detención y hoy se transforma en espacio de memoria⁴²⁰. A partir de imágenes, archivos inéditos y testimonios de los sobrevivientes, el documental explora las marcas de la represión política y da cuenta de la importancia de preservar los espacios de memoria para garantizar la transmisión de hechos fundamentales de nuestra historia contemporánea.

La llegada del Dr. Hermes Binner y el FPCS a la gobernación de la provincia de Santa Fe en el año 2007 supuso un recambio político, ya que hasta esa fecha –y desde la recuperación de la democracia en 1983- la provincia estuvo gobernada por diferentes facciones del Partido Justicialista. Con el inicio de este nuevo ciclo de gobierno se reestructura y modifica la

⁴¹⁸ Disponibles en <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/ciclos/los-dias-del-juicio/21/>.

⁴¹⁹ Disponibles en <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/ciclos/proyecciones-de-la-memoria/22/>.

⁴²⁰ Disponible en <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/largos/la-arquitectura-del-crimen/68/>.



organización del Estado provincial al mismo tiempo que se profundiza el delineamiento y concreción de políticas culturales y de memoria.

Desde el 2007 se desarrolla una línea de financiamiento que se brinda a través del Programa *Espacio Santafesino*, para posibilitar la realización de discos, libros, videojuegos, accesorios, indumentaria y objetos de diseño, producciones audiovisuales, aplicaciones y proyectos transmedia en toda la provincia. A través de *Espacio Santafesino* se estimula el desarrollo de las industrias de base cultural de la provincia, impulsando la creación de bienes culturales reproducibles mediante apoyos, concursos, acciones de fomento y encuentros de formación. Un esfuerzo compartido entre la sociedad y el Estado provincial en busca de un desarrollo más equitativo y plural de estos sectores en nuestro país.⁴²¹

En el marco de esta iniciativa provincial de otorgamiento de asignaciones estímulo para realizar proyectos audiovisuales en el año 2016 son 47 los proyectos seleccionados provenientes de diferentes lugares de la provincia (Reconquista, Rafaela, Venado Tuerto, Calchaquí, Gobernador Crespo, Arroyo Leyes, Santo Tomé, Funes, Santa Fe y Rosario) y se destacan por la innovación en sus propuestas, la creatividad para producir nuevos formatos, y las perspectivas de sustentabilidad en el tiempo.⁴²²

Como otra de las políticas culturales provinciales es necesario mencionar que entre el 2009 y 2010 toma forma una iniciativa conjunta de la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura y la Secretaría de Comunicación Social del Ministerio de Gobierno y Reforma del Estado, y se desarrolla el *Programa Señal Santa Fe* dedicado a la producción de contenidos audiovisuales con el objetivo de poner en común la memoria, la historia y la cultura santafesina. “*El Programa Señal Santa Fe tiene como objetivo primordial lograr un espacio de creación audiovisual y participación ciudadana dedicado a generar contenidos de televisión cultural en el que se multiplican las imágenes, las voces, el trabajo y los anhelos de todos los santafesinos*”⁴²³.

Es necesario remarcar que la producción audiovisual documental que se realiza en Santa Fe no alcanza los circuitos de exhibición y circulación en multisalas y cines de diferentes lugares del país, no son realizaciones que trasciendan el espacio de la “localidad” en los circuitos de proyección, más aún, muchas veces no trascienden un círculo de intelectuales, artistas y cinéfilos que se constituyen en un “grupo de espectadores” avezados y en estrecha relación con el mundo audiovisual santafesino. Por lo que el programa propuesto por el Estado provincial de *Señal Santa Fe* intenta beneficiar, en cierta medida, a los realizadores locales y a la difusión de sus obras.

Desde mediados del 2011 se emite una franja de programación diaria de *Señal Santa Fe* que se distribuye por satélite en más de 70 canales de cable de la provincia, la franja presenta producciones originales propias y también producciones realizadas en toda Iberoamérica⁴²⁴. A partir de la firma de diferentes convenios con redes de cableoperadores y el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA), desde septiembre de 2012 la programación de *Señal Santa Fe* llega a localidades de todo el país a través de la Cooperativa de Provisión y

⁴²¹Disponible en

[https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/114462/\(subtema\)/113827](https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/114462/(subtema)/113827). Consultada el 20 de mayo de 2021

⁴²²Disponible en <http://www.incaa.gov.ar/santa-fe-otorgan-asignaciones-estimulo-para-realizar-sus-proyectos>. Consultada el 20 de marzo de 2021.

⁴²³Disponible en <http://www.senalsantafe.gob.ar/institucional/>. Consultada el 20 de marzo de 2021.

⁴²⁴ “Comienza a emitirse Señal Santa Fe”. Diario *El Litoral*. Información del 3-07-2011. Consultada el 20 de marzo de 2021 en <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/07/03/escenariosysociedad/SOCI-07.html>.



Comercialización de Servicios Comunitarios de Radiodifusión (Colsecor) y el canal Conexión Educativa, algunos de sus programas también son emitidos por canales de la Televisión Digital Abierta de Argentina (TDA).⁴²⁵

Por otra parte, desde 2016 diferentes realizadores y directores de audiovisuales y documentalistas comienzan a reunirse para llevar adelante acciones conjuntas y exigir mayor participación del Estado en cuanto a legislación, subsidios y apoyo a la actividad audiovisual. Si bien, no han llegado a conformar una organización legalmente reconocida continúan con sus reuniones y actividades conjuntas y se denominan Sector Audiovisual Santa Fe y se presentan como un grupo conformado por productoras y realizadores audiovisuales de la ciudad de Santa Fe con el objetivo de fortalecer y proyectar la industria audiovisual. Según se plantea en diversos medios periodísticos Sector Audiovisual Santa Fe surgió de las reuniones de productores y realizadores que los ministerios de Innovación y Cultura y de la Producción convocaron en 2014 para la creación del Consejo Económico de la Cadena de Valor de Empresas de Base Cultural, el objetivo es proyectar desde el Ejecutivo provincial una ley audiovisual que busca consolidar políticas de fomento para desarrollar y consolidar el sector audiovisual.⁴²⁶

Ello se termina de concretar con la firma del decreto 2452, por parte del por entonces gobernador Miguel Lifschitz (FPCS), que establece la declaración de Industria del Sector Audiovisual en 2018, donde se establece que las actividades desarrolladas por las productoras de contenidos audiovisuales, digitales y cinematográficos que tengan su domicilio fiscal y realicen su actividad principal en el territorio provincial, quedan comprendidas dentro del Régimen de Promoción Industrial de la provincia. El documento comprende dentro de los servicios audiovisuales “...la creación, producción y rodaje de contenidos audiovisuales de todo tipo y la posproducción del material resultante de la filmación, grabación o registro de la imagen o sonido”⁴²⁷. Asimismo, se dispone la creación del Registro de Empresas Audiovisuales en el ámbito del Ministerio de la Producción, que se encuentra en pleno proceso de implementación. Estas acciones brevemente descritas, van en consonancia con lo planteado por Ana Wortman (2005), quien sostiene que para la consecución de políticas culturales en los contextos actuales, es necesaria la coordinación entre la sociedad civil y el Estado en pos de concretar iniciativas culturales que conlleven a la producción y circulación de productos culturales.

En las últimas elecciones provinciales y a partir de diciembre de 2019 el poder ejecutivo provincial está a cargo de una facción del Partido Justicialista-Frente Juntos Santa Fe, en el primer informe de gestión en el área cultural a fines del 2020 destacan acciones concretas en pos de la promoción de la producción audiovisual. Por un lado, la constitución de una *Film Commission Santa Fe*, una entidad sin fines de lucro destinada a promover lugares escénicos naturales, sitios históricos y otros espacios dentro del territorio para ser utilizados como lugares de filmación, tanto por realizadores nacionales como extranjeros. En el documento se afirma que “... dentro de las responsabilidades de esta oficina se encuentra la de incentivar el crecimiento exponencial de la industria, atrayendo al mismo tiempo, negocios que son el

⁴²⁵ “Señal Santa Fe llegará a más de un millón de hogares”. *El Santafesino.com* Información del 18/09/2012. Consultada el 20 de marzo de 2021 en <https://elsantafesino.com/senal-santa-fe-llegara-a-mas-de-un-millon-de-hogares/>. También se puede acceder de forma abierta y libre a todos los materiales de *Señal Santa Fe* a través de YouTube ingresando a <https://www.youtube.com/channel/UCs6aafRZBKlv4NPtuJUskLg>.

⁴²⁶ Disponible en <https://www.unosantafe.com.ar/santa-fe-el-semillero-un-sector-audiovisual-pujante-n2036127.html>. Diario *UNO*. Santa Fe, 24/09/2016. Consultada el 20 de mayo de 2021.

⁴²⁷ Disponible en https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/180712-declaran-industria-a-la-actividad-audiovisual-en-la-provincia-este-lunes-realizaran-el-acto-oficial-politica.html. Diario *El Litoral*. 7/10/2018. Consultada el 20 de mayo de 2021



*resultado directo de generar productos audiovisuales en la región. Fomentar la coproducción, entre provincia y otros países. Vincularse con cadenas de televisión, plataformas y estudios que busquen producir en Santa Fe como Netflix, National Geographic, etc. Participar y ayudar a los productores locales a que se sumen a los Festivales y Mercados nacionales e internacionales...".*⁴²⁸

Por otro lado, la continuidad y consolidación del *Plan de fomento*, en tanto concurso que tiene como objetivo central la generación de bienes culturales acompañados con instancias de formación, circulación y promoción a nivel provincial, nacional e internacional. Este programa, dentro de las diferentes áreas vinculadas a las artes, contempla la categoría Audiovisual. A su vez, se dividió la provincia en cuatro *Polos culturales*, como estrategia para realizar una distribución equitativa y proporcional de los recursos en cada categoría contemplada en las convocatorias y en la localización territorial.

También se implementó un *relevamiento de Espacios, Agentes, Grupos y Empresas culturales de la Provincia de Santa Fe*, dentro de los que se encuentran las productoras audiovisuales. Esta *"...información recabada en el relevamiento pasará a formar parte del Directorio Cultural Santafesino, una guía que impulsará el contacto y acceso a servicios y espacios culturales en todo el territorio provincial, y que estará alojado en la nueva plataforma web del Ministerio de Cultura, que se encuentra en etapa de desarrollo..."*⁴²⁹

La primera instancia en el relevamiento del sector audiovisual en la provincia de Santa Fe posibilitó realizar un mapeo donde se localizan territorialmente los trabajadores audiovisuales, obteniendo porcentajes por composición de género, nivel o tipo de formación, área en la que se desempeñan en el marco de la producción audiovisual (fotografía, cámara, vestuario, maquillaje, guión, dirección, sonido), si la fuente de ingresos depende de actividades relacionadas al campo audiovisual, entre otros datos. La información obtenida en este relevamiento permite un acercamiento a la situación y potencialidad del sector audiovisual en la provincia, con la información obtenida se busca comenzar a gestionar acciones a corto, medio y largo plazo, según se expresa, *"La provincia de Santa Fe cuenta con una diversidad paisajística y está ubicada en un lugar estratégico del territorio nacional. Contamos con equipo técnico capacitado. El relevamiento nos permite afirmar que contamos con la capacidad técnica de cubrir de manera profesional 7(siete) equipos técnicos en paralelo cubriendo la totalidad de los roles de jefatura..."*⁴³⁰

A lo largo de estas líneas hemos podido ver distintos ritmos y alcances en cuanto a las medidas implementadas por el Estado provincial en estas dos últimas décadas en relación con la producción audiovisual. Lo que es digno de contemplar es que se ha dado cierta confluencia entre diferentes sectores de la sociedad civil, organismos e instituciones no gubernamentales de manera conjunta con la administración estatal para abordar diferentes problemas y plantear medidas, a mediano y largo plazo, en relación con la cultura y el campo audiovisual aportando a la difusión y construcción de la memoria.

⁴²⁸ Ministerio de Cultura. Informe de gestión 2020. Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe. Págs. 108-109.

⁴²⁹ *Ibidem*. Pág. 112.

⁴³⁰ Relevamiento del Sector Audiovisual Santafesino. Provincia de Santa Fe. Junio 2020. Pág. 29. Disponible en <https://www.enredando.org.ar/2020/06/19/un-mapa-del-sector-audiovisual/>. Consultada el 2 de junio de 2021.



Consideraciones finales

En casos con pasados dictatoriales como el nuestro, el alcance y las particularidades de las políticas de memoria están condicionadas por el tipo de transición democrática, el peso y poder de las élites autoritarias, el nivel de consenso social que haya tenido o siga teniendo la dictadura y los marcos institucionales en que se encauzan los procesos. La gestión gubernamental pasa entonces por las posibilidades de integrar pasado y presente en un relato histórico que se articule al debate que la sociedad está planteando en esa coyuntura en relación al daño causado por las dictaduras (Solís Delgadillo, 2011).

Esto es relevante porque las políticas de la memoria suponen luchas políticas en torno al pasado, debates en torno a qué, cómo y cuándo recordar u olvidar, discusiones respecto a cómo se va a gestionar ese pasado y sus memorias (Jelin, 2002). Al asumir el pasado en la agenda política del presente, las políticas de memoria discuten qué mirada del pasado se pretende construir y volver hegemónica en el presente.

En este trabajo nos centramos en analizar el rol del Estado como actor que interviene, crea y fomenta la producción de materiales audiovisuales documentales que realizan una relectura de la historia reciente e intervienen en el complejo proceso de rescatar las memorias. Es necesario considerar el papel fundamental que cumple el cine en este proceso de construcción de la memoria, sobre todo si tenemos en cuenta que desde comienzos de la década de los '90 hasta nuestros días, podemos visualizar un amplio espectro de documentales que representan la última dictadura cívico-militar argentina desde distintos lentes y miradas, estableciendo y problematizando continuas relaciones pasado-presente en el proceso de construcción de la memoria.

Podemos afirmar que desde comienzos del 2000 en el territorio santafesino se intenta institucionalizar una memoria que reconoce el terrorismo de Estado y da por tierra con la teoría de los dos demonios. Ello se evidencia en el camino emprendido en torno a diversas políticas de memoria que revisitan y resignifican el pasado reciente desde los aspectos patrimoniales, simbólicos, jurídicos y culturales.

A ello debemos sumar que desde el 2007 hasta nuestros días, Santa Fe cuenta con la implementación de importantes políticas culturales que propician la producción audiovisual local, a partir de diversas iniciativas y programas de desarrollo de la industria audiovisual, sostenidos y promovidos por el gobierno provincial santafesino.

Consideramos estas iniciativas del Estado provincial santafesino como ejemplos de caso a lo sostenido por la socióloga Ana Wortman, cuando plantea que en la actualidad para el desarrollo de políticas culturales es fundamental la convergencia de intereses e iniciativas provenientes de la sociedad civil con la participación e intervenciones del Estado.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad de General Sarmiento.
- Bayardo, Rubens (2008). "Políticas culturales en Argentina" 2008 en *Políticas Culturaisna Ibero - América*. Antonio Albino Canelas Rubim y Rubens Bayardo (Orgs.). EDUFBA- Editora da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahía. Brasil.
- Elster, Jon (2006). *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires. Katz Editores.
- García Canclini, Néstor (Ed). (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo. México.
- Jelin, Elizabeht. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- Miller, Toby y Yúdice, George (2004). *Política Cultural*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.



- Nicola, Mariné (2016). "Producción documental y políticas de la memoria: un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad" en Revista Cine Documental N°14. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-14/>.
- Nicola, Mariné (2016). "Políticas culturales y de la memoria en Argentina: un estudio sobre audiovisuales santafesinos en torno a los juicios por delitos de lesa humanidad". En, *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Mónica Villarroel compiladora. LOM Ediciones. Cineteca Nacional de Chile, Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda. Santiago, Chile.
- Nicola, Mariné (2019). "Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras del '70 en Argentina y Chile" en la Revista Culturas N°13. Ediciones UNL. Santa Fe, Argentina. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/issue/view/726>.
- Nora, Pierre (1984-1993). *Los Lugares de la Memoria*. 7 vols. Gallimard, París.
- O'Donnell, Guillermo (1982). 1966-1973 El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis. Editorial de Belgrano. Buenos Aires.
- O'Donnell, Guillermo (1985). "Las Fuerzas Armadas y el Estado Autoritario del Cono Sur de América Latina" en *Estado y política en América Latina*, Norbert Lechner (comp.). Siglo XXI. México.
- Solís Delgadillo, Juan Mario (2011) "Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones". Instituto de Iberoamérica (Universidad de Salamanca). Disponible en: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_29/solis_delgadillo_mesa_29.pdf. Fecha de última consultado el 14 de febrero de 2021.
- Solis Delgadillo, Juan Mario. (2012). "El peso político del pasado: factores que inciden en la formulación de las políticas de la memoria en Argentina y Chile". En *América Latina Hoy* N°61. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/9089>. Fecha de última consultado el 14 de febrero de 2021.
- Wortman, Ana (2005). "El desafío de las políticas culturales en la Argentina" en *Cultura, Política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO Libros. Argentina.



Roma: Una película Latinoamericana cruzada por debates ideológicos, cuestiones identitarias y huellas coloniales

Nigri, Alejandro Javier

Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

En el capítulo II del Libro *Maravillosas Posesiones*, (capítulo que da nombre a la obra), Stephen Greenblat (2008), realiza la descripción del momento en que Cristóbal Colón desembarca en la isla a la que dio por nombre San Salvador, (hoy alguna isla no identificada del Archipiélago de las Bahamas o Mancomunidad de las Bahamas). Entonces, el conquistador desplegó en ese mismo acto el estandarte real, y así rodeado de marineros, soldados, aborígenes naturales del lugar, y también un escribano desembarcó en la isla. A continuación, y con solemnidad, Colón pronunció una serie de fórmulas jurídicas rituales, que conformaron lo que Greenblat (2008) caracteriza como “actos lingüísticos” o “actos de habla”. Asimismo, con estos actos, nos explica el autor, Colón buscó validar y efectivizar estas solemnidades necesarias (según las convenciones españolas) para asegurar la posesión del lugar a nombre de sus monarcas mandantes. En otras palabras, declaró formalmente la toma de posesión, y aseguró de esta manera, poder contar con testigos que más tarde y ante cualquier tribunal o reclamación de otra nación pudieran dar cuenta del acto posesorio. Sumado a ello, el escribano mencionado anteriormente, confeccionó un acta notarial con los sellos y anotaciones pertinentes a modo de respaldo jurídico eficiente. Por lo demás, añadió Colón, como dato relevante, en una carta dirigida posteriormente a un amigo, que, en ese acto, no fue “contradicho”.

Al mismo tiempo, Colón ciñó su accionar a la necesidad dictada por intereses lejanos y procedió utilizando formalidades que fueran verificables y jurídicamente válidas. De tal manera, fueran estas un acta notarial o “actos de habla”, Colón se valió de formalidades capaces de impresionar la memoria de los testigos. Pero ¿Qué testigos? No podían ser otros que los españoles, en razón de que los aborígenes ahí presentes no entendían una palabra de español, no estaban en condiciones de valorar en su plenitud ninguno de los actos simbólicos que se desarrollaban ante ellos. ¿Por qué? Simplemente porque pertenecían a universos simbólicos diferentes, a universos discursivos diversos:

“No es que a los arawak sencillamente se les niegue la oportunidad de discutir la reclamación española; es que no están en el mismo universo discursivo. Incluso si dejamos a un lado la incompatibilidad entre un sistema burocrático basado en la propiedad legal y una forma de vida que no concibe la tierra como un “bien inmueble” alienable, el abismo entre las dos partes sigue siendo tan enorme que la declaración de Colón de no haber sido contradicho parece absurda” (Greenblat 2008, p. 131-132).

Pratt (2011) reflexiona sobre “Ser leído y ser legible”, se pregunta: “¿Qué habrán pensado aquellas gentes de los visitantes que recibieron y de los designios imperiales con que llegaron? ¿Cómo y con qué formas de expresión habrán interpretado el proceso que vivieron?” (p.31). En Pratt este interrogante se proyecta sobre todo el proceso de conquista, y según mi punto de vista la mirada resulta adecuada para este momento único, el desembarco de Colón en San Salvador, y lo considero así en razón de lo que sostiene Greenblat (2008) “No están en el mismo



universo discursivo”. Resulta sensato preguntarse entonces acerca de la mirada de quienes habitaban este territorio en ese momento. Pues como explica Umberto Eco (1987).

... tampoco es cierto que la acción sobre la forma y sobre el contenido del mensaje pueda modificar a quien lo recibe; desde el momento en que quien recibe el mensaje parece tener una libertad residual: la de leerlo de modo diferente (p.4).

De algún modo ese primer encuentro, ese primer choque, a las claras desigual, de dos universos discursivos diversos (al que Pratt incluye en los modos que ella da en llamar “Zonas de Contacto”) es el punto inicial de un desencuentro simbólico aún no resuelto. Desencuentro que se desplegó en la historia y funcionó a modo de velo de Maia. De modo que ocultó en todas sus dimensiones las diferentes cosmovisiones que sobre el universo simbólico latinoamericano poseen las distintas realidades identitarias que pueblan el territorio que damos en llamar Latinoamérica. Así, tal desencuentro impidió una mirada común sobre el pasado, la construcción de un relato que representara a estas comunidades diversas. De esta manera obstruyó la construcción de un universo discursivo común donde encontrarse y reconocerse. Las víctimas de esta distorsión, individual y colectivamente no pudieron imaginarse como comunidad que habitaba un mismo espacio, compartiendo presente y futuro. Es así como los otros, los no latinoamericanos, tampoco terminan de reconocer esta supuesta o posible identidad, en toda su diversidad y riqueza compositiva. Advierten solo un difuso agrupamiento de colectivos mezclados que no llegan a constituir una comunidad con una construcción cultural común.

Esta imposibilidad comunicativa, fue bien aprovechada por los imperios coloniales, no solo por el abuso jurídico⁴³¹ que supuso, sino también en su condición de herramienta, no la única, en la tarea de eliminar una cosmovisión e imponer otro universo cultural extraño. Por otra parte, imposibilitó a los europeos la correcta comprensión de documentos, cantos, pinturas, ciencias, códigos sociales, entre otras expresiones culturales y artísticas, producidos por quienes habitaban estas tierras.⁴³²

Este trabajo tendrá como unidad de análisis no una película en sí, sino algunos de los comentarios y críticas que sobre *Roma* (Cuarón 2018) se vertieron, pues este film fue el motivo de tanto debate, el énfasis entonces estará puesto en los modos en cómo estos comentaristas y críticos, entre ellos el mismo Cuarón, se apropiaron de sus códigos, su trama, de la particular utilización del dispositivo técnico. Voy a plantear y tratar de responder algunas preguntas que aparecieron en este proceso de análisis, ¿Qué miraron?, ¿Por qué? ¿Cómo miraron?, ¿Qué contuvo y qué escapó a todas estas miradas?, ¿A qué universo discursivo y simbólico pertenecían? ¿Hablan de lo mismo?, ¿Usaron un mismo continente semiótico? ¿Discurrieron sobre la misma película?

El análisis comenzará con unos comentarios que sobre la película realizó en un sitio cultural de Internet la crítica literaria, periodista y traductora María José Furio Sancho (2019), los cuales

⁴³¹ Greenblat (2008) cita al padre Francisco de Vitoria en la contestación a la reclamación de 1530, el cual señala la ilegalidad e invalidez de los títulos españoles sobre América basándose en el engaño, la incomprensión, el miedo, la ignorancia y los vicios de los actos jurídicos llevados adelante en consecuencia.

⁴³² Pratt (2011) en *Ojos Imperiales* habla de esto al referir la ausencia de herramientas adecuadas para interpretar la carta (1615) de Guaman Poma al rey de España, Felipe III. Hasta avanzados los años 60 y 70, la crítica académica adquirió herramientas más sofisticadas y complejas de interpretación y pudo valorar el documento en toda su dimensión. Habría que revisar cómo se apropiaron en Europa de otras expresiones literarias, artísticas jurídicas y sociales y los prejuicios que ello ocasionó por ignorancia, recelo y soberbia imperial que aún hoy perduran escondidos en el subconsciente.



haremos dialogar con otras críticas y comentarios, posicionamientos ideológicos, tradiciones académicas y miradas.

El público en general suele tener ciertas dificultades para interpretar o valorar una obra cinematográfica debido a la falta de herramientas técnicas y de lenguaje. Esta carencia opera sobre la capacidad de visualizar y decodificar o deconstruir correctamente la imagen visual y sonora (no solo en lo referente a lo textual, sino también a lo ambiental o de contexto). De modo que se escucha y visualiza mal debido a una serie de prejuicios y postulados culturales impuestos, los cuales no cuestionamos, por el contrario naturalizamos. Nuevamente el velo de Maia tan bien descrito en la cosmovisión hindú. Sobre esto Eco (1987) expone

... la comunicación estética, donde el mensaje es intencionalmente ambiguo con el fin preciso de estimular la utilización de códigos diferentes por parte de aquellos que estarán en contacto con la obra de arte, en lugares y en momentos diferentes (p.6).

Estos códigos deben ser interpretados, nadie podrá pretender que se analicen fuera del universo conceptual del espectador, a menos que este cuente con las herramientas para un análisis más sofisticado. Por ello estos análisis deben ser tomados con cuidado y revisados en el contexto en que fueron escritos, deben ser respetados y atendidos en el marco del gusto, pero no pueden crear el marco para debates destemplados de corte técnico y académico.

Estos mensajes ambiguos, aparecen en la trama de manera natural pero no en pocas ocasiones son buscados por el autor de forma deliberada, debido a su concepción sobre el arte, o a la necesidad de canalizar sus propias dudas acerca de una mirada definitiva o una solución que resuelva los conflictos que la historia plantea. Entonces, tanto la señalada diferencia en el universo discursivo, en la cosmovisión, y esta dificultad, si se quiere, de comprensión de textos (sean estos literarios o de imagen) será el marco teórico que guiará este trabajo, teniendo en cuenta que aún hoy un océano separa ambos mundos, pero no de agua sino de significado, aunque se considere que muchos de los llamados latinoamericanos pertenecen consciente o inconscientemente a la tradición cultural occidental.

Analizaré entonces, a la luz de estas prevenciones, algunas críticas, sin la pretensión de un estado de la cuestión. Estas críticas respondieron en muchos casos a tradiciones académicas instaladas entre investigadores y críticos, así como a posicionamientos ideológicos (tanto ortodoxos como pragmáticos) y no pocas veces a prejuicios instalados ya hace mucho tiempo. Incluiré también algunas de las miradas que Cuarón volcó sobre su propia obra, principalmente la información técnica, que determinó muchas de sus decisiones estéticas⁴³³, volcadas en infinidad de entrevistas, donde por medio de sus respuestas argumentadas, dialogó con las críticas, fueran estas favorables o no.

Roma (Cuarón, 2018) tuvo su primer estreno, en el Festival de Venecia de 2018, en diciembre del mismo año fue estrenada al público en general mediante la por entonces, principal y comercialmente más exitosa plataforma digital dedicada a cine y series, Netflix. Además, tuvo estreno paralelo en salas de cine, permitiendo que en 2019⁴³⁴ obtuviera entre muchos otros premios, tres Oscar de la academia de Hollywood, irrumpiendo en el escenario cinematográfico con mucho éxito y generando una polémica impensada por su intensidad. Netflix fue, a su vez,

⁴³³ Cuarón habló en su rol de director, privilegió los aspectos técnicos del film, como por ejemplo acerca de sus decisiones en términos del lenguaje. Habló también en tanto testigo y protagonista de la historia y también en alguna oportunidad habló como espectador. Tal vez no sea un académico del audiovisual, pero sabe mucho de imagen y de teoría cinematográfica, y fundamentalmente sabe hacer cine, ha vivido la experiencia fílmica en sus aspectos creativos y operativos, tanto como técnico como en su calidad de director y también como espectador.

⁴³⁴ Para poder presentar la película en competición en los premios Oscar era necesario su estreno en salas de cine, antes o simultáneamente (como se hizo) con en la plataforma.



parte principal de las compañías productoras, junto a Esperanto Filmoj, de Alfonso Cuarón, y Participant Media, su socia financiera. Esta participación de Netflix ocasionó polémicas y debates diversos tanto en el medio cinematográfico como en el de la crítica periodística.⁴³⁵

Alfonso Cuarón fue quien escribió la historia original, así como el guión y se hizo cargo de la fotografía de la película. Como dije voy a iniciar el análisis con una crítica de María José Furió Sancho⁴³⁶ (2019). Obviare, como ya advertí, todo lo referido al análisis de contenido, y a su valoración subjetiva de la película, me refiero a adjetivaciones (las cuales abundan en demasía) absolutamente inconducentes, tanto para este trabajo como para una crítica más o menos ajustada a cánones periodísticos especializados. De inicio, Furió se posiciona en el rol de espectadora según dice, pero escribe en un sitio de información y crítica cultural, y su profesión pasa, entre otras cosas, por la crítica literaria y fotográfica. De tal modo, posiciona ideológicamente su análisis desde un punto de vista marxista clásico, y en cuanto a lo que tiene que ver con la crítica artística adopta miradas y posturas que definiría como heterodoxas y en algunos casos extravagantes. Quizá esto se deba a razones de línea editorial (honestamente no revisé la línea del sitio) o a intentar coherencia con un estilo revulsivo propio de su forma de encarar y entender la crítica (tampoco he revisado sus trabajos), pero nada de eso me resulta importante, porque lo que quiero analizar en este caso particular es lo que vio, cómo lo vio, cómo entendió lo que vio, a qué universo discursivo y simbólico recurrió para su análisis, en otras palabras cómo se apropió de lo que vio.

Apenas comenzado el artículo le endosa a la película una supuesta corrección política en línea con el pensamiento demócrata progresista norteamericano, burgués y despreciable, en su valoración, como lo deja ver con claridad a lo largo de la nota. En su entender, tal incorrecta corrección, sería voluntaria o premeditada, muy útil, según sus dichos a una interna política de EUA (acá no sabemos si premeditada o no) y plantea que existe en su fondo y en sus imágenes una moral de doble filo. Como dijimos el texto refiere a la película, no aclara en este punto aun si considera que Cuarón comparte esa doble moral, o si esta corresponde a una propiedad del guión. Sugiere a esta altura, tímidamente, una idea de que lo que ocurre en la pantalla no corresponde con una historia personal real.

A su vez, atribuye al film carencia de argumento, pero no se hace cargo de esta afirmación, porque recurre al “dicen”, no hay manera de saber quién lo dice, si se refiere al público (venía hablando de ese colectivo en los párrafos inmediatamente anteriores), y si así fuera no da a conocer la fuente que suministra ese dato, o si habla de la crítica, a la cual no mencionó para nada anteriormente. Creo poder afirmar a esta altura que no se trata de una crítica académica, las afirmaciones no tienen fuentes de respaldo, ni análisis técnico, pero según mi apreciación

⁴³⁵ Tengamos en cuenta que estas plataformas han creado nuevos nichos de consumo y han diseccionado el mundo de los espectadores, compartimentado un mercado masivo, que ahora afina la puntería y distribuye pensando en diferentes targets y hábitos de uso. Chris Anderson explica cómo la larga cola (Long Tail) ha sido en parte la clave para el éxito de muchos negocios en internet como por ejemplo Amazon, Rhapsody o Netflix. *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. De lo que no queda ninguna duda es del cambio en las maneras de participar, disfrutar y consumir la experiencia cinematográfica y audiovisual. La aparición del cine digital modificó formas de producción, pero también modificó rutas y espacios de distribución, herramientas de acceso y posibilidades de participación en el fenómeno audiovisual.

⁴³⁶La autora aparece en LinkedIn (<https://es.linkedin.com/in/mar%C3%ADa-jos%C3%A9-furi%C3%B3-sancho-573b6727>, último ingreso 18/06/2021) con las siguientes especialidades: Literatura contemporánea, literatura hispanoamericana, francés, italiano, catalán, cine contemporáneo, arte moderno, ensayo, periodismo, fotografía, marketing, traducción jurídica. Aparecen diferentes sitios con críticas literarias suyas y alguna traducción y análisis de libro.



tampoco se trata de una forma habitual de crítica periodística. Dado que, puede no gustarle la película, puede no estar de acuerdo con decisiones del director o de alguno de sus colaboradores más directos, pero lo que no puede es poner en boca de otros indeterminados afirmaciones y evaluaciones improbables en cuanto a su origen y rehuir el hacerse cargo de sus críticas, conducta más ligada a la actitud de un espectador contando su experiencia en la sala de cine. Pero es a continuación donde comienzan a aparecer el núcleo de ideas que sustentan su análisis, al relatar a sus lectores lo que podríamos llamar una síntesis de la trama (demasiado adjetivada como para tomarla seriamente) dice Furio entonces, “...la criada queda embarazada de un patán que presume de samurái (como cualquier criada boba y analfabeta del cine de los sesenta...” Podría pensarse que las víctimas del engaño y el abuso machista de los años 60 eran todas criaditas bobas y analfabetas...o tal vez su argumento sostiene que tal personaje, tan vulnerable, solo puede existir en las películas de esa época, o solo eran personajes ficticios. La afirmación suena un tanto machista, pero tal vez, en cierto contexto, también pueda ser lo contrario, para dilucidar la duda no queda más que la posibilidad de analizar las afirmaciones en el contexto de la nota completa.

Continúa el texto con consideraciones sobre las imágenes donde se describen las tareas domésticas que lleva adelante el personaje protagonista, remarca el carácter vano, uniformador de estas tareas. De inmediato hace referencia al simbolismo del avión que en diversas circunstancias de la película aparece (estas escenas abren y cierran el film pero con ángulos de toma diferentes), imagen que generó no pocos debates, y sobre la cual Cuarón, en el reportaje organizado por Netflix (2018), se excusa de clarificar sosteniendo que una película es obra del artista y de los espectadores, que con sus apropiaciones dan sentido y significado a la obra. Afirma Cuarón que encontró más interesantes los sentidos de los espectadores, en este caso, que sus propias apreciaciones. Refiero esto, no solo porque me propuse incluir las afirmaciones y análisis de Cuarón sino también para entender cuál es su sentido de la obra artística fílmica, cómo percibe él esta relación íntima de director y espectador en el fenómeno autoral, estético y poético.

Furio (2019) refiere al aspecto material del símbolo avión, opone la pobreza de la criada con los valores de los billetes de avión, el prodigio técnico con la alienada labor de la servidumbre, y agrega

...de un modo que creo define la película, opone a una mujer de una raza que habitaba en el continente americano antes de la conquista española a uno de los símbolos del progreso y ruptura de fronteras que conllevó la invasión europea.

Y es aquí donde el análisis comienza a mostrar sus carencias. No digo que esta interpretación sea equivocada, pero podrían haber otras, de hecho, Guillermo del Toro (2019) expresa otras miradas posibles en un artículo periodístico donde se transcriben algunos tuits suyos

Para mí, el plano inicial sugiere que la Tierra (el piso infestado de mierda) y el Cielo (el avión) estarán siempre lejos pero el agua los revela y une brevemente, como un espejo. En ROMA las verdades las revela el agua.

Y agrega en otro

La imagen final rima con la inicial. Una vez más tierra y cielo. Solo Cleo puede transitar entre ellos. Con la esencia que le permitió superar la prueba de Zovek. La cinta abre mirando hacia abajo y cierra mirando hacia arriba- pero el avión y el cielo, siempre estarán lejos.



Como vemos del Toro toma en cuenta las angulaciones de los planos, cosa que Furio no hace, tal vez porque decidió sin más fundamento que su propia opinión que tal cosa no tenía peso en la interpretación de la imagen, o tal vez por desconocimiento técnico⁴³⁷.

En otra mirada también ligada al lenguaje un periodista especializado describe.

Cuarón procede siempre en un mismo sentido: va de lo particular a lo general. Como lo deja sentado ya el plano inicial del film, puede ir desde las figuras hipnóticas de las baldosas del patio bañadas por el agua jabonosa que esparce Cleo hasta el cielo que de pronto se refleja en ellas y por el que se ve atravesar un avión, como si la vida toda estuviera en otra parte. (Monteagudo, 2018).

Vemos más de una mirada que se sustentan en la imagen y que no necesitan ser incluidas forzosamente en conceptos más ligados a lo ideológico, que pueden ser razonables y atendibles, pero con insuficiente fundamento en lo que vemos.

Furio continúa criticando la *poca presencia de los pueblos originarios en el cine americano*, olvidando la profusa filmografía norteamericana y canadiense sobre el tema. Es cierto que en la mayoría de estos casos se trata de ficciones con tramas peyorativas hacia estos pueblos, pero tal filmografía existe. Pero si se refiere a la filmografía latinoamericana, es verdad, quitando casos emblemáticos como el del maestro Jorge Sanjinés y algunos otros, no son tantos los ejemplos de un cine que se haya ocupado del tema. Pero sostengo que existen ejemplos a lo largo de Latinoamérica y hablados en idioma originario, filmografía no difundida con suficiente intensidad, pero no desconocida.

A continuación, juzga la relación de Cleo y Fermín a la que considera construida según la necesidad del tópico de la ficción realista por necesidades de relato, sin embargo, no queda nada clara esta explicación. De nuevo nada es fundamentado en la imagen o en los dichos del director, solo en sus conocimientos de crítica literaria, como si estos valores pudieran ser extrapolados sin más, nunca Furio acepta la posibilidad de que lo que se cuenta responda a algo que haya ocurrido realmente. Llega entonces al punto donde se despliega más claramente el verdadero conflicto ideológico y de lectura de la historia, más allá de cierto desconocimiento de temas técnicos de cine, que deja al descubierto su apego a un pensamiento que no alcanza a explicar no solo el drama de los pueblos originarios sino tampoco explican los conflictos irresueltos de la enorme diversidad que pueblan estas tierras. Escribe Furio (2019):

Quienes descalifican Roma por aburrida, blanda, políticamente correcta, idealizante, y critican por todo esto el perfil de la explotada Cleo, parecen convencidos de que Cuarón exige nuestra identificación, casi fusional, con su marginación por raza, género, clase, edad y falta de instrucción, rasgos que la convierten en la quintaesencia de las clases subalternas y han decidido que el desenlace —ese anémico final feliz—, anula cobardemente la problemática de la explotación que la trama describe.

Con claridad esta afirmación proviene de una incompreensión absoluta de la trama de la película, y de una cantidad de prejuicios que exceden lo ideológico y que tiene que ver muy posiblemente con su condición de europea, dejando traslucir prejuicios instalados en el imaginario occidental desde la literatura de viajes del siglo XVIII. Opta, nuevamente, por no hacerse cargo de las opiniones que vierte atribuyéndolas a terceros indeterminados, sin referencia a artículos, notas

⁴³⁷ Cuarón en una entrevista dice lo siguiente: *Porque lo que ellos llaman técnica en el cine —no me refiero a las películas comerciales— no es técnica. Es lenguaje. Cuando Tarkovsky toma decisiones sobre el encuadre y cómo mover la cámara, no son decisiones técnicas, ni siquiera estilísticas. Son exigencias de lenguaje de lo que él necesita para su experiencia filmica*”.



o entrevistas, lo que aleja a sus comentarios de una crítica académica o periodística especializada. No puede ver que cualquier descripción que se haga de la realidad latinoamericana abre la puerta a una perspectiva decolonial, que incluye miradas de los saberes subalternos, de la teoría poscolonial y de otras perspectivas como los estudios culturales y del mismo marxismo. La colonialidad resultante en términos de Quijano o del giro decolonial se la debemos a España y sus socios imperiales (Francia, Inglaterra, Holanda, Portugal), y a los fundamentos ideológicos y filosóficos de las doctrinas italianas y alemanas amparadas en la asistencia espiritual del catolicismo romano y del protestantismo. No acepta que el giro decolonial explica con más rigor el fenómeno colonial y sus consecuencias. Que tal giro teórico viene a corregir errores de un joven Marx, lo que no quita la importancia de su visión general del capitalismo y las herramientas de análisis que legó⁴³⁸. Se pretende que Cuarón cuente una película distinta, a modo de práctica cancelatoria. En ese final, nada feliz, Furio lo califica de anémico y cobarde, Cuarón sintetiza gran parte del drama latinoamericano. La crítica trata de crear la sensación de que la historia no fue así, que no fue cierta, apoyándose en la convicción (no tengo manera de saber de si le asiste la razón, aunque tengo la esperanza de que no) que la mayoría de los europeos que leen su crítica desconocen absolutamente esta realidad⁴³⁹.

En Latinoamérica el caso de la nana indígena o mestiza pero culturalmente originaria, fue muy común, y tuvo que ver con la brutal migración forzada interna que existieron en países como México, Brasil o Argentina, por nombrar a los más poblados y extensos, que en sus procesos de industrialización expulsaron sin control gente de los campos a la vorágine de las mega metrópolis (fenómeno urbano desconocido por los europeos), es el caso del pueblo Mixteco, que sufrió vivamente este problema (Cleo es Mixteca). Este tema está tratado por Mary Louise Pratt (2018 P52-53), donde también se relata y trata el devenir de este drama en la actualidad. Estas mujeres quedaron integradas algunas veces en familias que las incorporaban con un trato familiar, aunque como relata Cuarón detalladamente en su película y que Furio no puede dar cuenta, es que esa integración era engañosa, pero lo malo de esa situación era que tal status era tomado como cierto por la nana, pero también por la familia, cariño emotivo incluido.

Todo esto enmarcado en las relaciones que la colonialidad recoge como datos de la herencia imperial, *marginación por raza, género, clase, edad y falta de instrucción*, que la autora minimiza.

A continuación, la crítica apuntará a la admiración por el neorrealismo de Cuarón, endilgándole falta de originalidad (¿cómo un latinoamericano se atreve con un producto europeo?), Habla de "...sorprendente episodio final en la playa, subrayar las ambigüedades que encierran los vínculos entre explotador y explotado en un concreto momento histórico" (Furio 2019), nuevamente sus lecturas teóricas la ciegan. Hablando de la defección masculina en la película (evidente) y de la solidaridad subalterna femenina dice: "la solidaridad que se establece en el grupo es, como quiere el buen discurso feminista, poscolonial, etc., una solidaridad entre oprimidos" (Furio 2019), mostrando nuevamente su poco conocimiento de la superación de esas teorías (y la mala lectura de las mismas) desarrolladas en las universidades de EUA y hoy superadas por el

⁴³⁸ En cuanto a la posición de Marx frente a Latinoamérica, basta recordar la mirada eurocéntrica sobre el colonialismo europeo, su concepto de obra civilizadora de la conquista, la posición laudatoria sobre la invasión de EUA a México, su despectiva carta sobre Simón Bolívar. Puede encontrarse un estudio crítico desde el punto de vista marxista en *Karl Marx y la cuestión colonial*, Omar S. Herrera Rodríguez (2019), donde se destaca alguna forma de arrepentimiento tardío de Marx pero queda en claro que el tema latinoamericano nunca fue una prioridad ni fue comprendido.

⁴³⁹ Al respecto Mignolo dice: "El problema está en la pregunta, no en la respuesta: la Modernidad (tanto cristiana como secular, liberal y marxista) nos acostumbró a pensar que existe una única manera de leer la realidad" (2009,253-253).



Decolonialismo y el giro decolonial. Y así sus errores de lectura e interpretación se suceden, crítica en el medio a Passolini, y a Cuarón haciéndolo asumir posiciones ideológicas que en la película no se ven. Furio tampoco entiende el Halconazo como fenómeno histórico, no sabe cómo se componen en México ni en Latinoamérica las clases sociales, cruzadas por el tema raza y género, atribuye lecturas y comparaciones con situaciones de Europa como fue el Mayo francés que pudieron haber inspirado otros movimientos en Latinoamérica pero que no tuvieron ni los mismos componentes, ni el mismo contexto.

Dice hacia el final, “En Roma se nos describe con crudeza el destino de los subalternos. Podían haber escrito un personaje femenino más dinámico, con más arrojo y vitalidad, pero Cleo es el grado cero de la subordinación, una joven que existe y se realiza en el amor a esos niños ajenos que cuida desde que nacieron” (Furio 2019), nuevamente ella cree que todo es ficción, y quiere una historia escrita al modo europeo que entre en su universo discursivo. Basta ser latinoamericano para dar cuenta del error.

Pensemos que Cuarón es un director mexicano blanco, masculino, recibido en la Autónoma de México, con todas las condiciones para incluirse dentro de ese universo discursivo de Furio, pero, millonario o no, “sumiso de Netflix” (Furio 2019) o no, esos universos son disímiles. Cuarón nació en México, es latinoamericano y vio la pobreza, la indigencia, el racismo, la desigualdad cara a cara, Furio es española, europea y no hay forma de saber que vio o cómo lo vio, con qué velo, con qué cosmovisión, con qué prejuicios.

Todo el resto del artículo continúa en la línea de los mismos prejuicios, malas lecturas y como consecuencia interpretaciones sesgadas. Reclamando vanamente por un relato que no es el de Cuarón sino uno conveniente a sus intereses. Reconozco que encontré incluso ejemplos más extremos, como por ejemplo un trabajo práctico de un grupo de alumnos de curso que dicto todos los cuatrimestres⁴⁴⁰, donde se afirma: “... pero al padre del hijo de Cleo presentarlo como un monstruo, subversivo y violento, es claramente una postura racista de clase, porque claro que el padre de los Cuarón era blanco y clase media” (Furio 2019). El prejuicio aquí es determinante, y la tentación de la práctica cancelatoria aparece nuevamente. Quienes escribieron este texto desconocen la historia latinoamericana, no fueron pocas las veces que sectores diversos del pueblo más explotado sirvieron de mano de obra en la represión de emergencias revolucionarias o progresistas o simplemente de defensa de la democracia, o al revés, esa actitud represiva fue llevada adelante, aprobada y promovida por sectores medios intelectuales, estudiantes y profesionales (a pesar de Furio). Nuevamente quieren una historia a medida, no importa lo que Cuarón cuente, es en esta mirada intrascendente si la historia responde a hechos reales, más allá de las lecturas posibles sobre esos mismos hechos. La historia debe ajustarse a la teoría y no a la inversa, sino demolición, sólo es posible el arte que se ajusta a mi mirada.

Pero que un comentario sea favorable o que no, que una película pueda ser denostada o favorecida por la crítica no hace al fondo de la cuestión de este trabajo. La lectura sesgada, sin alternativa, solo puesta en orden a confirmar las creencias propias arraigadas, con criterios cancelatorios, sin rigor histórico, o transformando la interpretación en un arma arrojadiza no es patrimonio de una ideología.

⁴⁴⁰ Soy profesor en Artes audiovisuales en la UNLP, y si bien me autorizaron los autores a publicar sus trabajos y nombres en algún artículo, mi comentario crítico, tratándose de alumnos con una relación desigual, hace que reconsidere tal posibilidad en tributo a la ética que debe regir tal relación.



Claudio Chaves (2019) escribe en el diario digital Infobae, en tono laudatorio y triunfal⁴⁴¹: “Este notable triunfo desperfila y pone en falsa escuadra a los intelectuales sesgados al pensamiento progre”. “Están contrariados y tienen razón para estar molestos. Hay en la película algo que los fastidia e inquieta”. Y continúa: “Es que la avenencia de clases no es un buen espejo donde la izquierda guste mirarse... y la película nos habla de eso”, para luego redondear: “Se trata entonces de denunciar esa relación de desigualdad e injusticia y no pasarla por alto, como hace Cuarón”.

Pero tal vez lo más polémico, por lo menos desde mi punto de vista, aparece cuando analiza el tema género: “Lo indignante es que la película que nos habla fundamentalmente de mujeres no resulta feminista en el sentido ideológico del término. El padecimiento de la mujer está presente en una frase enunciada por la dueña de casa y que además es el centro argumental de la obra: las mujeres siempre hemos estado solas” (Chaves 2019).

Completa la idea hacia el final: “Faltan padres. Falta familia. Y esta debiera ser la lucha central de la mujer, los medios de comunicación y las leyes, obligar a los hombres a asumir sus obligaciones. El colectivo feminista, con sus argumentos de igualdad con el hombre, le erra al vizcachazo, no porque no corresponda la equiparación sino porque no es el problema central de la sociedad moderna” (Chaves 2019).

Silvia Rivera Cusicanqui, Rita Segato, Mary Louise Pratt, Gloria Anzaldúa, mucho mejor que yo, sin ninguna duda, desde distintas posiciones frente al giro decolonial, más o menos críticas, pero decolonialistas, feministas y académicas podrían destrozar, más que la incapacidad del autor de entender mínimamente la trama de la película, producto de su rampante ignorancia, y de su imposibilidad de comprender una metáfora o los textos implícitos en un relato, los argumentos machistas, el autoritarismo patriarcal implícitos en las afirmaciones del autor. No sólo no entendió nada de la película, pontifica sobre los problemas de la sociedad moderna, estableciendo jerarquías que solo él establece y preeminencias según su visión sesgada no ya de un film sino de la vida misma.

Sin tanto extremismo muchos festejaron el tono conciliatorio de clases, los puntos de encuentro basados en el afecto entre realidades sociales y culturales tan distantes. Esta mirada no la comparto, no vi eso, creo que Cuarón critica esa mirada, y no solo en sus declaraciones, sino en lo que resulta más importante, en la película. Es una denuncia hacia prácticas y costumbres muy arraigadas en la sociedad latinoamericana, incomprendidas en otras partes del mundo, y que tiene que ver con la forma en que se conformaron nuestras sociedades, su diversidad, su heterogeneidad, y los abismos discursivos que pueblan nuestra geografía.

Desde una posición teórica que algunos llaman neomarxista⁴⁴², Slavoj Žižek (2019) (critica estas miradas laudatorias por erradas: “... la mayoría de los críticos tienen razón al celebrarlo como un clásico instantáneo... esta percepción predominante se sustenta en una aterradora, casi obscena y mala lectura, y que la película se celebra por los motivos equivocados”.

Hablando de la figura de Cleo se pregunta: “¿Puede realmente ser reducida al último objeto de amor de una familia mimada de clase media-alta, aceptada (casi) como parte de la familia para ser mejor explotada, física y emocionalmente?” (Žižek 2019), para agregar en otra parte “...la

⁴⁴¹ Reconozco que elegí de ejemplo una nota con una postura extrema pero entre Furio y Chaves la escala es completa y los problemas que describo se dan con bastante asiduidad, siendo más simple este tipo de ejemplos para explicar mi punto.

⁴⁴² Honestamente no sé qué características ideológicas y epistemológicas se ven englobadas en el término neomarxismo, pero podría pensarse en un pensamiento más cercano al de Furio si no fuera por las groseras diferencias que aparecen en los conceptos y conclusiones.



imagen de la bondad de Cleo es en sí misma una trampa, el objeto de una crítica implícita que denuncia su dedicación como resultado de su ceguera ideológica” (Zizek 2019).

Termina de cerrar su argumentación basándose en la imagen:

Después de que Cleo salva a los dos niños, todos ellos (Sofía, Cleo y los niños) se abrazan con fuerza en la playa, un momento de falsa solidaridad si alguna vez hubo uno; un momento que simplemente confirma que Cleo está atrapada en la misma trampa que la esclaviza. (Zizek 2019).

Hace aquí algunas disquisiciones técnicas sobre la forma en que se realizó esta última toma que muestran que aparte de una sólida formación académica, su incomparable sentido crítico, su reconocida cinefilia, Zizek posee un sólido conocimiento técnico cinematográfico (de hecho estudió cine) lo que da mayor volumen y solidez a sus críticas.

Zizek cree en la honestidad del relato de Cuarón y duda al final si Cleo logra asumir su conciencia de clase y cierra Zizek (2019) su artículo con esta frase:

Es muy difícil deshacerse de las cadenas en las que no solo nos sentimos bien, sino que sentimos que estamos haciendo algo bueno. T.S. Eliot en su Asesinato en la Catedral: el mayor pecado es hacer lo correcto por la razón equivocada.

Más allá de que comparto la mirada de Zizek, sobre estas críticas laudatorias, y que creo que lo hace desde una posición con sólido sustento en la imagen, tomando en cuenta elementos de lenguaje audiovisual, técnica cinematográfica y consolidadas argumentaciones académicas, creo que al filósofo esloveno también peca de dimensión colonial, su postura, para mi correcta, como dije, carece de los aspectos que tiene que ver con la raza, el género, la clasificación y estratificación social que impuso el colonialismo y que dan al punto de vista marxista otras dimensiones, que a mi entender profundizan y fortalecen ese punto de vista, lo explican y le dan otra profundidad.

Referencias

- CDMX/Netflix. (17/12/2018). Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón (Archivo de video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4sQjKQKT5Lw>.
- Cuarón, A (Director). (2018). Roma (película). Esperanto Filmoj, Participant Media, Netflix.
- Chavets, C. (25 de febrero de 2019). Roma, la película que enfada a la izquierda. Infobae. <https://www.infobae.com/opinion/2019/02/25/roma-la-pelicula-que-enfada-a-la-izquierda/>
- del Toro, G. (15 de febrero de 2019). 10 claves para entender ‘Roma’, según Guillermo del Toro. El País. https://verne.elpais.com/verne/2019/01/15/articulo/1547547557_946418.html.
- Eco, U. (1987) Para una Guerrilla Semiologica. https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjg-dC006nxAhU6rpUCHZnqDa4QFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fomegalfa.es%2Fdownloadfile.php%3Ffile%3Dlibros%2Fpara-una-guerrilla-semiologica.pdf&usg=AOvVaw183AVzfjFupjZR_ELd5AZ_.
- Furio Sancho, M. J. (2019). Roma y el destino de los subalternos. Jotdown.es. <https://www.jotdown.es/2019/03/roma-y-el-destino-de-los-subalternos/>.
- GREENBLAT S. (2008) Maravillosas Posesiones. Marbot Ediciones.
- MonteagudoL. (13 de diciembre de 2018). En busca de la patria de la infancia. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/161740-en-busca-de-la-patria-de-la-infancia>.



- Pratt, M. L. (2011). Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Pratt, M. L. (2018). Los Imaginarios Planetarios. Aluvi3n
- Žižek, S. (2019). Roma est1 siendo celebrada por las razones equivocadas.
<https://odeenrocha.com/2019/01/15/roma-esta-siendo-celebrada-por-las-razones-equivocadas-por-slavoj-zizek/>.



A través del lente: uso de la fotografía para el estudio de la vida cotidiana. Un acercamiento a la vida familiar rusa del siglo XIX

Olazábal, Julia

IGEHCs/IEHS- CONICET

La fotografía permite registrar instantes, formas, personas, lugares, los cuales muchas veces son lejanos en el tiempo y en el espacio. A través del lente, el artista de la fotografía deja plasmada una impresión, un momento, algo que quiere mostrar, algo que quiere contar... pero, especialmente, su propia mirada y su propia forma de ver el mundo. Desde su aparición, y a través de los años, la fotografía ha propuesto una de las formas de narrar historias, de reflexionar sobre lo que vemos, de encontrarnos con el pasado. Es por ello que la presente ponencia tiene por objetivo realizar un recorrido por la vida cotidiana familiar dentro de las fronteras de la Rusia Imperial de fines del Siglo XIX, atendiendo especialmente a lo que las fotos nos pueden mostrar sobre cómo era vivir en una época de cambios políticos, sociales y culturales.

Como muchos de los inventos que cambiaron para siempre la vida de las personas, la fotografía se desarrolló en las primeras décadas del siglo XIX. Los primeros prototipos de procedimientos fotográficos de los que se tienen conocimiento son los que desarrolló Nicéphore Niépce, quien posteriormente se asociaría a Louis Jacques Mandé Daguerre, y para los años 1838-1839 inventaría el daguerrotipo⁴⁴³. Sabemos, además, que estos primeros desarrollos estuvieron asociados al arte, y que de alguna forma sirvió como relevo de la pintura⁴⁴⁴. De modo tal que, de sus orígenes a la actualidad, el uso y desarrollo de la fotografía ha tenido diferentes motivos, propósitos y sentidos. Incluso su utilización dentro de la investigación social también ha visto un amplio desarrollo en este último tiempo, y con múltiples sentidos: como fuente pero también como objeto de estudio, como indicios de climas culturales, de mentalidades y de sistemas de significación⁴⁴⁵. Como propone María Julia Bonetto siguiendo el trabajo de Triquell y Feld, "Hoy, como antes, la cámara simboliza un poder que detecta y organiza a los individuos, situándolos en complejos sistemas clasificatorios propios de las sociedades avanzadas" (Bonetto, 2016, p. 72). En este sentido, no se trata solo de "mirar fotos" en sus elementos denotativos, sino ir más allá y mirarlas nuevamente con otros ojos, interpelarlas, darle voz a todos aquellos aspectos que de otro modo pasan desapercibidos. Ello, además, ya había sido planteado por Peter Burke en su clásico trabajo *Visto y no Visto*⁴⁴⁶, cuando proponía que:

⁴⁴³ Casa Nicéphore Niépce, Recuperado el 20/04/2021 de <https://photo-museum.org/es/historia-fotografia/#:~:text=El%20primer%20procedimiento%20fotogr%C3%A1fico%20o,Mand%C3%A9%20Daguerre%20en%20sus%20investigaciones.&text=Ni%C3%A9pce%20muere%20en%201833>.

⁴⁴⁴ Ver, por ejemplo, Bonetto, M.J. (2016). "El uso de la Fotografía en la investigación social". *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social - ReLMIS*. 11 (6) 71-83. Recuperado de <http://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/151>.

⁴⁴⁵ Jelin, E. (2021), "La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales". *Memoria y sociedad* 16(33), 55-67.

⁴⁴⁶ Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. Las palabras en manuscrita fueron resaltadas por mí.



...quien desee utilizar las imágenes como *testimonios* deberá ser consciente en todo momento de algo bastante evidente, pero que a veces suele olvidarse, a saber, de que la mayoría de ellas no fueron producidas con esa finalidad. Algunas sí lo fueron (...), pero la mayoría fueron creadas para desempeñar múltiples funciones, religiosas, estéticas, políticas, etc. A menudo incluso han desempeñado un papel importante en la «invención cultural» de la sociedad. Por todo ello las imágenes constituyen un testimonio del *ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas* en tiempos pretéritos. (Burke, 2001, p. 236).

Tal vez por lo dicho, tal vez por la propia curiosidad, o tal vez porque simplemente se trataba de una moda, lo cierto es que fueron varios los fotógrafos (y cuando decimos fotógrafos, sólo mencionaremos aquí hombres, aunque ello no signifique que no hubiese mujeres que se dedicaran a este tipo de práctica) que en las posmetrías del siglo XIX e inicios del siglo XX, dedicaron gran parte de su vida a recorrer las diferentes regiones del Imperio Ruso⁴⁴⁷ y dejaron testimonio de su mirada sobre la vida cotidiana. ¿Quiénes eran estos fotógrafos? ¿Qué fue lo que retrataron? ¿Con qué finalidad? ¿En qué partes del imperio? ¿Qué aspectos de esa vida aparecen en las fotografías? ¿Qué grupos sociales? Son algunas de las preguntas que guiarán estas páginas.

Algunas aclaraciones sobre el contexto de producción

Para adentrarnos a la vida cotidiana en Rusia en el siglo XIX, realizaremos en principio algunas aclaraciones con respecto al contexto de producción en el que se enmarcan estas fotografías. Políticamente, podemos encontrar dos tradiciones de gobierno en disputa según la época: de un lado, el desarrollo del modelo petrino: sistematización del poder de la Corona en normas e instituciones burocráticas, limitando los poderes del Zar, quien se veía obligado a obedecer sus propias leyes, vale decir: de la persona divina del zar se pasaba al concepto abstracto del Estado Autocrático. Del otro lado, la tradición moscovita: el zar era el polo del poder y no estaba obligado a compartirlo, pues su basamento eran los pilares de la Antigua Moscovia: la noción de patrimonialismo (el Zar como poseedor de toda Rusia como su feudo privado -*votchina*); la idea del gobierno personal, pues era responsable sólo ante Dios, y su voluntad no debía estar limitada por leyes ni por la burocracia, gobernando según su conciencia del deber y de lo recto; por último, la idea de una unión mística entre el zar y su pueblo, que le amaba y obedecía como a un padre y a un Dios.⁴⁴⁸

A pesar (o por ello), hay quienes sostienen⁴⁴⁹ que la historia cultural del país se conformó a partir de tres ideas: el entorno natural, que ha moldeado la cosmología de este pueblo desde tiempos inmemoriales, y algunos elementos naturales “han sido símbolos importantes para la imaginación rusa”, generando escenarios de acción, de pensamiento, y formas de relacionarse con el medio. En segundo lugar, la Iglesia Ortodoxa Rusa proporcionó “las formas básicas de expresión artística y el marco de creencias” en las que se desarrolló la sociedad. Por último, el impacto de Occidente, pues los rusos han tratado una y otra vez de definir esta relación,

⁴⁴⁷ Imperio se extendía desde Finlandia y el Océano Ártico en el norte hasta las costas del Mar Negro y la zona del Turkestán al sur; al oeste limitaba con Alemania y con el Imperio Austro-Húngaro, mientras que sus conquistas en el este se habían realizado a expensas del Imperio Chino. Saborido, J., (2009), *Historia de la Unión Soviética*, Buenos Aires: Emecé.

⁴⁴⁸ Figes, O. (1996), *La Revolución Rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo*, Barcelona: Edhasa.

⁴⁴⁹ Billington, J., 2011 (1966), *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, Madrid: Siglo XXI.



buscando una “fórmula mediante la cual pudieran tomar prestado de Occidente y a la vez diferenciarse de él” (Billington, 2011, p. 66).

De estos ejes planteados, el tercero es interesante a los efectos de estas líneas, pues evidencia las contradicciones entre la tentativa a semejarse a Europa Occidental (política, cultural y económicamente) a partir del intento de modernizar a Rusia, y el intento de recuperar las tradiciones, el sentir y ser nacional desde la unificación de diversos pueblos en uno sólo. La importancia de esta cuestión radica, además, en la posibilidad de visualizar cómo se contraponen las representaciones entre la ciudad y el campo: la ciudad como polo de atracción de las ideas Occidentales, de progreso, de “civilización”, y cómo se resisten a éstas los campesinos, que intentan mantener valores y costumbres frente al avance de la modernización. Por último, la conjunción de estos ejes permite analizar la cultura rusa en términos de “encuentros o actos sociales creativos que se ejecutaban y entendían de muchos modos diferentes” (Figes, 2002, p.29)⁴⁵⁰, mostrando que ésta se compone de diferentes expresiones, que hacen de ella una extraordinaria fusión de tradiciones, valores, ideas y representaciones de la sociedad, una sociedad que se encuentra inmersa en un período de transición y profunda transformación.

Finalmente, una cuestión que resulta interesante para ver las influencias de la época en las obras lo constituye el debate intelectual entre los grupos eslavófilos y los grupos propulsores de la occidentalización (llamados “occidentalizantes”), el cual afectará todas las esferas de la sociedad. Fue la publicación de la *Carta Filosófica*⁴⁵¹ (1829, publicada en 1836) de Piotr Chaadáiév (1794-1856) la que dio el puntapié inicial a los eslavófilos. En ella, Chaadáiév realizaba duras críticas al gobierno, a la sociedad y a la cultura en general, pues según él, Rusia carecía de algunas de las virtudes “occidentales”, entre las que contaba el sentido del deber, la lógica y la justicia, y desde su punto de vista, el problema radicaba en que la nación se había apartado del resto de Europa- por así decirlo- de forma deliberada, relegando los aspectos “civilizados” propios de Occidente. Esto provocó la reacción de los eslavófilos, quienes se movilizaron e hicieron del amor, la armonía y la religión su bandera, siendo estos pensadores románticos defensores de la antigua cultura, en tanto apuntaban a la individualidad de Rusia y a sus raíces religiosas e históricas: de allí la importancia que tenía para ellos la Iglesia Ortodoxa y la renovación espiritual. Esto resulta relevante para comprender las implicancias que el debate tuvo sobre todo en la política, pero también la relación ambigua que esta nación mantuvo con Occidente a lo largo de su historia.

Dichas influencias se remontan al siglo XVIII, con la llegada de Pedro I al trono. Prueba de ello es la rivalidad evidente entre Moscú, heredera de las tradiciones de Moscovia, una *civilización religiosa*, que se había mantenido alejada del Renacimiento y la Reforma, y San Petersburgo, ciudad ideada por el monarca, y “construida como una obra de arte, con el fin de reconstruir al hombre ruso y transformarlo en un hombre europeo” (Figes, 2002, p. 47). La disputa entre estas dos ciudades puede parecer anecdótica, pero si recordamos que el absolutismo ruso basaba parte del poder del zar en la idea de que éste era un Dios en la tierra, lo cierto es que el modelo occidental del Estado, la emergencia de la burocracia y la división de poderes condicionaba y contradecía esa divinidad, siendo lógico que los gobernantes se encontraran en esa disyuntiva al tratar de mantener la tradición y enfrentarse a la modernidad. Paralelamente, esta diferencia que claramente se traspasa a la relación entre el campo y la ciudad, será la que allane el camino

⁴⁵⁰ Figes, O., (2002), *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Barcelona: Edhasa.

⁴⁵¹ Chaadáiév, Piotr, (1829) *Carta Filosófica*, Rusia. Recuperado el 5/05/2021 de http://academic.shu.edu/russianhistory/index.php/Petr_Chaadaev,_First_Philosophical_Letter. (En Inglés).



para percibir la simultaneidad entre las dos formas de vida, dado que la mayoría de las veces se ha planteado como contradictoria, pero que en el caso de Rusia pervivieron y convivieron hasta bien entrado el siglo XX.

Ello permite pensar el peso que las diferentes instituciones tenían en la vida cotidiana para pensar cómo esto afectaba a la familia. Pero principalmente, permite buscar en esas rivalidades filosóficas e intelectuales las influencias que ambas ideologías tuvieron en otros campos de la sociedad, pensar en cómo afectaron la visión que los sujetos tenían de su mundo, y finalmente, cómo afectó en las representaciones que llegaron a nosotros en forma de fotografías.

Los primeros fotógrafos rusos: ¿qué nos dicen estas imágenes?

El uso de la fotografía como fuente histórica no es nuevo, sino que ya desde el momento mismo en el cual fueron tomadas, éstas comienzan a considerarse como una forma de resguardar parte de la historia. En este sentido, son muchos los autores que señalan la participación de las cámaras fotográficas en las diversas ramas de la investigación social, por ejemplo, como parte de trabajos etnográficos, ya que permite reconstruir un sistema de valores, de creencias, de formas de vida. Sin embargo, “al igual que cualquier otro dato, no es una representación objetiva de la realidad sino más bien una mirada situada sobre esta, que permite elaborar conocimientos pertinentes sobre las prácticas y significados propios de un determinado campo social”⁴⁵². Esto es importante porque se relaciona con las aclaraciones antes realizadas sobre el contexto de producción, ya que parte de las colecciones de fotografías que se conservan en los archivos (tanto rusos como extranjeros) corresponden a fotógrafos nacidos bajo esa nacionalidad pero también de fotógrafos nacidos bajo otras nacionalidades, por lo que el cruce de miradas se vuelve aún más interesante.

La biblioteca Nacional de Rusia⁴⁵³ posee, entre su voluminosa colección, un extenso acervo fotográfico, parte del cual se encuentra digitalizado y nos interesa especialmente para estas páginas el período comprendido entre 1860 y 1900-1910. En principio, ésta fue iniciada por los fotógrafos particulares de San Petersburgo (como S.L. Levitsky y A.I. Shpakovsky), quienes donaron retratos de figuras de la cultura, sentando así las bases para la colección nacional de fotografías. En este sentido, como señala en su sitio:

...la invención de la fotografía dio una nueva forma de representar los tipos étnicos, el vestuario y la vida cotidiana de varios pueblos de Rusia, un método que se caracteriza, por un lado, por una precisión notable, y por otro, posee un poderoso potencial artístico y permite la creación, de amplias imágenes psicológicas e imágenes cotidianas. A través del trabajo de fotógrafos rusos: maestros de renombre y desconocidos, apenas aficionados, se creó una extensa galería de representantes de los pueblos que habitaban el Imperio Ruso (Biblioteca Nacional de Rusia).

Ello resulta interesante para pensar en el alcance de esas fotografías, en las formas en que se mostraron/representaron esos diferentes grupos, y en la posibilidad de acceder a su cotidianeidad, relacionado sobre todo con las diferencias que planteábamos en el apartado

⁴⁵² Hermansen Ulibarri, P. y Fernández Droguett, R. (2018). La foto-etnografía como metodología de investigación para el estudio de manifestaciones conmemorativas contestatarias en el espacio público. *Universitas Humanística*, 86, 167-196. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh86.fmie>.

⁴⁵³ En esta oportunidad, se ha consultado la página de la Biblioteca Nacional de Rusia pues cuenta con parte de su colección digitalizada. La exposición virtual se llama “Этнографический жанр в русской фотографии 1860-е – 1900-е годы” (“Género Etnográfico en la fotografía Rusa” 1860-1900) y se ha recuperado el día 18/04/2021 de <http://expositions.nlr.ru/ve/RA4053/etnograficheskiy-zhanr-v-russkoy-fotografii>.



anterior en torno a las ideas sobre el campo y la ciudad. Otro punto sugestivo, que podríamos desarrollar en este análisis, es el hecho de que muchas de las imágenes son tomadas *in situ* y sin preparación, es decir, desde la “aparente espontaneidad” de quienes son fotografiados (especialmente en el campo), mientras que en otros casos estas son compuestas, preparadas para la ocasión en los estudios de fotografía, principalmente entre los sectores altos de la sociedad. Esto puede deberse, entre otras cosas, al hecho de que era una práctica con un costo elevado para la época, y quienes “posaban” para la cámara buscaban dejar una impresión determinada en quienes iban a ver o recibir estas fotos. Esto es lo que el clásico trabajo de Erving Goffman⁴⁵⁴ ha descrito como la presentación de la persona en la vida cotidiana o el modo en que los individuos (o grupos de individuos) se presentan ante otros, planteando que lo que vemos de las personas no es otra cosa que una “máscara”, una “fachada”, siendo ésta la “dotación expresiva empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (Goffman, 1971, p.36). Sobre ello volveremos en el siguiente apartado.

La fotografía en el campo y en la ciudad

Si consideramos que en el siglo XIX la mayoría de la población rusa era analfabeta, que mayormente vivía en el campo⁴⁵⁵, y que se dedicaba a las tareas agrícolas o artesanales, es muy fácil suponer entonces que las imágenes que nos han llegado de este grupo social ciertamente fueron tomadas por personas que, según la Biblioteca Nacional, notaron el valor de la fotografía en la investigación científica, siendo las primeras referencias de 1858. Los nombres de Mikhail Borisovich Tulinov, Pyotr Pavlovich Pyatnitsky, Andrei Ivanovich Denier, por citar algunos, aparecen como los primeros fotógrafos rusos que retrataron campesinos con sus trajes típicos, retratos grupales, así como paisajes y arquitectura religiosa. Desde luego, a estos nombres hay que agregar el de uno de los fotógrafos más recordados en este campo: William Carrick (o en ruso, Вильям Андреевич Каррик). Nacido en 1827 en Escocia, se mudó a San Petersburgo junto a su familia (dedicada al comercio de madera) en el año 1848, en donde se graduó de la Academia de Artes. En el año 1856 abrió su estudio de fotografía en la misma ciudad junto a John MacGregor, con quien realizaría además largos viajes capturando imágenes por diferentes partes del imperio.

Parte de esas fotografías son las que hoy analizamos en esta presentación: en muchos casos, se trata de retratos de campesinos, ataviados con sus trajes típicos o realizando diferentes actividades. En este sentido, algo a destacar de la obra de Carrick es que ésta coincidió con el período de renovación no sólo artística en Rusia (Realismo), sino también de cambios sociales, políticos y económicos profundos. En referencia a este último punto, recordemos que la tensión social y política fue lo que llevó al por entonces zar Alejandro II a adoptar una serie de reformas, las cuales se pusieron en marcha hacia la década de 1860, las cuales tendieron o buscaron (al menos en la teoría) “modernizar” a Rusia y sacarla de su atraso. Sin dudas, una de las reformas más importante fue la Liberación de los Siervos llevada a cabo en 1861, la cual fue ideada como la forma de promover la expansión del mercado interno, en tanto cada campesino podría acceder a un crédito para poder comprar tierras, y luego devolver el dinero mediante el trabajo de la tierra. Muchos autores han discutido sobre los alcances reales de la liberación, y lo cierto

⁴⁵⁴ Goffman, E. (2012) (1976), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid: Amorrortu Editores.

⁴⁵⁵ Según el primer Censo Nacional, realizado en 1897, la Rusia Europea (incluida la actual Ucrania) tenía una población de 92 millones de personas, en tanto que la población total del Imperio era de 126 millones aproximadamente, de los cuales el 87% vivía en el campo. Para esto, ver en Fitzpatrick, S. (2005), *La Revolución Rusa*, Buenos Aires: Siglo XIX Ediciones.



es que en la práctica fue bastante complejo, pues no sólo no se concretó en todas las áreas por igual, sino que también puso de manifiesto las diferencias al interior del estrato campesino, así como la situación de declive que comenzaba a atravesar la clase terrateniente⁴⁵⁶.

Por lo dicho, podemos afirmar que ellos se tradujo en las producciones artísticas, de la índole que fuesen, y en referencia al Realismo, las diversas disciplinas comenzaron a mostrar exhaustivamente su contexto (por ejemplo, en el caso de la literatura, la preocupación pasaba por describir densamente a los personajes, las diferentes situaciones que atravesaban, toman un cariz mucho más psicológico, etcétera). En ese afán de mostrar la “crítica social” y las formas en las que la gente realmente vivía, así como la ineficiencia de las reformas llevadas adelante por el gobierno, no es casual que el campesinado haya constituido un foco de especial atención. Es por ello que en estas fotografías podemos ver parte de la vida laboral y de las condiciones de vida de la familia campesina, la cual se constituía como extensa pues todos trabajaban en el hogar y compartían las diferentes tareas. Esto es así porque la unidad de producción no se dividía en el hogar, sino que todo se realizaba en los mismos espacios.

En muchos aspectos, la vida familiar campesina distaba de la de la vida en la ciudad, no sólo por el tipo de tareas que realizaba o la forma en la que se constituía, sino también, por ejemplo, por la posibilidad de estudiar que tenían o no los niños y niñas, y el tipo de formación al que podían aspirar, los tipos de consumos o los juegos propios de la edad, así como en las expectativas puestas en ellos, relacionados principalmente con los roles establecidos. Muchos niños aparecen, en las fotografías del campesinado, trabajando con sus padres o acompañándolos en sus tareas, con su vestimenta habitual, mientras que en las fotografías de los niños de sectores altos éstos aparecen vestidos con sus mejores ropas, con algún juguete, etcétera. Ello constituye una forma más para pensar que, en realidad, cuando hablamos de la infancia no podemos generalizar, dado que los modos en que ésta es vivenciada a lo largo del tiempo y en diferentes espacios distan bastante, sobre todo en este tipo de sociedades en donde no existían demasiadas posibilidades de ascenso social. Vale decir, que haya niños no significa que transiten la infancia, o que todos la transiten de forma homogénea. Por otro lado, algo interesante es que en muchas de las imágenes de campesinos de Carrick, éstos aparecen “posando”, podríamos decir al estilo de los sectores encumbrados, lo cual posiblemente tenga que ver con una preparación de la escena por parte del autor de la fotografía. Aventurando algunas hipótesis, puede ser que el autor buscara, al modo planteado por Goffman, generar una determinada presentación o “fachada” de estos individuos, tal vez con la idea de mostrar la realidad de un modo diferente y no desde la crítica en sí. O tal vez, generar empatía por esas personas, su forma de vida, etcétera, por parte de quienes viesan la foto.

Algo diferente es la mirada social que propone Maxim Dmitriev. Nacido en 1858, en la provincia de Tambov, es considerado el fundador del fotoperiodismo y de la fotografía documental, fue además miembro de la Sociedad Fotográfica Rusa⁴⁵⁷. Separado de su madre a la edad de dos años, vivió hasta la adolescencia con un campesino que no tenía hijos, y luego de estudiar en la escuela parroquial, a los catorce años se mudó a Moscú. Posteriormente, se vinculó como aprendiz de fotógrafo, complementando estas experiencias con la escuela de arte Stroganovka, y años más tarde abriría su estudio en Nizhny Novgorod. Las fotografías de Dmitriev son

⁴⁵⁶ Este punto está tomado de mi tesina de Licenciatura.

Olazábal, J., (2018) *Representaciones de la niñez en la Rusia zarista del siglo XIX. Una aproximación desde las fuentes literarias*. Tesina de Grado- Licenciatura en Historia. Tandil, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

⁴⁵⁷ Biografía de Maxim Dmitrievich recuperada en ruso el día 16/06/21 de <https://fotogora.ru/maksim-dmitriev-osnovopolozhnik-rossiyskoy-fotopublicistiki/>.



sumamente valiosas no sólo desde el punto de vista histórico, sino porque además retrataba a las personas con una sensibilidad particular, diferente a la que podemos ver en el caso de Carrick. Los campesinos de Dmitriev aparecen en toda su humanidad, despojados de cualquier tipo de romanticismo, ya que, por ejemplo, aparecen entre sus fotografías pacientes con tifus, personas en el mercado, o en otro tipo de situaciones cotidianas. Es decir, en muchos de los casos, los fotografiados parecieran no saber que “están siendo fotografiados”, sino que lo que podemos ver en esas imágenes forma parte de la rutina de esos sujetos.

Algunas de las fotografías seleccionadas para estas páginas figuran con autor desconocido, especialmente aquellas que resultan ser retratos de personas de la alta sociedad, lo cual nos lleva a pensar el porqué de esta falta de datos. ¿Será que se trataba de aprendices que trabajaban para estudios fotográficos? ¿Será que no interesaba tanto el hecho de quién tomaba la fotografía cuando se trataba de una escena “normal” o “natural” en la medida en que esas personas, y las vivencias que intentaban transmitir eran cotidianas para los fotógrafos? ¿Tenía más prestigio hacer fotoperiodismo o etnofotografía (en tanto estas prácticas dejaban ver otra parte del Imperio Ruso que no era accesible para todos? ¿O se trata de esas miradas que tenían que ver con buscar lo nacional, con recuperar en el campesinado lo que era propio de Rusia, y que se estaba perdiendo frente a esas ideas Occidentales? Son preguntas, tal vez sin respuesta.

A modo de cierre

Hemos visto que con el correr del tiempo, la fotografía fue ganando adeptos en la investigación social al momento de narrar o contar historias. Estas breves páginas no permiten dar cuenta del enorme corpus fotográfico ni de los diferentes fotógrafos que se dedicaron a recorrer las fronteras del Imperio Ruso. Sin embargo, los nombres aquí mencionados y analizados permiten inferir algunas cuestiones, como por ejemplo el hecho de que algunos de ellos “armaran” la imagen tenía que ver con mostrar algunos aspectos y callar otros sobre los campesinos, tal vez haciendo frente a esas miradas que veían en el campo lo “bárbaro”, lo “salvaje”, frente a ese modelo de “civilidad” de la ciudad. De allí que muchas de estas personas aparecieran posando como lo hicieran los sectores urbanos, aun cuando se encuentran en sus actividades cotidianas. Por otra parte, las diferentes fotografías de grupos familiares, así como las que presentan niños y niñas, muestran la diversidad en las formas de transitar la infancia: pequeños que ayudan o forman parte del trabajo de sus padres, frente a pequeños que son cuidados o que tienen otro tipo de preocupaciones por el lugar social que ocupan, y porque en función de lo que de ellos se esperaba, se los preparaba para la vida. Si bien hay muchos interrogantes que quedan abiertos, y también es cierto que mucho queda aún por analizar de estas imágenes, hay sin embargo algo que podemos decir, en términos generales, para la mayoría de las fotografías, y es que hecho de que estos fotógrafos (con todos los reparos que debemos tener a la hora de trabajar estas imágenes) nos dejaron, a través de su lente, el legado visual de aquellos grupos que, de otro modo, no tendrían su voz en la historia.



Anexo Fotográfico⁴⁵⁸



William Carrick- *Hombre y Mujer campesinos* – 1871-William Carrick. Scottish National Portrait Gallery



William Carrick- *Niños jugando en un barril de agua*, 1870-
Fondo de la Biblioteca Nacional de Rusia. 13,6 x 10; 23.9 x 16,3
CM

⁴⁵⁸ Como ejemplo se presentan algunas fotografías aquí que tienen, en su mayoría, los datos correspondientes. Algunas pertenecen a la Biblioteca Nacional de Rusia, otras a diversos museos tanto rusos como extranjeros. Lo interesante es que se encuentran a disposición y online en varias páginas, como por ejemplo las siguientes:

<https://es.rbth.com/cultura/83539-autenticas-fotografias-pueblo-ruso-siglo-xix>

<https://russiainphoto.ru/>

<https://fotogora.ru/maksim-dmitriev-osnovopolozhnik-rossiyskoy-fotopublicistiki/>

<https://en.topwar.ru/23783-maksim-dmitriev-fotografii-carskoy-rossii.html>

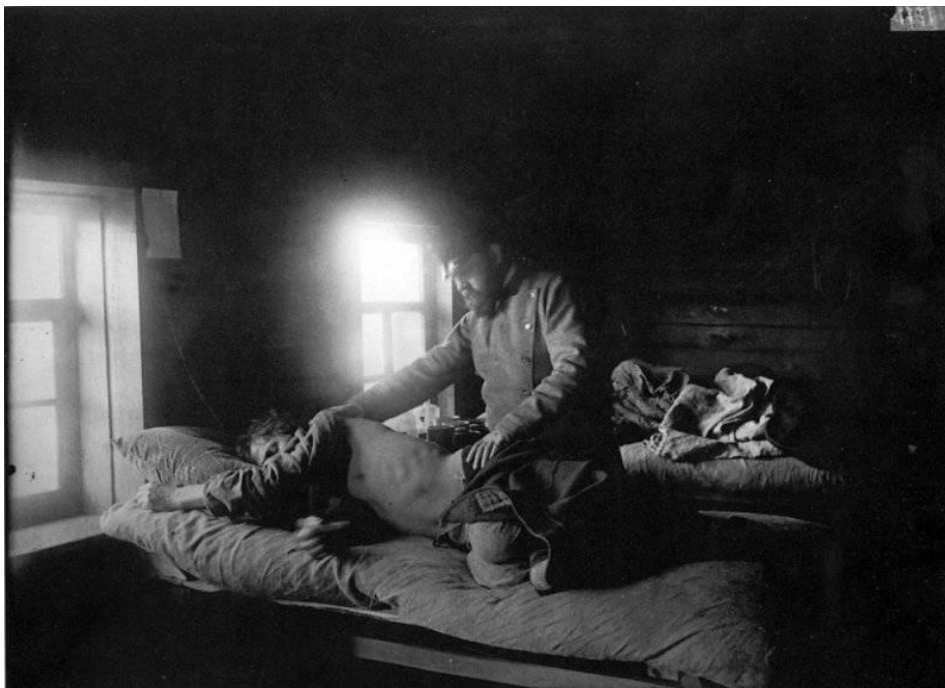


William Carrick- Colección "Tipos rusos"- 1860





Maxim Dmitriev - El bazar lozhkarny en la ciudad de Semenov. 1897 d. Negativo 18x24 cm



Maxim Dmitriev - El doctor Reshetilov examina a un paciente con tifus Kuzma Kashin en el pueblo de Nakrusove. 1891-1892 Negativo 18x24 cm



Retratos de niña- Autor desconocido- 1870



Niños con trajes típicos- Autor desconocido- 1860



Boda en la familia Sokolov, colonos de la provincia de Tambov, en la aldea de Karýmov, en 1913- Autor desconocido



Teatro y activismo en red. Estudio del caso “Otra vez Rosaura” coproducida por Teatro del Bardo y La Zancada Teatro.

Paoletta, A.; Gramajo, M. y Santagada, M.

TECC- Facultad de Arte- UNCPBA.

apaoletta@arte.unicen.edu.ar

mcgramajo@arte.unicen.edu.ar

msantag@arte.unicen.edu.ar

Prácticas contemporáneas de experimentación teatral.

En la última década han surgido en Argentina variadas propuestas que establecen relaciones experimentales entre el teatro y el ciberespacio, pero la situación de pandemia ha acelerado este proceso de interactividad y conexión a las redes de comunicación. El aislamiento social, preventivo y obligatorio declarado en el Decreto de Necesidad y Urgencia N° 15887/20 v. 20/03/2020⁴⁵⁹ por parte del presidente Alberto Fernández, tuvo un impacto importante en todos los estratos de la sociedad, fundamentalmente en el área de la cultura y las manifestaciones de las artes vivas.

Estos sectores se vieron privados de realizar sus actividades habituales con la asistencia de los espectadores a las salas. En la mayoría de los casos los grupos artísticos de gestión independiente, enfrentaron la situación con la creación de materiales artísticos para ser visionados a través de los soportes digitales que estaban permitidos. En tales circunstancias los colectivos de artistas se sirvieron del trabajo experimental que, en palabras de Eco (1970) crea sus *pautas* en el devenir de la acción, durante el desarrollo de la obra y en relación con el contexto de creación. Eco dice que el artista *regula sus pasos con relación a la naturaleza del recorrido elegido* (p. 234) de manera que cada artista implementa un modo de creación que se define en vinculación con la praxis, pues, desde el propio hacer el artista se cuestiona y se establecen premisas de interrelación y contextualización.

De esta manera, algunas ofertas de arte teatral pudieron ser disfrutadas en la web de diversas formas, tales como, la exhibición de obras filmadas a más de una cámara, la transmisión a tiempo real de obras realizadas en un espacio teatral, la elaboración de performance interactivas, de obras sonoras, y de monólogos o escenas desarrolladas en situación de chat o videollamada. En este caso, los condicionamientos del medio tecnológico provocaron que los actores, directores y dramaturgos desarrollasen en el ciberespacio un proceso experimental que permitiera plasmar lo acontecido en la realidad circundante.

Aspectos formales del ciberteatro

Esta discusión forma parte de nuestra investigación que se centra en el estudio del ciberteatro. López Pellisa (2013) sostiene que *la acción dramática de esta forma teatral está protagonizada*

⁴⁵⁹ Disposición adoptada en el marco de la declaración de pandemia con relación al CORONAVIRUS- COVID 19 emitida por la Organización Mundial de la Salud.



por actores digitalizados que no comparten el mismo espacio en tiempo real con los espectadores, quienes contemplan la función desde las pantallas de su ordenador (.4)

El vocablo ciberteatro también es utilizado por Gomes (2013) al referirse a las producciones teatrales que se crean íntegramente para suceder en la web. La investigadora se inspira en la definición que Jamieson (2008) elabora sobre la ciberformance, que define a todos los tipos de práctica artística creadas para transmitirse en soportes electrónicos, tales como una computadora, un teléfono celular o una tablet.

En su tesis doctoral, Gomes analiza tres formas principales a través de las cuales se manifiesta la ciberformance: Ciberformance de Palabras, Código de Ciberforma y Ciberformance Corpórea. Para el presente trabajo proponemos ampliar la última forma, entendida como un híbrido entre teatro y performance.

Nuestro análisis se refiere al contenido de la obra y a las condiciones de su producción y desarrollo a través de diferentes plataformas de internet. Este tipo de eventos tiene la particularidad de suceder en simultáneo, y los realizadores se encuentran accionando al mismo tiempo desde diferentes espacios geográficos, los cuales pueden ser próximos o lejanos. El hecho de que sea una producción que se realiza y transmite a tiempo real permite efectuar varias consideraciones:

En primer lugar, se atiende la relación que se establece entre los realizadores y el ciberespacio, entendido como sitio donde habitan todos los actores, para poder determinar que el tipo de relación creada es una de las formas de telepresencia. La telepresencia es un modelo de la Interacción Inteligente que permite que un sujeto esté presente en un espacio geográfico distante, es decir que, el sujeto puede accionar en un espacio distante de su cuerpo actual. En una puesta en escena donde se opera con telepresencia, el actor no tiene la necesidad de estar físicamente presente en un lugar para afectar la realidad en la que se lo percibe, porque la presencia virtual del cuerpo en el otro lugar es captada por la percepción que se manifiesta a través de la memoria. (Paoletta: 2019, pp. 152) El arte de la telepresencia comienza a desarrollarse en la década de 1990 considerado como el sucesor del arte de la telemática. El cual está fuertemente influenciado por los artistas Eduardo Kac y Ken Goldberg, que experimentan con la teleaccion, utilizaron operadores y robots. (Grau; 2003: 271).

En segundo lugar, es importante mencionar la conexión que el ciberteatro establece con la definición de teatralidad desarrollada por Feral (2004) cuando explica que la teatralidad se da cuando existe una acción poética y un espectador y que la misma es efímera, es decir que es parte de un proceso y como tal es irrepetible e incapturable.

La teatralidad es entendida como un proceso de producción que *crea un espacio otro que se vuelve espacio del otro- espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción* (pp. 91) es decir que permite la identificación de un espacio de ficción, distinto al cotidiano. Y que este espacio de ficción o espacio otro es creado a su vez por la mirada del espectador, que cuando ejerce una postura activa establece una situación de teatralidad donde el otro se vuelve actor. Conforme a lo expuesto la teatralidad es un acto performático que se puede establecer de parte del actor (productor y portador de teatralidad) y/o de parte del espectador, a través de una operación cognitiva que permita crear un espacio virtual del otro. En este sentido, Féral afirma que la *teatralidad no es un dato empírico. Es una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario* (pp. 92) que propicia la creación de un espacio diferente, es decir que produce la transformación del espacio real y cotidiano en otro espacio donde surge la ficción.

Oscar Cornago (2009) coincide con Féral al afirmar que la teatralidad es un hecho que se consume en el momento en que existe una persona que observa un suceso y que esa teatralidad existe el mismo tiempo que dure esa observación:



Esto nos ofrece la segunda clave del hecho teatral: se trata de algo procesual, que sólo tiene realidad mientras está funcionando. No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor para ser interpretado (pp.6).

El autor también sostiene que la teatralidad es un fenómeno cultural que se da en diferentes ámbitos como el escénico, el social y el político. Además, sostiene que la potencialidad de los distintos niveles de la teatralidad está supeditada al auge de la sociedad de consumo, y la revolución electrónica de los medios de comunicación que potencializan los espacios de expectación, es decir que permiten que las acciones se propaguen en distintos formatos de pantallas.

En tercer lugar, el ciberteatro puede ubicarse dentro de la categoría de teatro posdramático (Lehmann: 2013) entendiendo que el teatro es, *en primer lugar y antropológicamente, el nombre para un acontecimiento (actuar, observar cómo participación virtual o real); en segundo lugar, es una situación y sólo entonces, en última instancia, es representación (pp420)* Aquí se trata del análisis de una idea de teatro modificada por el medio en el que transcurre o acontece, vinculado a los medios tecnológicos.

En cuarto lugar, se entiende la creación del ciberteatro como una práctica liminal. Ileana Diéguez Caballero (2007) propone estudiar la teatralidad desde el campo de la liminalidad, entendida como *alejamiento de las formas convencionales de representación y un acercamiento a la esfera cotidiana* (pp.2) reflexionar sobre las teatralidades liminales no sólo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también considerar las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan, es decir que las expresiones son condicionadas por las realidades del contexto particular en el que se crean, en este caso el de la pandemia por COVID-19.

Diéguez considera que el estudio de lo liminal puede abarcar situaciones de teatralidad y de performatividad pues entiende *la teatralidad como noción que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, o la noción que busca resignificar las prácticas representacionales en el espacio cotidiano* (pp.5).

Por lo demás, la teatralidad apunta a un entramado que trasciende los límites disciplinares del teatro, propicia una expresión no jerarquizada por un lenguaje y genera un estado de hibridación (Paoletta: 2019, pp.77).

Consideraciones sobre el activismo en red.

Brian Wallis define al activismo cultural como el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales. (En Blanco; 2001: 24) Y Nina Felshin (2001) menciona que las prácticas activistas *suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio (.87)* Por ende, los activistas culturales son colectivos de artistas que intentan visibilizar las problemáticas de los sectores de la sociedad que no tienen voz ante los discursos del poder dominante.

Rovira Sancho (2016) explica que desde los años noventa, diversas agrupaciones que estaban organizadas como movimientos sociales decidieron ejercer una acción colectiva de reclamo por medio de las tecnologías de la información y la comunicación. A través de su utilización, los colectivos pueden implementar estrategias y tácticas que intervienen con mayor eficacia en la realidad social y política. Desde entonces las organizaciones que ejercen este tipo de acciones se agrupan en redes activistas que, alimentadas por el *activismo comunicativo* ponen en escena nuevas formas y modos de protesta. Lo cual propicia la emergencia de *una política que vincula la movilización social al uso de las redes digitales* (pp. 7) y que permite materializar vínculos



horizontales de autoorganización y cooperación, al mismo tiempo que garantiza la autonomía de las partes.

El autor dice que, a fines de los noventa, el arte de hacer red o el *network activism* tienen su momento de mayor visibilidad. Para este arte, comunicar no es un medio para fines superiores, como lo era para los medios de los movimientos sociales bajo la lógica de la contrainformación, sino un fin en sí mismo.

Los activistas de la comunicación “salen a la calle” dispuestos a contar y a documentar, sin limitarse a un medio ni a una causa, sino como articuladores y facilitadores de procesos más allá de geografías concretas. A la vez, influyen de forma significativa en la acción, y participan como nodos autónomos de una red más amplia de comunicadores y plataformas, generando entre sí vínculos de confianza. A diferencia del activismo convencional que suele caracterizarse por construir adscripciones fijas, el activismo en red exhibe lazos débiles de identidad y sostiene múltiples inquietudes políticas que se forjan a través de sistemas descentrados e inestables de interacción.

Compartiendo el mismo propósito y con la necesidad de multiplicar la comunicación, los colectivos teatrales Teatro del Bardo y La Zancada Teatro visibilizan su producción *Otra vez Rosaura* en las redes. Es importante mencionar el carácter político, de compromiso social y denuncia que los grupos teatrales desarrollan desde sus inicios y que, en esta oportunidad, se sirven de los recursos digitales y la propagación de la red para continuar visibilizando realidades que reclaman la necesidad de una pronta transformación social, que promueva la creación y el cumplimiento de legislaciones sobre cuestiones de género.

Sobre la coproducción de la obra *Otra vez Rosaura*⁴⁶⁰ Dir. Valeria Folini⁴⁶¹

En la página web del grupo Teatro del Bardo aparece la siguiente leyenda sobre la obra:

Inspirado en la obra de Marco Denevi (“Rosaura a las diez”, “Ceremonia Secreta”, “Cuento policial”) este espectáculo pensado y realizado para la plataforma zoom, acerca a los adolescentes al género policial a través de una transposición artística.

La narrativa policial argentina ha sido innovadora, ya que no se ha limitado a imitar, y menos a repetir, sino que ha sabido incorporar elementos propios. Estos tiempos pandémicos que vivimos nos instan también a nosotros, artistas que indagamos en las

⁴⁶⁰ FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA:

Actúan: Walter Arosteguy, Carolina Ayub, Nicolas Gentile, Aldana Pellicani

Participación Especial: Mariano Takara

Escenografía: Nabila Hosain

Diseño gráfico: Nabila Hosain

Asesoramiento de vestuario: Nabila Hosain

Asesoramiento En Espacio Escénico: Nabila Hosain

Co-producción: Teatro Del Bardo, La Zancada Teatro

Dirección: Valeria Folini

⁴⁶¹ Actriz, dramaturga, directora teatral. Titular Adjunto de la Cátedra Seminario de Investigación Teatral. Docente de la cátedra Taller de Dirección Teatral en el Profesorado de Teatro- Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Es editora de AUCA “Revista de Artes Escénicas”, publicación destacada por los Premios Teatro del Mundo 2012. Recibió el Premio Mayor Teatro del Mundo de Entre Ríos por el espectáculo “Jacinto Rojo”, y Premio Destacado Teatro del Mundo de Entre Ríos por el espectáculo “Irene, la marca del amor”, 2013.

Es organizadora del Ciclo de Arte y Escuela “Otoño Rojo”, proyecto del Equipo de Educación por el Arte que fundó junto al grupo Viajeros en el año 1993.



implicancias pedagógicas de nuestro quehacer, a reinventar los modos de acercarnos a nuestros destinatarios.

Nuestra dramaturgia propone un juicio por zoom y por jurado, donde los espectadores devienen jurado, si así lo desean, y participan haciendo preguntas al acusado y a los testigos, y luego dando su veredicto sobre el caso (Recuperado de: <https://teatrodeldardo.wixsite.com/teatrodeldardo/otravezrosaura>).

La obra se estrenó el sábado 5 de septiembre del 2020 a las 20 hs. por la plataforma Zoom, permaneciendo disponible en cartelera virtual todos los sábados del mes de septiembre.

Durante los 50 minutos que duró la experiencia teatral, la tensión fue constante. Desde el inicio, el desarrollo de la obra permite visionar a todos los participantes del juicio (ver figura 2): acusado- testigos-jueza-abogados, en las distintas ventanas o recuadros de la plataforma virtual mencionada. Se observa a cada personaje en un espacio particular porque generalmente es el del domicilio real del actor o la actriz, y no el espacio escénico habitual o un escenario virtual creado con un software de imagen. (ver figura 3).

En lo que se refiere a la estructura general de la obra y los personajes, la propuesta respeta la configuración diseñada en la novela “Rosaura a las diez” de Denevi, con un giro inesperado al final de la historia que desencadena la sorpresa y estupor del espectador. Aunque en la versión realizada por los y las artistas de Teatro del Bardo y La Zancada Teatro, existen variaciones realizadas en el proceso creativo, propias de la experimentación con el medio digital.

“Otra vez Rosaura” presenta un juicio por femicidio donde se van escuchando, de forma consecutiva, los testimonios de los testigos y del acusado, entremezclados con la relación íntima entre la jueza y el fiscal (lo cual deja ver la falta de profesionalismo de algunos miembros de la corte) y la mala comunicación con el abogado defensor, que es de origen japonés y no habla el idioma español. En este punto aprovechan la temática para generar una crítica al sistema de internet que permite el acceso a todo tipo de información, entre ella la información falsa y la mala calidad de información que en este caso se ejemplifica con la traducción errónea que producen los traductores digitales.

Una vez transcurridos los testimonios de los testigos, del acusado y habiendo expuesto la defensa y el querellante, la jueza propone dos opciones para realizar una votación virtual plasmada en el chat de la plataforma, esta iniciativa de incorporar al público como jurado se evidencia desde la difusión de la obra (ver figura 1) Acto seguido se cuentan los votos para las dos opciones y, finalmente se resuelve la sentencia (que varía en cada presentación dependiendo del veredicto de los ciber- espectadores) A modo de cierre, igual que en la parte final del libro “Rosaura a las Diez” que incluye la carta desaparecida de Rosaura, se presenta una escena final donde puede verse la imagen de “Rosaura” o Marta Correga viviendo en el Palacio Marinera junto a su amiga Iris, víctimas de abuso físico, sexual y moral.

Esta última escena devela la historia de María Correa, que luego de cumplir una condena de cinco años de cárcel, sola, acude a su amiga Iris que la incorpora a una red de trabajo esclavo donde cambia su identidad a Marta Correga. Para huir de esa situación logra escapar y se dirige a una pensión donde residía un pintor que, según recuerda, había contratado por su tía para que realice un retrato suyo. Al llegar a la pensión donde reside el pintor, todos los vecinos la confunden y la llaman Rosaura, porque ese nombre había dado el pintor al retrato elaborado. Ante la confusión Marta-María calla y continua la farsa, pero no logra liberarse porque los abusadores la encuentran y ponen fin a su vida.

Entonces, mediante las sutilezas descritas anteriormente, sumadas a la exacerbación de los personajes y el ritmo vertiginoso propio del humor, los colectivos teatrales cuelean una crítica al sistema judicial y a la carente participación social en temas referentes a la violencia de género,



a la trata de personas y la vulnerabilidad de los derechos de la mujer, prácticas naturalizadas en la sociedad patriarcal de la que aún hoy formamos parte.

En esta experiencia de teatro que se realiza íntegramente por streaming, los artistas utilizan la plataforma zoom para visibilizar el juicio por femicidio narrado anteriormente. La obra, desde su génesis fue ideada para ser representada y visionada en vivo, pero a través de una pantalla. En este sentido puede decirse que hay actuación en vivo durante la expectación de la audiencia conectada a la web, por eso se afirma que conserva la esencia teatral en tanto arte efímero, eventual, que sucede en el transcurrir de la acción poética y su expectación. Los dos componentes de la esencia teatral definidos por Féral perduran en esta propuesta.

En uno de los flyers generados para publicitar la obra, se destaca la leyenda “Esto no es teatro filmado” (Ver figura 4) reforzando la noción de simultaneidad y acontecimiento efímero, que existe en el transcurrir. Por lo cual se invita a compartir ese proceso, a vivenciar la experiencia que acontece, no en un espacio geográfico, sino en un espacio virtual donde actores y espectadores están telecomunicados a través de la conexión en red.

Paradójicamente, la directora Valeria Folini afirma en un testimonio para *Mirador provincial*:

Fue una experiencia súper interesante, primero porque nos corrió de un lugar: claramente no es teatro; le llamó "coso por Zoom". Lo que pensamos fue contar una historia actuando en una plataforma. Correrse de la idea de repensar cómo es el teatro en la virtualidad: hay actuación frente a cámara, se hace dramaturgia, se hace dirección, pero no es teatro. Eso nos permitió ser muy creativos al momento de pensar a la plataforma como el dispositivo escénico, como el que nos daba las reglas y las limitaciones para contar esta historia.

(Recuperado de https://www.miradorprovincial.com/?m=interior&id_um=271375-esculpir-nuevas-formas-en-el-tiempo-teatro-del-bardo).

En concordancia con los dichos de Folini *claramente no es teatro*, y atendiendo a la tradición de antropología teatral que se desarrolla en el campo teatral argentino, para los colectivos teatrales mencionados el teatro se realiza en la consumación del “acontecimiento teatral, que se constituye en tres sub acontecimientos: el convivio, la poiesis, la expectación” (Dubatti; 2014: 35) vale decir que el teatro sucede cuando hay encuentro de cuerpos presentes, por lo cual, en la experiencia estudiada, la obra *Otra vez Rosaura*, donde las acciones de los actores se realizan con una intención, más allá de la vida cotidiana, y son consumidas por un telespectador. *La experiencia es activada y compartida en tiempo real por una audiencia que está presente virtualmente y, a veces también físicamente* (Jamieson, 2008:23).

Es por ello que nos preguntamos ¿La propuesta de Teatro del Bardo y La Zancada Teatro puede considerarse una obra de ciber-teatro? ¿Puede integrarse al listado de los formatos que adaptan la comunicación humana a la mediación técnica, abriendo nuevas formas en el campo artístico, conectando lo físico con el mundo virtual? *Otra vez Rosaura* es una *obra abierta* (Eco, 1962) que sólo existe en la interactividad, persigue efectos estéticos, políticos y sociales más allá de las palabras virtuales o la escena artística, y tiene una fuerte influencia en el desarrollo de nuevas formas de producción escénica que utilizan la comunicación remota.



Anexo de imágenes



Figura 1



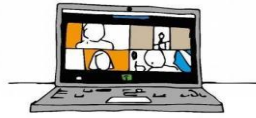
Figura 2



Figura 3



OTRA VEZ ROSAURA



esto no es teatro filmado

¡Seguimos en Octubre!
Todos los sábados a las 20 hrs. En vivo, por zoom

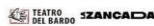


Figura 4

Bibliografía:

- Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito. Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Cornago, Oscar (septiembre, 2009) ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. En, *Agenda Cultural Alma Mater*. N°158 Universidad de Antioquia.
- Diéguez, Ileana (2014) *Escenarios liminales*. México. Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge (2012) Dubatti, Jorge (2014) *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires. Atuel.
- Felshin, Nina. 2001 ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito. Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Féral, Josette (2004) *Teatro teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires. Editorial Galerna.
- Gomes, Clara (2013). *Ciberformance: Rendimiento en Mundos Virtuales*. Tesis doctoral, Ciencias de la Comunicación, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Grau, Oliver (2003) *Virtual Art: from illusion to immersion*. England. The MIT Press. Gropius.
- Jamieson, Helen Varley (2008) *Aventuras en Ciberforma - Experimentos en la interfaz del teatro e Internet*, tesis de maestría, Drama, Facultad de Industrias Creativas, Queensland Universty of Technology, Diciembre 2008.
- Lehmann, Hans Thies (2013) *Teatro posdramático*. Madrid. Cendeac- Paso de Gato.
- Lopez- Pellisá, Teresa (2013) "La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciberteatro?". *Revista Letral*, Número 11, Año 13, pp.23-39.
- Paoletta, Anabel (2019) Tesis doctoral *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnologías y aportes sobre teorías de actuación*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Rovira Sancho, Guiomar (2016) *Activismo en red y multitudes conectadas comunicación y acción en la era de internet*. Icaria editorial. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Referencias web:

- <https://teatrodelbardo.wixsite.com/teatrodelbardo/otravezrosaura>
- <https://www.facebook.com/teatrodelbardo/videos/892827481124556/>
- <https://www.analisisdigital.com.ar/cultura/2020/08/23/teatro-del-bardo-estrena-otra-vez-rosaura-streaming>
- <http://lacalle.com.ar/teatro-en-vivo-otra-vez-rosaura-se-presenta-via-zoom/>
- https://www.miradorprovincial.com/?m=interior&id_um=271375-esculpir-nuevas-formas-en-el-tiempo-teatro-del-bardo



La poeta, el balcón y el viento. Intermedialidad entre verba y gesta en *De apellido Amor*. 2021

Pérez, Claudia

Equipo de Estudios Transmediales (CIDDAE-FHCE)

oliviapz@gmail.com

Opciones representacionales

Puede resultar repetitivo y ha sido bastante discutido ya el fenómeno particular de los efectos de la pandemia sobre el teatro en 2020 y 2021. Los teatros y sus agentes han recurrido a soportes virtuales para dictar sus clases y mostrar sus obras. Cada estudio de caso es un ejemplo de estrategias de supervivencia. Como analistas, podemos abordar la situación particular o tratar de extraer ciertos comportamientos generales que podemos enunciar como leyes de supervivencia. No descarto la utilidad de los manidos conceptos de tecnovivio y convivio. Sin embargo, es un dato de la realidad que lo nuevo desafía nuestro paradigma de análisis y el sistema de creencias. La pregunta que obsesiona consistiría en saber si el teatro llamado como tal, comprendiendo las concepciones y transformaciones de acontecimiento, hecho, fenómeno, artes escénicas, puede resistir y sobrevivir, y cuáles son algunas de las condiciones de resiliencia. Visto desde una dimensión, la transformación implica un cambio cultural, ya que las formas convencionales de apropiación y creación de la cultura debieron retocarse.

Este frenético y paradójico movimiento que marca la convivencia de los individuos en el siglo XXI, también produce cambios en las formas de representación de la realidad, pues al cambiar nuestra percepción del mundo y la forma en que habitamos en él, inevitablemente cambian las maneras de representarlo (Cubillo, p.170).

En esta nueva época, ciertos valores como la aceleración, el valor de las redes como soporte, el conocimiento sintético y titular, la educación no erudita sino volcada a la inteligencia emocional y la posverdad campean en los sistemas de comunicación.

El Teatro Solís de Montevideo, Uruguay, efectuó una apuesta con el Ciclo *Ellas en la Delmira*. En esta ponencia me propongo abordar como objeto de estudio la relación entre sistemas signícos en tiempo y espacio de la obra citada en el título, escrita por Juan Scuarza, adaptada y dirigida por Susana Souto para el Ciclo *Ellas en la Delmira*, Teatro Solís, en marzo-abril de 2021. La obra recorrió distintas etapas que pusieron a prueba la tradición de montaje teatral en las variables tiempo-espacio. Fue programada antes del advenimiento de la pandemia; luego de una pausa, los ensayos se retomaron por zoom, luego fue filmada en una sala (no la Sala Delmira sino la Zavala Muniz), proyectada por streaming. Observemos desde ya cuántas transformaciones y modificaciones al strictu sensu. Una obra que fue pensada para la escena tradicional, interceptada por tantos movimientos representacionales, que se conjugan con una falta a la verdad: la sala en que fue filmada. ¿Importa esta falta a la verdad? ¿En qué medida es relevante? El motivo era claro: mantener la continuidad de un Ciclo que se realiza desde 2017 y tiene objetivos femeninos y feministas. Promover, habilitar y otorgar un espacio en una institución señera como el edificio del Teatro Solís a mujeres que hablan de mujeres constituye ese objetivo



visibilizador y de justicia epistémica y pragmática. Solamente nos resulta interesante que la impregnación de la posverdad sea tal que ese dato parezca menos relevante. Estamos tal vez ante una expansión del “como si” stanislavskiano, en el que el prefijo trans- impera. ¿Por qué razón? La migración de un mundo a otro, de un soporte a otro, nos lleva a comprender términos como transculturalidad, transestética, transgénero, transmedialidad. La conjugación de “No hay hechos, sólo interpretaciones” con la idea del tránsito, del no destino sino el desplazamiento, convoca particularmente a formas estéticas inacabadas, transitorias. Una consecuencia que se puede problematizar es la falsa democratización, en el sentido de la pérdida del valor de la especialización. (Villena Saldaña, 2017). El saber específico parece desvanecerse en una suerte de masificada inespecialidad, donde lo emocional prima. La posverdad, siguiendo a Villena Saldaña, produce que los hechos objetivos sean menos decisivos que las emociones u opiniones personales, y no significa mentir, sino que la era de la posverdad estaría marcada por “la irrelevancia de la verdad y de los hechos a la hora de comunicarse (p. 18). Y si las variables tiempo y espacio transmutan, la facultad de la atención se acelera. ¿A dónde han llegado nuestros sentidos que perciben con la dinamización del zapping, demorando menos de un minuto en cambiar si algo no nos capta de inmediato?

Lenguajes y traslados

Nos permitió encontrar todo lo que
tenemos cada una de nosotras de Olegaria,
y lo que puede tener Olegaria de nosotras
también.
(Pilar Cartagena)

Fue el tercer título estrenado por streaming del Ciclo *Ellas en la Delmira*, convocado por el Teatro Solis, la obra *De apellido amor*, el sábado 10 de abril. Una directora y una actriz, en sororal trabajo compartido, Susana Souto y Pilar Cartagena, se proponen investigar a la poeta Olegaria Machado Amor, nacida en Minas en 1863. El referente, *el objeto de imitación en primer nivel*, es la poeta Olegaria, -y como siempre, la atribución de valor por distinción patriarcal-, fue maestra de Florencio Sánchez. Este dramaturgo la definió como “distinguida y romántica”. No era necesario ese dato, más que para validarla en un sistema. Solo dos poemas quedaron de ella. De modo que, hasta ahora, tenemos a la persona empírica Olegaria Machado, los dos poemas que quedaron de su mano (de corte autobiográfico) como *segundo nivel de imitación*, la obra de Juan Scuarza titulada *La que sueña como tercer nivel*, la versión de Susana Souto y la puesta en escena con Pilar Cartagena.

El recorrido temático es autobiográfico, desde la autora que busca expresar su yo interior, a las sucesivas exploraciones y diálogos con la vida e ideas de Olegaria. Ese contenido viaja de un texto a otro texto, constituyéndose en la reconocida transtextualidad (Genette, 1982): lo que pone en relación manifiesta o secreta, un texto con otro. Poco resulta secreto, en época de medios y web, más que por nuestra falta de ilustración. Si teníamos montañas de libros, cual urnas funerarias en un depósito, hoy tenemos estallidos en redes, que se difuminan, más como cenizas, fragmentos de una cultura olvidada. Es por esa razón que la hipertextualidad se expande aunque no obstante es más difícil reconocerla en las sucesivas transformaciones que acredita. Sin duda el fenómeno troncal es la imitación, seria, que interpola en los vacíos de la vida de Olegaria, o que levanta a primer plano momentos de su vida, como la visita de Florencio Sánchez, o el amor desdichado. Y, en términos de Saint-Gelais (1999), desde el punto de vista textual estamos ante una *expansión* de los datos diegéticos.



El texto de Souto, el *cuarto nivel imitativo*, alterna fragmentos documentales (donde la actriz lee), escenas donde el personaje Olegaria narra situaciones del pasado y se expresa ya en estilo indirecto o directo y escenas performáticas en las que prevalece el movimiento y diseño sonoro sobre la palabra, sin excluirla. En el primer fragmento documental, se dice:

1863: Nace en Minas la poeta, maestra y traductora Olegaria Machado Amor.

Nieta de los fundadores de la ciudad, Machado Amor se crió en la primera casa de material que allí se construyó.

Minas hacia 1899 era una pequeña ciudad en la que aún no se había disipado la bruma colonial.

Bernardo Machado, hermano de la poeta, se quejaba en su periódico del "sueño municipal", del "narcotismo desalentador" en que las gentes vivían por ese entonces.

Olegaria, enseñaba a las hijas de las principales familias minuanas. Más tarde también ejercería su magisterio en Sarandí del Yi y Treinta y Tres. (...) Su principal hobby... recitar versos al viento. (...) Sabemos que escribió mucho. Sin embargo solamente dos poemas llegaron hasta nuestros días..

Esta poeta recitaba sus versos al viento en su balcón. No buscó, ni pudo buscar, el reconocimiento de los hombres. Recibió frases que todas las mujeres hemos recibido: "¿Estás loquita hoy?", "Su cara de mala es más hermosa que su rostro de poeta", "Es una catástrofe para nuestra familia". Actos de habla que funcionan como espadas que limitan la acción, minimizando al sujeto.

En ese aspecto el tema se conjuga perfectamente con la propuesta visibilizadora del Ciclo.

En el *quinto nivel imitativo*, estas dos creadoras asumieron la tarea de revivirla, traer su voz y mezclarla con las de ellas, en ese juego hermenéutico con el pasado. Tomaron uno de sus poemas, y Souto lo mantiene en su dramaturgia.

Desengaños, no más, siempre amarguras.
Siempre días de cruel indiferencia
Que envueltos en la hiel de mi destino
Van en pos de mi pálida existencia.
Siempre esa voz secreta que me hiere
Siempre igual el camino de mi vida
Solo un rayo de luz arde en mi mente
Y también esa luz casi extinguida
Desenlace fatal de aquellos días
De doradas y ricas impresiones
Cuando se beben en dorado cáliz
El torrente de puras ilusiones.

La voz lírica de la poeta. Endecasílabos, formando serventesios, generalizado en el Romanticismo, cuatro versos de arte mayor con rima consonante y asonante entre los versos 1-3 y 2-4, exceptuando en este caso el primer verso. Una isotopía del dolor, del desengaño luego del éxtasis, de no poder vivir en vida momentos fulgurantes que perduren.

Ahora bien, estos caminos transtextuales y niveles de imitación, - la autora, su texto poético, la obra de Scurza, el texto de Souto-, están, al menos los dos últimos, dirigidos a la representación. Observemos que el segundo también, ya que la autora recitaba los poemas en su balcón. El fenómeno que se produce es la transmedialidad, vale decir, el pasaje de un medio a otro. Cada obra dramática tiene implícita, semióticamente, su representación (texto



espectacular). La adaptación con reescritura debe ir al espesor semiótico de la escena, esa diégesis en el sentido de historia que se cuenta, más que de mimesis. Se produce entonces una ficción transmediática (Pardo), es decir la expresión de la diégesis en otro medio. De poesía, dramaturgia y narración a teatro, expandiendo el material. La actriz y la directora comienzan a ensayar, “normalmente”, coexistiendo en tiempo y espacio. El proceso de ficción transmediática es expansivo y transformador. Modifica y genera suplementos sígnicos, gestos, acciones, música, palabras dichas por otras voces. En medio de ese armado de los signos escénicos en tiempo y espacio surge la pandemia y el distanciamiento social.

El proceso transmedial

Aquí pasamos al *sexto nivel imitativo*, que fueron los ensayos por zoom, enfocados en grabar la puesta en un espacio y transmitirla por streaming. Veamos las transformaciones que se producen.

En primer lugar, la directora y actriz establecen una relación comunicativa que suprime el espacio y los códigos kinésico y proxémico. Dicen que obtuvieron sensibilidad y buena comunicación, y atribuyen el éxito del sostén del canal comunicativo a ser dos personas solamente. La actriz, Pilar Cartagena, comenta en una entrevista que quizás el unipersonal sea un sub-género que se potencia durante el distanciamiento en la pandemia. (Entrevista). Era cine, era teatro, en definitiva fue una combinación. Convivir en esa etapa de hallazgos las llevó a viajar al lugar donde nació Olegaria, y transformar la pregunta sobre qué se comparte con el personaje en un eje de la puesta.

Y formalmente se agrega un nuevo lenguaje, un híbrido procesual entre ensayos por zoom, grabación en el teatro, visionado por streaming. El *séptimo nivel* fue el ensayo y la grabación en una sala del Teatro Solís. Según palabras de la directora Susana Souto, en esa instancia vislumbró algo híbrido, algo nuevo. Constituyó su forma de combatir, de resistir. Se permitió direccionar la mirada del receptor a las manos de la actriz, a la voz, al recurso del retroproyector. Cabe destacar que en la puesta la palabra poética no solo es pronunciada por la actriz sino que se ve en el piso, en el panorama, en papeles que la actriz saca, Vemos los grafemas. En ese único momento de retorno al tiempo y espacio común estaban las cámaras, los técnicos, y el contacto convivial se dio a través y con ellos.

Finalmente, el streaming. Este *octavo nivel*, esos distintos formatos y el espesor de signos que crean permitieron performar en una intermedialidad nueva, poniendo ante nosotros una obra íntima y emocionante, a la vez que reflexiva, donde coexiste el lenguaje actoral, -corporal y gestual-, papeles escritos, palabras en el panorama proyectadas, palabras en el suelo, la mirada de la cámara, la ausencia de público pero el receptor colocado más íntimamente en nuestro ojo, que ve muy próxima a la actriz, escucha su voz y hasta la respiración de la misma. Actriz y directora pudieron verse en ese “estreno” junto a otros asistentes “virtuales”. La actriz se vio como otra, en ese cine mediado por comunicaciones de whatsapp, cada uno en el living de su casa.

Observamos tanto el fenómeno transmedial (De Toro, p. 2007) entre los diferentes soportes como el intermedial entre los distintos sistemas sígnicos. Estos procesos van desde la poesía de la autora empírica Olegaria Machado Amor, al texto literario, la adaptación, la palabra dicha en escena, y la escritura en papel, piso y panorama. Se produce una transmedialidad que culmina en intermedialidad (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017) sincrónica del streaming para el receptor. En la necesidad de superar el ruido comunicacional, observamos y proponemos que verba y gesta se dimensionan, enfatizan y multiplican, transformándose en signos tautológicos privilegiados.



Olegarias

El hábito de retracción se ha hecho en mi
vida una constante a la que no puedo
sustraerme
(Olegaria)

Frase textual de Olegaria, frase que podemos asimilar a nuestro distanciamiento social en pandemia. La puesta conjuga entonces texto, gesto, imagen y espacio en un modo combinatorio particular del tiempo que se despliega en sincronía y diacronía. Oímos, entonces, cinco voces: la voz de la actriz espontánea, la voz de la actriz que presenta hechos de Olegaria, la voz que narra en pasado los sucesos y la voz en el diálogo directo. Y, en el fondo, la voz del canto. Todas esas voces hablando de las Olegarias que somos y que fueron. El amor es cruel, pero Olegaria supo que todas las palabras son dichas para el viento, aún las escritas en el mármol monumental. "Verba volant, sc̄r̄pta m̄anent" dijo Cayo Tito al senado romano. Ese ruido comunicacional propio del giro medial (Mora, 2014), obliga a multiplicar cantidad e intensidad para significar posverdades (Llorente, 2017) que estallan, como los poemas al viento que recitaba la autora desde su balcón.

Referencias

- Cubillo, R. (2014). "La intermedialidad en el siglo XXI". En *Diálogos, Revista Electrónica de Historia, Universidad de Costa Rica*, VVol. 14 No. 2.
- De Toro, A. (2007). *Dispositivos transmediales, representación y anti -representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad -Transmedialidad*. Universidad de Leipzig.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil González, A. y Pedro Javier Pardo. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. Orbis Tertius*.
- Guarinos, V. y Ana Sedeño. (2013). *Narrativas Audiovisuales Digitales: convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia*. Fragua.
- Llorente, J. (2017). "La era de la posverdad: realidad vs percepción". *Revista Uno, N° 27*.
- Mora, V. (2014). "Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia." *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Delirio. Vol.3, N°1*.
- Saint-Gelais, R. (1999). "Adaptation et transfictionnalité." En Mercier, A. y E. Pelletier. *L'adaptation dans tous ses états*. Nota Bene.
- Sánchez-Mesa, D. y Jan Baetens. (2017) *Literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, Los estudios culturales y los new media studies. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 27*.
- Souto, S. *De apellido amor*. (2020) (pdf).
- Souto, S. y Pilar Cartagena. "Entrevistas". Teatro Solis. Equipo de Estudios Transmediales.
<https://www.teatrosolis.org.uy/PROGRAMACION/Pensatorio-teatral-uc1465>.
- "Pensatorio Teatral". Teatro Solis.
<https://www.youtube.com/watch?v=Bgt629JYKwo&t=752s>.
- Villena Saldaña, D. 2017 "Era posverdad: comunicación, política y filosofía". UNMSM.



Prácticas situadas con impronta feminista: arte y militancia en una ciudad media del centro bonaerense

Pérez, Patricia A.

PROINCOMSCI - FACSO - UNICEN

Introducción

La localidad de Rufino, en la provincia de Santa Fé, es una pequeña ciudad -en términos de escala urbana apenas unos 20.000 habitantes- vinculada con la producción agrícola-ganadera. En mayo de 2015 el paisaje de llanura rural se conmocionó con la ausencia de una de sus jóvenes ciudadanas: Chiara Páez, de escasos 14 años. Apareció enterrada en la casa de su femicida de 16 años. Su exhumo y posterior autopsia develaron que en su cuerpo había un embarazo reciente, restos de oxaprost⁴⁶² y síntomas de violencia extrema consumada en ese primer territorio⁴⁶³ -en este caso- de la (no) autonomía. La aparición sin vida de la joven implicó la gesta de un movimiento paradójicamente vivaz, elocuente y creciente que repercutió en todos los rincones del país: el #NiUnaMenos. Se cimienta en una larga trayectoria nacional del movimiento feminista que toma ímpetu en el arribo democrático y se visibiliza y masifica 30 años después, del que intentaremos dar cuenta someramente. El movimiento #NiUnaMenos surge de las propias entrañas del feminismo y se consolida como una respuesta que mana del dolor⁴⁶⁴ y que germina de la necesidad de producir cambios significativos sobre prácticas arraigadas en lo más profundo de las sociedades patriarcales que vivimos. Deriva del hartazgo de las violencias naturalizadas, de las muertes en manos de femicidas, de la desaparición y del descarte de los cuerpos de mujeres y/o cuerpos feminizados. #niunamenos cuenta con la concurrencia mediática como plataforma y a su vez como red dando urdimbre tecnológica y -sobre todo- social a la práctica feminista.

En un trabajo previo, expusimos que “el 3 de junio de 2015 se materializó una movilización nacional bajo la consigna #NiUnaMenos. El llamado federal se adaptó a las idiosincrasias locales y se tradujo en múltiples citas que lograron la irrupción de una heterogénea ciudadanía en el espacio público” (Pérez e Iturralde: 2018).

Nos proponemos como objetivo abordar la manera en la que se dio la construcción de una agenda política local con la recurrencia a repertorios de reivindicaciones significativas -sostenidas en el tiempo por el feminismo- que proponen develar aspectos naturalizados en torno de la desigualdad de género y a la que contribuye fuertemente el #NiUnaMenos, acudiendo, entre otros recursos, a manifestaciones simbólicas artísticas. Para este trabajo, nos preguntamos ¿cuáles son los repertorios callejeros que se asumen y se ponen en práctica desde los feminismos que componen el #niunamenos en las ciudades de rango medio del centro de la Provincia de Buenos Aires? ¿Cómo se da la trama que intersecta las manifestaciones artísticas

⁴⁶² Nombre comercial que se le da al misoprostol y que se puede utilizar para interrumpir un embarazo.

⁴⁶³ No tomaremos aquí las potentes discusiones en torno de la idea de “colonialidad” que se ejerce sobre nuestros propios “cuerpos territorios” y que -grosso modo- plantea cómo el sometimiento del cuerpo de las mujeres está atravesado por el proceso colonial, dado que excede los fines de este trabajo.

⁴⁶⁴ <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2020/6/3/la-campana-que-nacio-del-dolor-21944.html>.



con la politicidad de las demandas feministas condensadas en el #NiUnaMenos? ¿Cómo se tensionan los sentidos instituidos cultural y socialmente en las ciudades de rango medio con la propuesta de transformación política que promueve el #NiUnaMenos? Nos valdremos, al efecto, de lo que Haraway (1995) denomina “investigación situada”, entendiendo por esto - inicialmente- al modo de comprender realidades desde el punto de vista que incorpora la subjetividad de las mujeres y desde la que partimos para emprender nuestra tarea, asumiendo que las que ya no están -en palabras de Lordon (2017)- afectan el entramado de relaciones de las que quedan en tanto género.

Primeras aproximaciones

El reconocimiento del feminismo como movimiento con capacidad de modificar el estado de cosas desigual para las mujeres y las disidencias ha sido sinuoso, complejo y escalonado. El retorno democrático en Argentina posibilitó la visibilidad y en parte la institucionalización de las demandas construidas hasta el momento por el movimiento de mujeres, proponiendo acciones concretas con miras a cambiar situaciones enmarcadas en instituciones patriarcales⁴⁶⁵. En este sentido, María Laura Rosa expresa: “Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas mujeres recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género” (2007:66).

Para Tarducci “la del ochenta fue una década intensa y novedosa (...) por llevar a la calle demandas específicamente feministas” (2019:91) y se pasa, paulatinamente al calor de las consignas democratizadoras, a ocupar espacios callejeros como modo de visibilizar la existencia de grupos de mujeres organizados, sumándose así a los clásicos repertorios de militancia feminista propios de los reductos académicos; la autora refiere que esas acciones estuvieron siempre enmarcadas en la confluencia de intereses del movimiento feminista pero también desde quienes estaban insertas en partidos políticos.

Muchos de estos hitos de construcción de un movimiento amplio de mujeres, fueron acompañados de manifestaciones artísticas⁴⁶⁶, como herramientas para visibilizar y concientizar en torno de las demandas que se encuentran y encontraban mayoritariamente enlazadas a las situaciones de violencia que vivenciamos las mujeres. Se trata de demandas que requieren cambios políticos que puedan incidir en una mejora real de las condiciones de desventaja.

Varias autoras dan cuenta del estado del arte en Argentina y también en Latinoamérica, particularmente Rosa (a (cf. Rosa, 2004, 2007, 2014), Gutiérrez (2017), Giunta (2018), Zussa (2019), Lucero (2019) entre otras.

Sin embargo, como se observa en varios escritos académicos, muchas de esas características se corresponden con las grandes ciudades, con las capitales, con las megalópolis. Sostenemos que

⁴⁶⁵ Dice Mónica Tarducci (2019) que a la par de la democratización del país van surgiendo en diferentes espacios ministeriales líneas de trabajo que promueven acciones en pos de una mayor igualdad, pero con fuerte incidencia en el abordaje de las violencias de género. Asimismo, se consolida a lo largo de la década una militancia concreta reunida en espacios como ATEM, Lugar de Mujer, Alternativa Feminista y posteriormente la Multisectorial de mujeres, entre otros, que logra -sobre la base de la visibilización de problemáticas en demandas callejeras para fechas especiales como por ejemplo el 8 de marzo, o en reuniones académicas, talleres de trabajo y revistas autogestionadas- plasmar en leyes la patria potestad compartida y la ley de divorcio vincular o la aprobación de la Convención de Naciones Unidas sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer.

⁴⁶⁶ Las especialistas, señalan diferencias entre lo que se denomina “artivismo”, “activismo artístico feminista”, “arte feminista”, “arte activista”. Ver al respecto (Castro Sanchez: 2018).



la ausencia de registros o estudios de y en otros territorios, no significa la inexistencia de militancias o activismos con prácticas situadas que incluyen las particularidades de las propias agendas locales, con formas específicas de visibilización y con propias estrategias de cabildeo. En este sentido, Alejandra Ciriza (2017) especifica que: “Se asume, sin más, que la historia del feminismo en la Argentina es la del feminismo porteño, por cierto una dificultad que a menudo pasa desapercibida: tomar la parte, los feminismos en la ciudad de Buenos Aires, por el todo: los feminismos en la Argentina”. Para contrarrestar esas asunciones con las que acordamos y que no engloban otras circunstancias proponemos “pensar situadamente” desde dos significaciones prioritarias para este trabajo: las prácticas feministas situadas vinculadas a aspectos artísticos como políticas per sé por -un lado- enmarcadas en las singularidades de lo que denominamos ciudades medias -por otro-. Donna Haraway (1991) brinda un aporte fundamental a las epistemologías feministas, “sitúa” y argumenta el punto de vista desde el cual se parte para investigar: tal vez, como modo de transparentar, en todo caso, los inevitables de los propios constructos ideológicos.

Entonces, cuando hablamos de pensar situadamente, siguiendo centralmente los postulados de la autora mencionada antes nos referimos a un concepto que supone una instancia superadora del mero territorio -pero sin dejarlo de lado. Propone mostrar los procesos ideológicos existentes en la construcción de la “objetividad científica”; formula “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Haraway. 1991: 324). Dentro de la misma ilación, es para Ileana Diéguez (2019:112) “conocimiento emplazado” enmarcado en la acción reflexiva; en este sentido, “pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso el pensamiento, en la medida en que se trata de una inmersión en las singularidades”.

Implica, también, plantear una manera feminista de investigar. Al decir de Patricia Pérez y Gisela Giamberardino (2020): “¿Y de qué hablamos cuando hacemos mención a esta manera de investigar? Básicamente hacemos referencia a una forma de producir conocimientos que pueda orientar la práctica específicamente en las actividades concretas de las mujeres y disidencias -cualesquiera fueran estas- dejando de lados los sesgos androcéntricos y las formas sexistas que históricamente han permeado las investigaciones”.

En otro giro posible, situarnos implica también mirar los procesos propios que ocurren en el marco de lo que denominamos ciudades de rango medio, o ciudades intermedias, que se diferencian por la escala de las grandes ciudades o megalópolis.

En la escena local, “para la antropóloga Silvia Boggi (2008) -y para categorías analíticas de las Ciencias Sociales- Olavarría puede ser definida como “ciudad media”. Sostiene que esa categoría se dirige relacionadamente. Su trabajo, crítico con los abordajes más clásicos (cantidad de habitantes, dimensiones espaciales, cualificación de los servicios urbanos con los que se cuenta) propone una no estandarización conceptual de lo que sería la “ciudad media”; más bien, desde los cuestionamientos a las disciplinas tradicionales que se encargaron de las ciudades como la geografía, pone al descubierto la tensión existente desde la lógica antropológica del interjuego ciudad-pueblo que se da en estas dimensiones espaciales y entramados sociales. También, afirma que no puede pensarse en las ciudades medias “como meros espacios físicos y como variables independientes de la estructura socioeconómica y del sistema capitalista” (2008:13)⁴⁶⁷. Las autoras agregan que las reflexiones en ámbitos académicos y/o profesionales, generalmente concentran debates sobre los fenómenos que acontecen en las grandes ciudades,

⁴⁶⁷ Extraído de la Tesis de Doctorado FFyL UBA (2021) de quien escribe denominada “Políticas Sociales y Políticas de Género. Avances y Transformaciones Paradojales” (mimeo – en curso)



dejando a un lado la posibilidad de construir a las ciudades medias y pequeñas como objeto de análisis (Boggi y Galván, 2016). Es en estos términos, también, que situamos nuestro análisis, acotado a esas circunstancias singulares que son las que configuran las ciudades medias.

En este sentido, si nos situamos en la Olavarría, la primera marcha del #NiUnaMenos celebrada en 2015 constituye un hito en la historia local, dado que pareciera ser un momento de quiebre respecto de cierta inercia de la ciudadanía en torno de la violencia machista; además viene a poner en la vitrina urbana⁴⁶⁸ algunos hechos de violencia extrema ocurridos en tiempo cercano⁴⁶⁹. Es acertado aclarar que el feminismo local no nace con este momento particular; en todo caso se articularon varios sentidos y prácticas previas que operaron como posibilitadoras de este acontecer; en el decir de Benjamin (1990: 190): “cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar”. Un ejercicio de excavación, en un esbozo apenas benjamimiano, entonces, podemos aseverar que “desde los tempranos años 90, muchas mujeres vinculadas académicamente a la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) han (y hemos) marcado y proseguido un camino de incidencia tanto para la visibilización de las problemáticas vinculadas a género como en la toma de decisiones políticas en la ciudad” (Iturralde y Pérez: 2018). Es así como este entramado produce militancias feministas callejeras pero que se retroalimentan de manera continua con las posturas académicas, que dan sustento a las prácticas situadas para intentar conjurar la violencia por razones de género. Eso es el #NiUnaMenos: una reunión de feministas provenientes de diferentes espacios locales pero con fuerte composición de militantes vinculadas a la academia y específicamente a las ciencias sociales.

El #NiUnaMenos olavarricense: hacia una genealogía local

Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado
tiene que comportarse como (alguien) que excava
(Walter Benjamin)⁴⁷⁰

Como veníamos expresando, en el camino hacia la actualidad, el feminismo convoca y aglutina en su seno diversos reclamos de grupos con postergaciones y vulneraciones históricas. Esta trayectoria incluye la aparición del #NiUnaMenos que amplía el movimiento de mujeres. Varias aristas contribuyeron a su formación y desenlace. Como expresamos antes, se relaciona con el dolor que provocan los femicidios, con el hartazgo que producen los diferentes tipos de violencias sobre los cuerpos y en las instituciones. En este sentido, y específicamente para la ciudad que habitamos, es claro que se trata de un espacio que conjuga trayectorias que se relacionan con el activismo y la militancia de los feminismos locales precedentes, “su aparición y consolidación pública cohesionaría -de algún modo -los reclamos e intereses sostenidos por largo tiempo desde el feminismo vernáculo que lo integra con otros sectores más heterogéneos y presumiblemente menos politizados en materia de defensa de los derechos de las mujeres. Por otro lado, ha tenido una amplia visibilidad social a partir de gozar de buena prensa porque,

⁴⁶⁸ Dice Armando Silva: “La vitrina es una ventana. En ella construimos un espacio para que los demás nos miren, pero también miramos a través de ella” (1992:63).

⁴⁶⁹ Se trata de dos femicidios cercanos en el tiempo que conmoveron profundamente a la ciudadanía: el de T. B. -asesinada frente a sus dos hijos- y el de G. T -vinculada con la clase media alta olavarricense- que interpelada por lo sucedido se movilizó por las calles de la ciudad en pedidos de justicia.

⁴⁷⁰ En el original, dice “un hombre que excava”; sin embargo, para una feminista, los tiempos y las convicciones indican producir adecuaciones gramaticales a los efectos de construir un lenguaje inclusivo.



finalmente, ¿quién puede estar a favor de los maltratos y los femicidios?” (Pérez e Iturralde: 2016). No obstante, han existido y perduran en la ciudad otras representaciones del feminismo, más relacionadas con las genealogías de los partidos políticos de izquierda y también, más actualmente, con el peronismo kirchnerista.

El #NiUnaMenos local se ha sostenido y fortalecido en el tiempo con una serie de acciones tendientes a visibilizar los problemas que las mujeres sobre todo (y disidencias en menor lugar) tienen en tanto tales e incidiendo en las agendas públicas y políticas (ver más adelante) para propiciar nuevos parámetros de actuación en el plano de las instituciones estatales, y también, en clave de proponer una sensibilización en el plexo social. Desentrañaremos, brevemente, estos aspectos.

Uno de estos aspectos tiene que ver con el uso prolífico de la tecnología de la información y la comunicación a partir de las redes sociales disponibles en la urdimbre de la world wide web; es desde estas virtualidades que se construye también su existencia social y su reconocimiento como grupo feminista: el uso del facebook, el twitter y más tarde el instagram. Desde esas plataformas se sostienen, visibilizan y comunican las acciones locales del #NiUnaMenos. Al principio de su conformación, las redes sociales posibilitaron la reunión de intereses institucionales locales, como así también de personas individuales afectadas por la violencia por razones de género. La trama tecnológica ofició como argamasa y como primer espacio (aunque virtual) en el que depositar angustias, hartazgos, emociones, afectos, broncas, descargos, tensiones, denuncias. Ofician, de algún modo, como canalizadoras de acciones provenientes de afecciones de sujetos deseantes y como memoria de lo acontecido. Al decir de Lordon (2013:17) “no hay transformación de las estructuras sin acción transformadora, es decir, sin acción política, y la acción política es un asunto de afectos y de deseos colectivos: los movimientos de poder (deseantes) determinados (afectivamente) a orientarse en un cierto sentido y a cumplir ciertas cosas para hacer o cambiar de una cierta manera sus marcos comunes”.

Respecto de las acciones concretas -en los últimos 5 años- han desarrollado una extensa variedad de repertorios de actuación, los que a su vez, que otorgan entidad al frente local; entre estos podemos mencionar la organización de eventos callejeros con la finalidad de demostrar el descontento social y visibilizar la problemática ante las instituciones locales encargadas de trabajar para conjurar la violencia machista.

Con el eje puesto en la consecución de la igualdad de género, han propiciado la participación de varias mujeres de la ciudad en los “Encuentros Nacionales de Mujeres”, así como en los “Encuentros Regionales” del centro bonaerense, que son previos a la realización del nacional. Visibilizan las situaciones de desapariciones de mujeres, las causas judiciales penales que implican sentencias sin perspectiva de género; gestionan marchas de repudio o protesta ante situaciones abruptas que irrumpen de manera imprevista. Participan, organizan y articulan con otras organizaciones de la sociedad civil acciones para fechas clave. En sus documentos internos consta que: “Una de las estrategias sostenidas para visibilizar la problemática es desarrollar actividades en espacios públicos en diferentes fechas claves: 3 de junio, 25 de noviembre y 8 de marzo. A esos días reivindicativos también se sumaron otros planteados por el movimiento de mujeres, por ejemplo, el 19 de octubre de 2016 se realizó el primer paro nacional de mujeres, también conocido como “Miércoles Negro”. (Mímeo: 2017). Suman su apoyo a otras causas sociales como la desaparición de Santiago Maldonado. Confeccionan y distribuyen pañuelos en apoyo a la “Campaña nacional por el derecho al aborto”, pañuelos violetas (cuyo color es utilizado para representar al movimiento feminista) y color naranja (que propugnan por la separación de la iglesia católica con el Estado). También, convocan a la realización de “pañuelazos” -sobre todo para consagrar el derecho al aborto-. Todas esas son actividades realizadas en presencia, en la calle, en territorio; pero también desde 2020 y en tiempos de



pandemia fueron aggiornadas a la virtualidad con el uso de redes sociales para hacer perceptible la incidencia. Y así, nuevamente, la tecnología permite la reunión de intereses en salvaguarda de las inequidades y violencias con epicentro en nosotras.

Desde la militancia callejera, que no es sólo monopolio del #NiUnaMenos, se han logrado establecer algunas modificaciones en la ciudad a partir de afectar en la agenda política; en este sentido, “para que las problemáticas de género sean tenidas en cuenta en la agenda gubernamental, además de las acciones activistas/militantes es necesario instalar esta cuestión como problema público, como objeto digno de atención pública; además, es menester entender que se trata de un problema de vulneración de derechos. En varias oportunidades -no en todas-, la anexión de temáticas en la agenda pública se produce como consecuencia de la actuación de espacios de activismo o militancia social. Así, la agenda pública asegura la visibilidad de los problemas públicos, que pueden -a partir de esta instancia- solucionarse o no. Cuando las problemáticas son incorporadas a la agenda gubernamental se convierten en cuestiones socialmente problematizadas, y a partir de allí se diseñan políticas públicas, consideradas como el campo de acción del Estado. (Pérez. 2016:6).

Las integrantes del #NiUnaMenos han solicitado -en la calle, en los medios y en documentos escritos- por la creación de un espacio de atención de las problemáticas de género que diera como resultado el establecimiento de una nueva dependencia que es la Dirección de Políticas de Género. También, han influido en la sanción de una serie de ordenanzas municipales; tal vez la más importante es la que dota de presupuesto a la dirección mencionada para que se trabaje en el abordaje integral de las violencias machistas (Ord. 3910/15). Otra ordenanza es la que impide la realización de elecciones de reinas de belleza en eventos de la ciudad⁴⁷¹; para esa consecución, impulsó la campaña “tu belleza no se concursa” en redes sociales (Ord. 4341/18). En otro momento, también se apoyó la sanción de la Ord. 4410/19, que establece la obligatoriedad de los locales de exponer cartelera informativa de espacios estatales que trabajan en el abordaje de la violencia de género. Finalmente, en relación a lo legislativo, han activado para que se apruebe otra normativa en materia de “emergencia de género”, cuyo objetivo principal es obtener un mayor margen de acción en materia de abordaje de las violencias, acompañado de un mayor presupuesto (Ord. 4511/20).

A partir de su conformación, compilaron la cantidad de casos femicidios ocurridos en la ciudad desde el año 2000; fue un trabajo que combinó la apelación a la memoria de las integrantes con apoyo de los registros virtuales (portales) de la prensa gráfica al que se suma el registro de un grupo local de activistas denominado Jácara Colectiva Feminista -que estuvo activo en la ciudad entre los años 2007 y 2011-. Fue, al parecer, un trabajo de excavación en la memoria social de las integrantes como estrategia que permitió recordar la mayor cantidad de información guardada y tal vez naturalizada respecto de la violencia extrema. Algunas de sus integrantes rememoraron las discusiones internas sobre qué casos considerar o no femicidios y qué espacios en la virtualidad -que oficiaron como reservorios- era preciso mirar para desenterrar de las capas de la historia local los casos de violencia extrema.

El trabajo artesanal de reconstrucción de femicidios locales, no está alejado de la práctica propias de los feminismos; en su vinculación con diferentes variantes disciplinarias (historia, sociología, comunicación, antropología, economía, arte, epistemología, etc.), munido de la teoría de género ha originado una lectura en retrospectiva que permite escarbar en las configuraciones sociales todos aquellos aspectos que son productores de desigualdades, visibilizando el sesgo androcéntrico en las interpretaciones disciplinares. Respecto del arte, en

⁴⁷¹ Ver al respecto: <http://miradasdelcentro.com.ar/home/para-que-en-olavarria-y-alrededores-tu-belleza-no-se-concurse/>.



sí mismo, acordamos con la postulación de Ana María Castro Sánchez (2018): “El arte con sus propios medios tiene la capacidad de movilizar tanto individual como colectivamente, esto implica reconocer que no es un recurso sino que en sí mismo el arte contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales. De allí la importancia de comprender su potencia política, cómo y por qué puede llegar el arte a ser útil en y para movilización política; abordando las prácticas artísticas en el sentido de cómo pueden adecuarse y articularse para convertirse en elementos de la praxis política, recurriendo a sus medios, fortaleciendo sus potencialidades. Se trata de reafirmar lo que el arte aporta, remueva, favorece, impulsa en y para los proyectos políticos, teniendo en cuenta lo que logra en términos de producción de sentidos y su carácter relacional”.

Desde el #niunamenos, para evidenciar los femicidios locales elaboraron pancartas similares a las que las Madres de Plaza de Mayo utilizaron -junto con los famosos “siluetazos”⁴⁷²- para denunciar la desaparición forzada de sus hijos/as en el marco del terrorismo de estado puesto en marcha durante la última dictadura; esas pancartas nos traen en el recuerdo a las muertas, a las que no están, a las que nos afecta que no estén. Las mujeres muertas están en las pancartas de alguna manera presentes, discurriendo en las calles, en las marchas, paradójicamente anunciando su no estar, su trunca vida, su descendencia y ascendencia afectada y el tejido social perforado. Para Didi Huberman (2010) es taxativo: “las imágenes son un espacio de lucha”. En este sentido, las pancartas, en una altísimo porcentaje con fotos en blanco y negro de las mujeres que nos faltan, portadas por familiares o amigos/as o simplemente expuestas a la mirada de quien circula, al igual que las siluetas en otro momento de la historia nacional, son un recurso visual público que se entrelaza y funde con los movimientos sociales que reclaman por las ausencias de sus afectos; muestran allí una lucha afectada y afectuosa engendrada desde los propios movimientos feministas y extendida, incluso a las propias familias dolientes, para alterar futuros adversos o fatales en otros cuerpos territorios y subjetividades femeninas/feminizadas. Laura Gutiérrez (2019) expresa: “Uno de los aportes centrales de los feminismos a la historia del arte fue descolocar la presunción de que las imágenes fueran representaciones de (neutrales marcadores sin sexo y sin género) y pensarlas más bien como los modos en que constituyen visibilidades generizadas, es decir, que no reflejan mundos sino que producen mundos sexuados”. La puesta en escena a través de recursos visuales y artísticos conforma, pareciera ser, un convite a re-significar las ausencias, excavando en el espesor de las múltiples codificaciones naturalizadas que permitieron en la historia la concreción de las violencias machistas.

En el año 2017, presentan un proyecto a la Mesa Local contra la violencia familiar y de género⁴⁷³ y logran financiamiento para intervenir de manera artística las garitas de transporte colectivo de corta y mediana distancia de la ciudad. El proyecto dice “Las intervenciones públicas en las

⁴⁷² Los siluetazos aparecen en Argentina al final de la dictadura, en 1983. Para Ana Longoni (2008): “El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual “público”, cuyo uso se expandió espontáneamente. El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante”. La idea proviene de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz.

⁴⁷³ Respecto de la Mesa Local ver Pérez e Iturralde (2019).



que participa el Frente desde el año 2015 incluyen marchas y lectura de documentos, pero también han contado siempre con acompañamiento artístico proveniente de ramas variadas: artes visuales, escritura, música, diseño gráfico, danza, fotografía. En las reuniones preparatorias para las actividades del 25 de noviembre de 2016 surgió la idea de intervenir las paradas de transporte público de Olavarría, exceptuando las de vidrio. En ese momento entendíamos que era una propuesta que perduraba en el tiempo, que se situaba en un lugar de espera y que resultaba un espacio estratégico porque las personas se podían detener a observar. Pero fundamentalmente nos parecía que podían convertirse en un lugar de consulta para quienes necesitaban acceder a información ante un caso de violencia de género. Entonces ideamos un proyecto de intervención que contiene, por un lado, aspectos estéticos que resultan disruptivos en la vía pública, y por otro, información institucional importante” (Mímeo: 2017). Así que, en plena coincidencia con lo que dice María Galindo, en el marco del grupo boliviano Mujeres Creando (2005): “la creatividad es un instrumento de lucha y el cambio social es un hecho creativo y la acción creativa es una acción política”.

Entre 2017 y 2019 intervinieron de forma artística más de una decena de espacios públicos, convocando a diferentes artistas visuales de la ciudad. Es una manera de incidir en la cotidianeidad ciudadana apelando a modos diferentes de hacer y pensar la política por fuera de su institucionalización tradicional. Coincidimos con las apreciaciones que enuncia Mercedes Vanini: “En la calle la intervención se reactualiza constantemente, según el espacio de emplazamiento, hay un borramiento de la figura del artista individual, el transeúnte puede participar, tapar o modificar la obra, es una relación dinámica; o también puede pasar desapercibida, no se impone como algo a ser especialmente observado.” (Vanini: 2011). También, Laura Gutiérrez (2019) abona en el mismo sentido, retomando los postulados de Teresa de Lauretis: “Las imágenes y las prácticas artísticas son entonces un medio activo del proceso de pensamiento y no un derivado o ilustración del mismo, una tecnología de género (De Lauretis, 1992) que no representa a, sino que construye y a la vez constituye procesos de la generización en/desde las imágenes”.

La combinación de imágenes visuales artísticas con información respecto de dónde acudir ante casos de violencia machista está a la vista; no son simplemente imágenes bellas porque irrumpen en el paisaje ciudadano e interpelan la sensibilidad, tal vez, pudiendo constituir dispositivos de comprensión de la encarnación naturalizada de las violencias en las sociedades que habitamos.

Concluir provisoriamente, siempre

Nunca está dicha la última palabra cuando de dinámicas sociales se trata. Cuando las mujeres nos sentimos afectadas por las prácticas femicidas, por la exuberante desigualdad que nos aqueja accionamos en diversos planos, entre ellos, el artístico, considerándolo como un motorizador político genuino, como un espacio privilegiado para decir -desde esos marcos- las necesidades que urgen atender.

La pregunta es, si estos modos de denuncias de las violencias, si esta forma de visibilizar que asumen las demandas feministas, si esta manera política de manifestar un estado de cosas, puedan llegar a modificar las sensibilidades, las políticas públicas y el entramado cultural en pos de un cambio que favorezca la condición integral de las mujeres. ¿Se podrá configurar un desarrollo a futuro de nuevos imaginarios en torno de un ser social -pensado como conjunto-integralmente respetuoso de las diferencias, pero por sobre todo de las mujeres y las disidencias? Si sumamos la denuncia de la evidente ausencia que muestran las pancartas, nos preguntamos si facilitarán el andamiaje para proponer la posible generación de otras dinámicas sociales, obviamente, más inclusivas y menos violentas.



En relación a estas prácticas, nos preguntarnos, si la función estética que en términos semióticos proponen la mostración de imágenes en pancartas y de pinturas artísticas en garitas de transporte colectivo en la ciudad, serán facilitadoras de otras afecciones. Porque, ¿quiénes pasan por esas calles? ¿Qué promueve la lectura de ese texto iconográfico conformado por imágenes artísticas y por información? ¿será posible resignificar -de manera interesada- en los/as otros/as cierto involucramiento que permita, -si bien, no vivenciar encarnadamente la ausencia de mujeres queridas- al menos, afectar la percepción respecto de las violencias existente con los repertorios callejeros y con las prácticas de cabildeo propuestas desde el feminismo?

¿Y qué significa resignificar las ausencias? Es hacer sentir la pérdida. Probablemente sea una manera de tolerar el dolor ante la pérdida. Pérdida que implica incapacidad de la recuperación material pero sí simbólica. Paradojalmente, las imágenes resignifican la ausencia simbólicamente. Son la presencia de la ausencia. Tal vez la presencia en imágenes de las muertas por femicidio encarna una cierta pervivencia en términos de Warburg: son parte del pasado que aún viven en el presente de las imágenes y que generan en el aquí y ahora afecciones varias. Las imágenes de las ausentes tienen la capacidad en potencia de politizar su propia desaparición de la vida y la de otras futuras posibles.

Los feminismos en general han transformado la idea de hacer y practicar la política desde la interpelación a lo instituido utilizando otras herramientas y metodologías al cuestionar las maneras tradicionales de ejercerla: excluyente y en varios aspectos antagónica a los intereses del movimiento. Sin embargo, lejos de retirarse de la arena política, del campo de definiciones sustanciales de la vida, han recurrido a otras estrategias. En este sentido, la exotización y politización de los ámbitos cotidianos implicó para el espacio local, también, la puesta en marcha de los repertorios políticos callejeros de los cuales intentamos dar cuenta, a fin de poder pensar -en el marco de una necesidad de visibilización de la desigualdad y por ende de transformación de lo “naturalmente” dado- una sociedad más igualitaria.

Bibliografía:

- Benjamin, W. (1990). Diario de Moscú. Traducción Marisa Delgado. Buenos Aires: Taurus.
- Boggi, Silvia y Nora Galván. 2008. "Ni chicha ni limonada. Apuntes reflexivos acerca de las nociones de ciudad media y ciudad intermedia". Ponencia presentada en el IX Congreso Argentino de Antropología Social: Posadas.
- Castro Sanchez, Ana María. "El lugar del arte en las acciones políticas feministas. Configurações [Online], 22 | 2018, posto online no dia 22 dezembro 2018, URL: <http://journals.openedition.org/configuracoes/>.
- Ciriza, Alejandra (2017). Militancia y academia: una genealogía fronteriza. Estudios feministas, de género y mujeres en Mendoza. *Descentrada*, 1(1), e004. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe004>.
- Didi-Huberman, Georges ([2002] 2010). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges. "Las imágenes son un espacio de lucha"
Extraído de: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
(Última entrada: abril de 2021).
- Diéguez, Ileana, 2019. Interpelando al "caballo académico": Por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas* 50/ abril 2019. Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.
- Giunta, Andrea (2018) Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Gutierrez, Laura. Metodologías del desecho. Apuntes para los cruces entre feminismos y estudios visuales. Revista Sudamérica ISSN 2314-1174, Nº 10, Julio 2019, pp. 36-53



- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Iturralde, M. y Pérez, P. (2018). El género es la cuestión: Políticas públicas y organizaciones sociales en una ciudad intermedia después de la marcha "Ni Una Menos". V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, 10 y 12 de julio de 2018, Ensenada, Argentina. Desarmar las violencias, crear las resistencias. EN: Campagnoli, Mabel, coordinación. Ponencias por título, 2018. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10825/ev.10825.pdf.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comp.) Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Lordon, Frédéric (2017). *Los afectos de la política*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lucero, María Elena. (2019) *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Andrea Giunta. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 6ta edición, 2020 / Ciudad de México, Siglo veintiuno.
- Pérez, Patricia e Iturralde, María. (2018). Género y agendas en una ciudad intermedia. *Question/Cuestión*, 1(58), e041. <https://doi.org/10.24215/16696581e041>.
- Pérez, Patricia e Iturralde, María Eugenia (2019) "Cuestiones de género en una ciudad media. Consideraciones en torno de políticas públicas" en *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, N°27, 2019 pp.171-196. ISSN, 2545-6504
- Pérez, Patricia y Gisela Giamberardino (2020). Investigar y proponer con perspectiva de género. Aproximaciones inconclusas. En *Newsletter* N° 46. FACSO-UNICEN, Olavarría. ISSN 1850-261X.
- Rosa, María Laura (2007) "Transitando por los pliegues y las sombras" en *La Batalla de los Géneros* (cat. expo.), Santiago de Compostela, CGAC.
- Rosa, María Laura (2009). *La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales*. Recuperado de <https://goo.gl/XUwBVU>.
- Rosa, María Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- Silva, Armando. (1992). *Imaginario Urbanos*. Bogotá D.C, Colombia: Arango Editores.
- Tarducci, Mónica; Karin Grammatico y Catalina Trebisacce (2019). *Cuando el feminismo era mala palabra*. Buenos Aires, Espacio editorial.
- Vanini, Mercedes (2012). ¿Qué sucede con los procesos de memoria en imágenes evocativas del pasado y del presente de la historia argentina cuando pasan de la calle al museo? Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_22/vannini_mesa_22.pdf.
- Zussa (2019) *La vanguardia del Arte contemporáneo: Movimiento de mujeres, ámbitos de circulación virtual y espacio público*.



Encender el cuerpo al mirar. Crítica de *Como hermanas* (Camila Adaro Liloff, 2019)

Pérez Lence, Francisca

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Circula en las discusiones dentro de los movimientos feministas, cada vez con mayor fervor, un pedido de representación en la pantalla. Pareciera existir un listado que completar, con la inclusión de las distintas minorías, para que una ficción (en particular, las audiovisuales) sea decodificada como aceptable por los espectadores. Por momentos, (y no digo aquí siempre) esta exhortación me resulta desacertada⁴⁷⁴. Las ficciones no cobran el carácter de la transgresión por cumplir con dicho listado. Es decir, una comedia romántica protagonizada por una pareja cuir puede replicar el formato de las comedias románticas de los años 90⁴⁷⁵, sin generar modificación alguna. Muchas veces (y no digo aquí todas) los corrimientos, las desestabilizaciones, los desequilibrios pueden encontrarse en aquellas ficciones que no portan el subtítulo de “ficción feminista”. Afirmarlo implica una incomodidad porque nos sitúa, como espectadores, ante una vasta proliferación de producciones enmarcadas en distintos géneros y estilos, con distintas conformaciones de personaje, con variantes a la hora de narrar. Películas que nos posicionan, como espectadores, ante la incertidumbre. Pero con ese *no saber con qué nos vamos a encontrar* convive, también, la capacidad de generar sorpresa que atraviesa a las películas. Esa sorpresa que nos mantiene ávidos y en constante búsqueda de distintas (y no digo aquí nuevas) formas de narrar, de mostrar, de oír, de sentir las producciones audiovisuales. Porque el cine, entre sus valiosas y adoradas características, posee la capacidad de jugar y hacer trastabillar lo esperable y presentar *otra* cosa, o como afirma Julia Kratje “Es que el cine, para decirlo una vez más, no descansa en la reproducción acabada de la realidad. Al inventar cruces imprevistos, pueden surgir imágenes asombrosas que abracen la inmensidad atesorada en el movimiento espontáneo de la vida.” (Kratje, 2019:20) Desvincular al cine de la función de intermediario entre realidad y ficción, de reproducción de la realidad en pantalla, implica no sólo comprenderlo como sitio para otras configuraciones de lo sensible, sino también concebir a los espectadores como participantes de la conformación de sentidos, como aquellos atravesados por lo que ocurre en las ficciones, como integrante de una construcción. Desvincular al cine de la función de intermediario es posicionarlo en otro entramado de relaciones, en el cual abandona el rol de portador de la verdad para entremezclarse con la proliferación de posibilidades que portan las ficciones.

⁴⁷⁴ Esta ponencia formó parte del proceso de edición de un artículo publicado en la revista de audiovisual latinoamericano *En la otra isla* – Disponible en <http://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/download/51/40>

⁴⁷⁵ Aquí pienso, por ejemplo, en las similitudes de formato y configuración narrativa de la recientemente estrenada *Happiest Season*, dirigida por Clea DuVall y *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) Ambas se encargan de presentar romances que transcurren en épocas navideñas y que no presentan corrimiento alguno del concepto de familia, o de festividades religiosas o mismo de la pareja como el pilar fundamental de la vida en común.



Partiendo de estas afirmaciones, como espectadores ingresamos en una forma exploratoria de acercarnos al cine. Y las expediciones suelen transitarse con otros. No sólo, entonces, vemos y revemos las películas, regresamos a ellas, sino que también las conversamos, las ponemos en discusión, las desentrañamos, intentamos compartir *algo* (muchas veces, difícil de describir) de lo que nos generaron. En una de las múltiples conversaciones entabladas con amistades respecto a los movimientos feministas y sus exhortaciones por otras ficciones, descubro la película *Como hermanas*, dirigida por Camila Adaro Liloff y estrenada en el año 2019.

Una joven hace la mímica de una canción que está escuchando por auriculares. A su lado, una muchacha se depila mientras otra, pegada a su cuerpo, lee *El arte de amar* escrito por Erich Fromm y sus brazos se confunden con los de otra chica, quieta, observando. Juli, Kiki, Cata y Lu. Cuatro amigas, de vacaciones, en malla, inmersas en un clima caluroso. Sumidas en un silencio apacible.

[imagen 1. Epígrafe: *Como hermanas* (Camila Adaro Liloff, 2019)]

Toda la película tiene la tranquilidad de esta escena de presentación. Es una película extremadamente sensorial en la cual proliferan tomas con tiempos estirados, extendidos, tiempos de lo cotidiano. Y la cotidianidad contiene (si no es que está compuesta de) insignificancias. Tamara Tenenbaum, en un breve comentario compartido en las redes sociales de la revista *Ohlala*⁴⁷⁶, considera que las amistades son un tipo de vínculo que escapa a la lógica productiva y reproductiva del capitalismo contemporáneo. Es decir, vínculos que se escurren para asentarse en el ocio, en las actividades nimias que no tienen fines utilitarios. Podríamos decir que en su *no servir para nada* radica su potencia para reconfigurar las relaciones interpersonales y despojarlas de la dicotomía ganancia-pérdida, que implica concebir a la otra o como un aporte al bienestar o, por el contrario, como un posible desestabilizador de ese bienestar, y, por ende, como una pérdida de tiempo o vitalidad. Los otros involucrados en las vidas si y sólo si *suman*. En *Como hermanas* esa lógica se aparta, para priorizar los instantes íntimos contruidos con otros. Y la cámara está allí para compartir los pequeños gestos del amor. Un amor que huye de las convenciones heteronormadas que jerarquizan la pareja por sobre las demás relaciones, y que aquí se presenta como múltiple y sigiloso. Escenas que, por ejemplo, contienen a Juli cortando fruta para las demás, o acomodándole el corpiño a Cata mientras habla, o al grupo de amigas acariciando a Kiki mientras llora al borde de la pileta, con los pies en el agua. Tanto aquí como cuando las cuatro deciden dormir juntas, una encima de la otra, abrazadas y desnudas, se retratan cuerpos que desbordan los límites de sí mismos, al tocarse, chocar, mojarse entre ellos pierden su carácter de unicidad para dar lugar a un cuerpo colectivo, a un cuerpo permeable a las sensibilidades de los demás. Cuerpos frágiles que se lanzan a la inestabilidad y la imprevisibilidad de los otros. Además, en este con-tacto transitan por un umbral de erotismo característico de algunas amistades, donde la carga sensual que existe y se sostiene entre ellas y todas las políticas afectivas que se tejen en su día a día están allí sin otro fin más que sí mismo. Como explica Alexandra Kohan en su libro *Y sin embargo, el amor*

El amor y lo sentimental están vedados por el mercado del amor que nos pretende rendidores, productivos y emprendedores; que nos pretende vivos, empoderados y fuertes para no caer de la cadena de montaje de la productividad. Para poder obedecer a esas demandas del mercado, debemos alejarnos del amor, que es pura pérdida: pérdida de tiempo, pérdida de sí mismo, pérdida de una libra de carne, pérdida de rendimiento, pérdida de control, pérdida de saber. Eros es pérdida en el sentido de lo inútil, de lo fuera

⁴⁷⁶ <https://www.instagram.com/p/CCQ8cPIJocr/> (revisado el 31/3/2021).



de proyecto; no es redituable: es un gasto improductivo que deja a la vista los agujeros, los hiatos, las discontinuidades. (Kohan, 2020:137).

Lo improductivo se figura en la detención vacacional que las envuelve. En las largas tardes al sol, sin hacer nada. Y en cómo la cámara se toma el tiempo de presentar esos momentos. *Como hermanas* invitan a los espectadores a detenerse para mirar y percibir, porque sus imágenes son táctiles y vibrantes. Modifica la mirada acostumbrada a la proliferación y la rapidez. Aquí, la mirada se posa en los primeros planos o los planos detalle de fragmentos de sus cuerpos que permiten vislumbrar los pliegues, la piel de gallina, los lunares. Una cierta manera de acariciar a los personajes, de tenerlos cerca. De algún modo, las imágenes no se presentan aquí *para* concluir o representar un conflicto, sino que están allí como destellos, como pequeños retratos amorosos, como fognazos de una historia compartida.

[imagen 2. Epígrafe: *Como hermanas* (Camila Adaro Lillof, 2019)]

Es en el *cómo* se narra esta historia que encuentro la posibilidad de corrimiento con respecto a algunos modelos cinematográficos convencionales. En otra conversación, ya sobre esta película en particular, una amiga me hace notar el desinterés con el que se presenta la relación sexual entre Cata y dos muchachos, una noche después de bailar. Desde el umbral de la puerta, los tres cuerpos desnudos, en un ritmo casi monótono y predeterminado, con el único acompañamiento sonoro de la cama rechinando. La cámara parece pasar por allí de casualidad, está yéndose a otro lado. No se detiene, la escena es breve pero esclarecedora para ejemplificar cómo el filme sostiene la decisión estética de ponderar el protagonismo de las amistades por sobre todo lo demás.

Por otro lado, es interesante destacar que el rol protagónico las incluye a las cuatro, tanto en su dinámica grupal como en sus intereses individuales. Resulta llamativo ya que, rastreando otros filmes que trabajen con la amistad como eje conductor, lxs protagonistas suelen ser dos y sostener una relación que contiene distintos rasgos característicos de la monogamia. Agustina Ramos y Laila Massaldi, en la revista *Somos Beba*⁴⁷⁷, reflexionan en torno a estas decisiones vinculando la jerarquización de las amistades con la economía de la escasez. Las autoras sostienen que “muchas veces pensamos que los recursos para el amor y la conexión entre personas son agotables porque son ‘escasos’ y que, por lo tanto, más para vos significa menos para mí, y viceversa.” Y ejemplifican con la película dirigida por Noah Baumbach *Frances Ha*, estrenada en el año 2013, que muestra el resquebrajamiento y el comienzo de una distancia entre Sophie y Francés. Tantos son los filmes que responden a esta lógica dual de la amistad, que existe un género cinematográfico que las reúne, las “buddy movies”. Por eso aquí, el hincapié en que ellas son cuatro y que el protagonismo oscile entre cada una de ellas al tiempo que las contiene juntas. Porque *Como hermanas* establece un contacto lúdico con las reglas del género (que contienen distintos elementos como las aventuras entre amigos, algún personaje antagonico que es hostil con ellos, un motivo para distanciarse momentáneamente, y la esperada reconciliación) para proponer otras formas de vinculación entre ellas, y otros modos de mostrarlas. Y en su respuesta, se yergue un deslizamiento de la convención.

Este filme se encarga de profundizar en *cómo* mostrar las amistades, más que en los mensajes o declaraciones que pueden hacerse a partir de las mismas. Su carácter es escurridizo. En ese *cómo*, en ese acariciar de la cámara, en esas imágenes calurosas y húmedas que despiertan no sólo la mirada sino el gusto y el tacto de los espectadores es donde se vislumbra su capacidad

⁴⁷⁷ <https://somosbeba.com/monogamia-amistad/> (revisado 31/03/2021).



transformadora no sólo de las ficciones sino también de la posición de los espectadores como tales, encendiendo el cuerpo entero al mirar.

[imagen 3. Epígrafe: *Como hermanas* (Camila Adaro Lillof, 2019)]

Bibliografía

- Kohan, Alexandra (2020) *Y sin embargo, el amor. Elogio de lo incierto* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Kratje, Julia (2019) "Introducción. Encuentros, distancias y revisiones" Julia Kratje (comp.) *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Ramos, Agustina y Laila Massaldi (2019) "La monogamia de la amistad" *Revista Somos Beba* Disponible en: <https://somosbeba.com/monogamia-amistad/>.
- Tenenbaum, Tamara (2020) "¿Qué es la amistad?" *Revista Ohlalá*, 5/07/2020 Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CCQ8cPIJocr/>.



Enseñar/aprender a cantar en tiempos de Blade Runner

Reyes, Manuela

Universidad Nacional de Villa María

manuelareyes85@hotmail.com

Introducción

En el ciclo lectivo 2021 comenzó a implementarse en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM) una carrera artística a distancia cuyo tema central es el canto. Reúne en su matrícula un colectivo heterogéneo en cuanto a procedencia geográfica y recorridos previos, 50 personas adultas que tienen en común un compromiso personal identitario con lo artístico y el deseo de crecer a pesar de las adversidades estructurales y coyunturales. Han comenzado a habitar un espacio institucional que fue generado desde la universidad pública como política activa para proponer alternativas al orden colonial de circulación de los bienes culturales, a partir de la oportunidad histórica que brindan las TICs. Como responsable principal de la propuesta académica y su implementación, me referiré aquí a la conjunción de factores artísticos, históricos, socioeconómicos y políticos que dieron lugar a su existencia, compartiendo también datos relevantes acerca de su diseño curricular, matriz ideológica y perspectivas de desarrollo. La ponencia incluye los componentes autobiográficos del tema, y se organiza como trama de tensiones entre lo nuevo y lo viejo, con estructura inspirada en las potentes metáforas literarias y audiovisuales del clásico de ciencia ficción *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

I - Lo personal es político (y artístico)

BLADE RUNNER/Corredora en el filo.

La expresión es muy eficaz para comunicar simultáneamente mi condición, lugar social, auto percepción y posibilidades en la etapa de estudiante de canto residiendo en la periferia y estudiando en las metrópolis. Al filo con el dinero, con el tiempo, con la geografía. Corriendo en el filo para poder presentarme a concursos y becas antes de cumplir tales años y quedarme sin posibilidades de “entrar a” esos lugares/mundos maravillosos – ajenos – altos – para pocos – para los verdaderamente talentosos y capaces – mundos “de afuera” – mundos no nosotros.

Correr -cantar – empezar a enseñar en el filo entre la música popular (mi pertenencia cultural) y el canto clásico (mi pasión técnica y sonora) .

Correr una carrera sobre el filo durante 15 años (1993-2006) hasta que me supe “profesional” Y comencé a construir desde dentro un nuevo lugar/mundo maravilloso... y sí nosotros.

BLADE RUNNER/Obra maestra del cine.

Vi por primera vez esta película allá por los noventa y, además del glamour punk de la metahumana y el charme Casablanca del protagonista, me impresionó sobre todo el retrato tan verosímil y por completo antipositivista del “futuro” que allí se proponía. Me dije, lógico ¿por qué habría de ser de otra manera? Tal como viene sucediendo el devenir humano desde hace siglos, lo nuevo y “mejor” arrasa con algunas cosas, se deja modificar por otras, engendra híbridos con lo que ya existía, se mezcla con lo viejo, con lo ancestral, con lo de siempre. Diarios de papel y bicicletas y basura clásica conviven con los microchips y los autos voladores, la ingeniería



genética, las antihigiénicas ferias con animales vivos y gente amontonada comiendo en mostradores se combinan con las armas ultrasofisticadas y la logística social interplanetaria, todo en una masa heterogénea, vital, abigarrada, compleja hasta la exasperación.

Explícitos ya el dato autobiográfico y el posicionamiento filosófico antipositivista, me referiré al Ciclo de Complementación Curricular Licenciatura en Interpretación Vocal con orientación en Música Popular – a distancia UNVM⁴⁷⁸ cuyo contenido central es el “archivaje” y analógico arte de cantar, y a su intención de constituirse en ejercicio de poder intersticial planteando una disputa al orden colonial de circulación de los bienes culturales.

Traducido en términos de puesta en escena ridleyscottiana, viejos son el deseo de cantar y de aprender a hacerlo, también lo son las desigualdades socio geográficas que nos impone el modelo colonial en esta parte del mundo (la periferia argentina). Nueva es la posibilidad de superarlas con una aplicación inteligente de las TICs y la estructura institucional de la universidad pública.

II – Brechas e intersticios

La referencia al potencial de los recursos TICs como generadores de una oportunidad histórica debe matizarse aclarando que su difusión masiva en una sociedad no implica necesaria ni automáticamente que las situaciones de desigualdad preexistentes se corrijan. Quienes estudian las llamadas “brechas digitales”, por ejemplo, exponen la compleja trama de bienes materiales e inmateriales que requiere el acceso cabal a los recursos. Se refieren a calidades y cantidades muy diversas de aparatos, *softwares* y conectividad, asociadas a saberes, competencias, disponibilidades de tiempo sumadas al trasfondo cultural general de cada sujeto (relación con la letra escrita tradicional y conocimientos de lenguas extranjeras, por ejemplo). En palabras de Cecilia Castaño Collado, tomadas de su trabajo dedicado a la segunda brecha digital y las mujeres jóvenes (Castaño Collado, 2009).

La división digital (digital divide) constituye, por tanto, un problema social importante que acompaña al proceso de difusión de Internet. Rogers (2001) define la división digital como «la brecha que existe entre individuos que sacan provecho de Internet y aquellos otros que están en desventaja relativa respecto a Internet» y la relaciona con la hipótesis de la brecha del conocimiento (*knowledge divide*), es decir: «A medida que aumenta la difusión de los medios de comunicación de masas en el sistema social, ciertos segmentos de la



población, con un nivel socioeconómico más elevado, tienden a apropiarse de la

⁴⁷⁸ Gallo, C.; Reyes, M (2018). Plan de Estudios del Ciclo de Complementación Curricular Licenciatura en Interpretación Vocal con orientación en Música Popular – a distancia. Universidad Nacional de Villa María.



información a una velocidad más rápida que los del nivel más bajo, y de esta manera la brecha entre estos segmentos tiende a aumentar en lugar de reducirse.»⁴⁷⁹

No obstante, se registran no pocos casos de situaciones que se han podido mejorar o comenzar a intentar mejorarse a partir de la disponibilidad de TICs, ejercicios de lo que Agustín Zanotti llama poder intersticial. Suceden en los propios ámbitos de la informática y la internet o las involucran como herramienta definitiva (Zanotti, 2011).

La apuesta por las utopías reales conlleva entonces la conciliación de estos dos elementos [tensión conceptual entre las grandes ambiciones y el criterio pragmático]. Se refieren, en última instancia, a prácticas y procesos de empoderamiento social diversos que proponen formas alternativas de organización sobre la actividad económica, el Estado y la sociedad civil. Las utopías reales pueden ser muy variadas en sus formas, en su viabilidad y en sus efectos emancipatorios [Erik Wright, 2010]. Constituyen sin embargo una fuente potencial de cambio intersticial, cuyos efectos, aunque no produzcan rupturas drásticas en la lógica de acumulación dominante, sí son susceptibles de convertirse en caminos que constituyan avances hacia formas más igualitarias y democráticas de organización social.⁴⁸⁰

La sociedad red característica del informacionalismo (Castells, 2002) presenta porosidades en su trama de control y dominación que habilitan fenómenos de poder intersticial. En el caso presente, el impulso político proveniente de una estructura antagonista de la tendencia neoliberal como lo es la universidad pública argentina es capaz de leer la posibilidad y accionar en relación con ella. Así, producimos y vivimos una puesta en acto colectiva y formalizada institucionalmente de una idea de canto (y su enseñanza/aprendizaje) revolucionaria respecto del statu quo.

III - La importancia del canto como objeto cultural

Lo viejo 1.

Es un dato evidente a simple vista que en la sociedad contemporánea el canto ocupa un lugar central como medio de expresión, siendo la voz humana el instrumento más difundido para la actividad musical individual y colectiva, en su sentido más amplio. Esto se debe a una diversidad de causas, entre las cuales se puede señalar la disponibilidad universal sin costos económicos, los componentes identitarios de la voz y su centralidad en la construcción de una conciencia de sí en cuanto individuo para cada persona, su condición de continente necesario del lenguaje, y de allí de la vinculación con una lengua materna y sus correspondientes construcciones de pertenencia cultural, su plasticidad, su posibilidad inmediata de unirse o diferenciarse de otras voces, y de registrarse y reproducirse por distintos medios tecnológicos.

A la vez, es indiscutible el predominio de las formas cantadas dentro de la Música Popular y la hegemonía de los cantantes en el universo de las figuras que la industria musical propone, *star system* mediante, como referencia para la captación del interés de los consumidores. La importancia que el canto tiene como objeto cultural puede apreciarse también al observar la profusión de propuestas televisivas consistentes en concursos de canto o sus sucedáneos

⁴⁷⁹ Castaño Collado, C. (2009) La segunda brecha digital y las mujeres jóvenes. Quaderns de la Mediterrània= Cuadernos del Mediterráneo, (11), 218-224.

⁴⁸⁰ Zanotti, A. (2011). Explorando el informacionalismo: nuevos escenarios de dominación, nuevos escenarios de disputa. Astrolabio,7(1). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/452>.



marketinizados. El deseo de cantar es potente y generalizado y constituye un abundante combustible que la industria cultural local y transnacional conoce y sabe cómo convertir en beneficio económico para sí.

GENIOS DE LA ARGENTINA PROGRAMA 05/07/19 CONTINUÁN LAS FINALES



Uno de los muchos ejemplos de la utilización comercial del deseo de cantar ⁴⁸¹

IV - El orden colonial

Lo viejo 2.

Muchos autores han descrito y analizado desde diversas perspectivas el fenómeno conocido como orden colonial de circulación de los bienes culturales, con metrópolis productoras de materiales que son consumidos por la periferia (Miller y Yúdice, 2004), y todo un aparato discursivo y mediático que refuerza sistemas de creencias individualistas y meritocráticos tendientes a naturalizar ese orden. La estructura de esta circulación en relación al canto es compleja, por supuesto, pero presenta dos flujos principales con sentidos opuestos: por un lado el de los materiales/productos, siempre desde el centro hacia afuera. Por el otro, el del deseo de los consumidores y la fuerza laboral, que fluye en sentido inverso, desde las periferias hacia las metrópolis. Así, a nivel global, los cantantes interesados en ser trabajadores (hacer una “carrera”) tienden a emigrar al primer mundo o concentrarse en metrópolis locales. Impregnados de los ya citados sistemas de creencias, no suelen pensar en términos de llegar a ser trabajadores del arte sino más bien en ser profesionales reconocidos, exitosos, famosos. Su impulso de crecer artísticamente suele estar muy coloreado por las épicas del *star system* (Casale, 2018), con lo cual los fracasos en esta expectativa de ascenso socioeconómico debidos a las características del orden colonial se interpretan como debidos a la propia falta de talento y dan lugar a frustración y abandono de las vocaciones. Hay una asimilación de la noción de calidad artística a la noción de éxito en los términos que el imaginario alimentado por los *mass media* determina.

En cuanto a lo territorial, a modo de ejemplo ilustrativo propongo una descripción breve de la dinámica colonial en el ámbito de la ópera en Argentina, en relación con la provincia de Córdoba en particular.

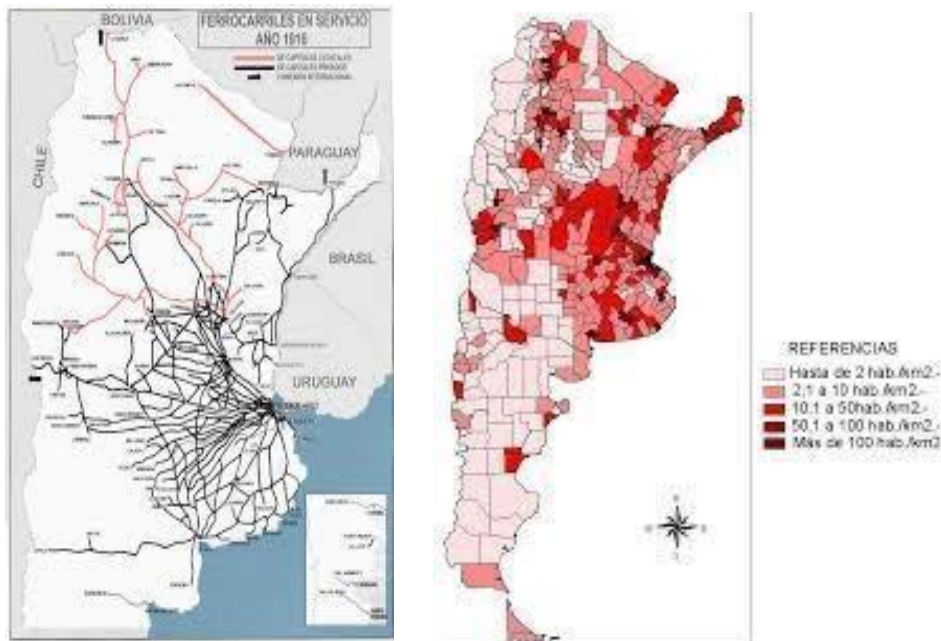
En regiones periféricas, como el espacio latinoamericano, existe a su vez un subsistema de idénticas características que vincula con la misma lógica metrópolis y periferia. Así,

⁴⁸¹ Imagen de difusión de una emisión del concurso televisivo de canto “Genios de la Argentina” Showmatch 5 de julio 2019 https://i.ytimg.com/vi/DwBpTx4_Ksw/maxresdefault.jpg recuperada 13 – 06 – 2021.



cuando se produce un título en el Teatro Colón de Buenos Aires, se convoca a cantantes europeos para los principales papeles y los artistas locales quedan relegados a papeles comprimarios (eufemismo para “secundarios” en el mundo laboral) o al coro. Cuando el mismo título se realiza en Córdoba, Mendoza o Rosario, son los solistas de Buenos Aires los convocados para los papeles principales, los locales corren idéntica suerte a la de estos en su lugar de origen. Si pensamos en espacios como Villa María, es decir, un tercer anillo de periferia, lo que se encuentra es algún concierto de fragmentos al piano (sin orquesta ni escena) a cargo de “destacados artistas del Teatro San Martín”, es decir, cantantes de Córdoba ciudad que quedaron fuera del reparto de roles solistas cuando se realizó la obra en el Teatro San Martín.⁴⁸²

Las posibilidades institucionalizadas de formarse en el arte de cantar replican esta organización territorial de la vida laboral. Su distribución en la geografía nacional coincide, oh sorpresa, con la que se aprecia en estos dos mapas, Red Ferroviaria en 1916⁴⁸³ y Demografía actual (censo 2010)⁴⁸⁴.



⁴⁸² Reyes, Manuela (2020). Opera independiente como forma de producción artística colectiva en la periferia argentina en *La producción colectiva y sus dilemas: trabajo, comunicación y arte en el Siglo XXI* / Nidia Abatedaga ... [et al.]; compilado por Cristina Siragusa.- 1a ed. - Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2020. Libro digital, DOC Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-4993-32-8

⁴⁸³ Mapa ferroviario 1916 en Loza, Ernesto *Transporte de cargas vía ferrocarril*. Tesis de grado en ingeniería industrial. Instituto Tecnológico de Buenos Aires. 2011 <https://ri.itba.edu.ar/bitstream/handle/123456789/844/L925t%20-%20Transporte%20de%20cargas%20v%C3%ADa%20ferrocarril.pdf?sequence=1&isAllowed=y> recuperado el 10 - 06 - 2021

⁴⁸⁴ Mapa de distribución poblacional en la República Argentina. serhumanos.org http://serhumanos.org/en/project/fundamento-porque/dist_poblac_ar/ recuperado el 13 - 06 - 2021



V - La Universidad Pública en la periferia Lo nuevo 1.

A partir de la política del estado nacional de crear nuevas universidades en regiones periféricas, se abrió la posibilidad de comenzar a generar propuestas educativas en el área artística cuya implementación está teniendo un efecto disruptivo del orden colonial antedicho. Tal es el caso de la Universidad Nacional de Villa María, localizada en “el interior del interior” (mapa⁴⁸⁵), y caracterizada por el hecho de que el 85% de sus graduados y graduadas son los primeros en su familia en acceder a una titulación universitaria⁴⁸⁶. La UNVM sostiene desde sus inicios (1995) dos carreras dedicadas a disciplinas artísticas, la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular y la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual que tienen en común un perfil curricular tendiente a la práctica artística, y planteles docentes integrados en proporción comparativamente alta por profesionales a la altura de ese perfil⁴⁸⁷. La actividad académica y realizativa institucional de ambas carreras se está viendo ya significativamente potenciada por numerosos proyectos generados a partir de iniciativas de graduados y graduadas, y el efecto general es un cambio concreto en la cultura regional y en las posibilidades de desarrollo de las generaciones siguientes. También la existencia de una base de experiencia en propuestas innovadoras que va cimentando una identidad y cultura institucional proclive a asumir nuevos desafíos en la misma dirección.



⁴⁸⁵ Mapa principales rutas de la provincia de Córdoba

<https://www.turismocordoba.com.ar/capital/imagenes/planoacc.jpg> recuperado el 13 - 06 - 2021

⁴⁸⁶ Resultados preliminares del Censo de Graduados 2020 – OIR. Instituto de Extensión UNVM
<https://www.puntavillamaria.com.ar/egresados/mas-del-85-los-egresados-la-unvm-son-primera-generacion-su-familia-n131820> recuperado el 12 - 06 - 2021

⁴⁸⁷ Es también característico de las dinámicas asociadas al orden colonial una escisión entre los roles de artista profesional en ejercicio y docente de disciplinas artísticas, por lo cual es frecuente en muchos casos que los espacios de formación institucionalizada estatales funcionen como ámbitos alienados del mundo de la práctica artística, circuitos cerrados en los cuales docentes que no practican forman a sus sucesores que tampoco practican.



VI - Las TICs (y sus aplicaciones educativas)

Lo nuevo 2.

Tecnologías de la Información y la Comunicación. Lo que hace posible en este mismo instante crear mi texto tecleando en una laptop, consultando mi propio archivo de documentos digitales, buscando en internet los datos que me hacen falta. Y también enviar en segundos el material desde mi casa en Capilla de los Remedios (Córdoba) hasta alguna computadora en Tandil (Buenos Aires). A la vez que tomo mate y atiendo mi calefacción leña...BLADE RUNNER/otra vez. La revolución tecnológica, entre otros factores, ha dado lugar al advenimiento del informacionalismo (Castells, 2002) una nueva etapa en el devenir global con implicancias públicas y privadas imposibles de subestimar, y que plantea un escenario particular para el diseño y despliegue de propuestas educativas. En el lúcido análisis de Alessandro Baricco (Baricco, 2019).

La idea de UNA HUMANIDAD AUMENTADA ha empezado a abrirse camino y la idea de formar parte de ella ha resultado más fascinante frente a lo temible que resultaba, en el punto de partida, la eventualidad de ser deportados hasta allí. Hemos terminado así permitiéndonos una mutación cuya existencia negamos abiertamente durante cierto tiempo –hemos destinado nuestra inteligencia a utilizarla, más que a boicotearla– [...].⁴⁸⁸

En este caso, para intentar un cambio favorable en las condiciones de desarrollo de nuevas generaciones de cantantes argentinos y argentinas.

Un aspecto importante del nuevo escenario es que la posibilidad de poder intersticial está relacionada con la tecnología misma y su acceso generalizado, pero también con ciertas reglas de juego más bien libertarias, participativas y tendientes a la cooperación entre pares que rigen en una parte significativa del mundo digital. Huellas culturales de importantes movimientos contemporáneos a la etapa gestacional del informacionalismo, constituyen en gran medida un legado de la generación de creadores que aportaron invenciones fundamentales para el desarrollo tecnológico en la década del 70, como la PC y la propia internet. En palabras de Manuel Castells

No hay revoluciones tecnológicas sin transformación cultural. Las tecnologías revolucionarias han de ser pensadas. No se trata de un proceso de pequeños avances; se trata de una visión, de un acto de fe, de un gesto de rebelión. La financiación, la fabricación y la comercialización, por supuesto, decidirán en última instancia qué tecnologías sobreviven en el mercado, pero no necesariamente qué tecnologías se desarrollan, porque el mercado, por muy importante que sea, no lo es todo. El informacionalismo fue en parte inventado y decisivamente modelado por una nueva cultura que resultó esencial en el desarrollo de las redes informáticas, en la distribución de la capacidad de procesamiento y en el aumento del potencial de innovación por medio de la cooperación y la participación.⁴⁸⁹

Los dos elementos nuevos de esta trama (La Universidad Pública en la periferia y las aplicaciones educativas de las TICs) son perceptibles en el siguiente párrafo del Sistema Institucional de Educación a Distancia de la UNVM.

[...] se busca dar respuesta a las necesidades de aquellas personas que encuentran dificultades y/o barreras en el acceso a la Educación Superior, ya sea tener alguna

⁴⁸⁸ Baricco, Alessandro. (2019) *The Game*. Barcelona. Anagrama

⁴⁸⁹ Castells, Manuel. "Epílogo. Informacionalismo y la sociedad red" en Himanen, P. (2002). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Bs As: Infinito.p 123.



discapacidad física severa, responsabilidades laborales, personales, familiares impostergables u otras problemáticas; intentando de esta manera, superar estos impedimentos a través de una propuesta flexible en tiempo y espacio, que amplíe así, las posibilidades de ingreso, permanencia y egreso en los estudios superiores⁴⁹⁰.

VII – La criatura

La propuesta educativa consiste en un Ciclo de Complementación Curricular, un trayecto de 3 años al cual se ingresa con Título Terciario o formación equivalente. Es en modalidad a distancia, con un 30 % de carga horaria presencial que está previsto realizar en seminarios compactos dictados en fines de semana, aproximadamente tres fines de semana por cuatrimestre. Está dedicado a la Interpretación Vocal con orientación en Música Popular, es decir, el canto en su sentido más amplio, incluyendo lo solístico y lo grupal, lo mediatizado y lo acústico, y toda la música vocal que circula en nuestro medio (la orientación no está planteada en la propuesta como excluyente de la música “no popular”). Se construyó para ofrecer a la población cantante de todo el territorio posibilidades genuinas de desarrollo artístico mediante procesos educativos, con un concepto revolucionario para el orden colonial: formación de calidad sin desarraigo.

El concepto implica también generar formas colectivas y no competitivas de realización de las vocaciones, conocer y difundir repertorio de creadores argentinos y latinoamericanos ignorados por el *main stream* comercial, contextualizar las prácticas artísticas mediante la aplicación del conocimiento fundado y el propio juicio crítico, y, último pero no menor, poner en discusión los usos de las TICs y promover, desde el propio proceso de enseñanza/aprendizaje, la adquisición de las competencias para dichos usos con un sentido emancipador.

Actualmente (junio 2021) 50 estudiantes de 8 provincias se encuentran realizando evaluaciones para acreditar los Espacios Curriculares del Primer Cuatrimestre, dictados 100% a distancia por causa de las restricciones sanitarias debidas a la segunda ola de la Pandemia Covid-19.

Se espera concretar los primeros encuentros presenciales la próxima primavera.

BLADE RUNNER/fin.

Volviendo a Blade Runner ¿qué querrá decirnos el Maestro Ridley Scott cuando pone al protagonista de su gran historia del futuro hipertecnológico comiendo con palitos en el mostrador de una feria? ¿Y lo hace cuestionar su orden social en situaciones de vida o muerte? Que muchas cosas de nuestra vida corporal de siempre están tan buenas que jamás dejaremos de querer disfrutarlas, jamás renunciaremos al deseo de compartirlas con la generación siguiente. Como cantar. Que muchas cosas de nuestra vida social presente están tan malas que jamás dejaremos de querer cambiarlas, jamás renunciaremos al deseo de crear un mundo mejor para los que vienen.

Bibliografía

- Baricco, Alessandro. (2019) *The Game*. Barcelona. Anagrama.
- Casale, Marta (2018) *El actor en el star system argentino ¿Trabajador privilegiado o mero producto?* En *telóndefondo* N° 27 ISSN 1669-6301 p 245 – 254.
- Castaño Collado, C. (2009) *La segunda brecha digital y las mujeres jóvenes*. Quaderns de la Mediterrània= Cuadernos del Mediterráneo, (11), 218-224.

⁴⁹⁰ Sistema Institucional de Educación a Distancia UNVM 2020.



- Gallo, C. y Reyes, M. (2018) *El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*. Universidad Nacional de Villa María.
- Gallo, C.; Reyes, M (2018). Plan de Estudios del Ciclo de Complementación Curricular Licenciatura en Interpretación Vocal con orientación en Música Popular – a distancia. Universidad Nacional de Villa María.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona. Gedisa
- Himanen, P. (2002). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Bs As: Infinito.
- Miller, Toby y Yúdice, George (2004) *Política cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Nielsen, J. (2006). Digital divide: The three stages. <https://www.nngroup.com/articles/digital-divide-the-three-stages/>.
- Salomon, G.; Perkins, D. & Globerson, T. (1992) “Coparticipando en el conocimiento: la ampliación de la inteligencia humana con las tecnologías inteligentes” *CL & E: Comunicación, lenguaje y educación* N° 13, 1992, págs. 6-22
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=126248>.
- Scolari, C. A. (2019, 30 de marzo). La guerra de las plataformas (y algunos libros para leer en las trincheras) (I). *Hipermediaciones*. <https://hipermediaciones.com/2019/03/30/la-guerra-de-las-plataformas/>.
- Zanotti, A. (2011). Explorando el informacionalismo: nuevos escenarios de dominación, nuevos escenarios de disputa. *Astrolabio*,7(1)
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/452>.





Herramientas para el análisis de las formas de producción teatral

Rivarola, Larisa

GETEA - FFyL - UBA

Introducción

El marco general dentro del cual se ubica este trabajo, es el del proyecto de investigación de mi tesis doctoral. En ella, abordo el estudio de las formas de producción en el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires y su relación con las obras que de ellos resultan.

En el marco de la investigación he encontrado un abordaje teórico metodológico novedoso para analizar uno de los aspectos de la relación que estudio y que es el vínculo entre la práctica teatral y las políticas públicas de fomento de dicha actividad. El abordaje al que me referiré es el planteo de Eduardo Rinesi (2003) quien en su trabajo **Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo**, utiliza ciertos elementos presentes en las grandes piezas de Shakespeare, como herramientas conceptuales para reflexionar teóricamente sobre la política. Respecto de mi investigación, me interesa tomar el razonamiento de Rinesi en torno a la tragedia para problematizar las políticas culturales con incidencia en la producción teatral de la Ciudad de Buenos Aires; específicamente en el circuito de producción denominado alternativo.

Como primer acercamiento hacia las políticas culturales orientadas a la actividad teatral, las complejidades que se suceden en los procesos de producción, y el vínculo que los teatristas entablan con las primeras; nos preguntamos si es posible que la definición de la tragedia utilizada por Eduardo Rinesi, de cuenta de la dificultades que se pueden observar en las herramientas de fomento para resolver los problemas que atraviesa la práctica teatral en sus formas de producción. Para ejemplificar la variable "herramientas" tomaremos como ejemplo a la Ley Nacional de Teatro.

Si bien en esta exposición me interesa desarrollar el enfoque teórico metodológico tomado de Rinesi, para desarrollarlo pondremos en relación a los siguientes actores: una herramienta: la Ley Nacional de Teatro, una práctica: la producción teatral, un sujeto: los teatristas, un tiempo: el período 2003 - 2015 (sobre el que desarrollo mi tesis doctoral) y un espacio: el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires; por lo que vamos a caracterizarlos primero brevemente.

La Ley

En primer lugar, asumimos positivamente que la promulgación en 1997, de la *Ley Nacional de Teatro N° 24800*, evidenció la legitimación. por parte del estado, de la actividad teatral como práctica que contribuye al afianzamiento de la cultura, siendo esta última un espacio primordial para el establecimiento de lazos integradores así como de fortalecimiento de la identidad cultural. En este sentido, recordemos también normas previas como la temprana Declaratoria de interés nacional de la actividad teatral, realizada el 14 de enero de 1959, publicada en el Boletín Oficial el día 30 del mismo mes y la declaración del Día Nacional del Actor (Ley N° 24171) sancionada el 30 de Septiembre de 1992 y promulgada en Octubre del mismo año que abonaron el camino de este reconocimiento.



Respecto de la *Ley Nacional de Teatro*⁴⁹¹, en virtud de su sanción y posterior reglamentación, se crea, en 2003, el Instituto Nacional del Teatro, organismo hasta la actualidad opera como autoridad de aplicación de dicha norma, ostenta autarquía administrativa⁴⁹² y funciona bajo la jurisdicción del Ministerio de Cultura de la Nación. Consideramos a dicha institución como fundacional de una etapa en la cual el campo teatral alternativo consolida su legitimidad institucional respecto de su vínculo con el estado nacional.

Para pensar las relaciones mencionadas, consideramos necesario, por un lado, reflexionar acerca de la legislación, pues entendemos que es el modo en que el estado, en el marco de un sistema republicano, ubica, visibiliza y legitima a un actor social como sujeto de derecho y responsable de obligaciones. También es el modo en que una práctica cultural es institucionalizada y situada en un espacio visible de la esfera social.

La producción teatral

En cuanto a la producción teatral específicamente, pensamos a los espectáculos teatrales como agentes transmisores de cultura y entendemos que su producción debe ser abordada identificando dos variables, cuyo vínculo es determinante para analizar el hecho teatral: En primer lugar el rol del estado, en tanto es su deber desarrollar políticas que tomen en cuenta los problemas que se suceden en el transcurso del ciclo de vida de un espectáculo, estableciendo reglas superadoras de sus problemáticas. Y en segundo lugar, la de los creadores (incluimos aquí a todos los actores sociales involucrados en el proceso creativo, y montaje, no sólo a los artistas) y la función que estos cumplen, para lo cual deberemos analizar sus procesos creativos, modos de producción, desde la perspectiva de sus particular constitución, así como de las condiciones de producción.

A la vez, pensamos en la producción teatral, ligada a la historia y a la cultura, y no como práctica únicamente artística; lo que nos permite ubicar a quienes la desarrollan en un universo ubicado dentro de una serie social. Consideramos a los creadores como sujetos sociales, inmersos en relaciones, determinados por ellas, y responsables de una función social dentro de su comunidad.

1. Delimitación teórico-metodológica respecto del enfoque de Rinesi.

En cuanto al hecho teatral, lo concebimos como una práctica determinada por un sistema de relaciones sociales dentro del cual la creación artística se manifiesta como un territorio político en donde se dirimen conflictos que la determinan y a la vez trascienden. Desde esa perspectiva (la de pensar a la creación como territorio de conflictos) es que consideramos de utilidad el trabajo de Rinesi puesto que nos interesa pensar el conflicto como la esencia de la vida social y no como un obstáculo a eliminar para restablecer una armonía ideal.

Según Rinesi, la tragedia es una reflexión sobre la condición constitutivamente frágil y precaria de la vida individual y colectiva, y un modo de tratar con el conflicto, con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presentan siempre las vidas de los hombres y las relaciones entre ellos. Esta dimensión conflictiva de carácter contradictorio es la que nos será de gran utilidad para abordar las relaciones entre el modo de producción del circuito teatral alternativo y la reglamentación vigente, respecto de las artes escénicas.

⁴⁹¹ Si bien existen otros organismos públicos que se orientan en tarea similar y/o complementaria a la del Instituto Nacional del Teatro, el análisis corresponde a una determinada etapa de investigación que dentro de las instituciones públicas, aborda al organismo de mayor alcance, dado su carácter nacional.

⁴⁹² Implica que el ente se administra a sí mismo, pero en virtud de una ley que emana del poder central.



Creemos que es central colocar el foco sobre la contradicción constante entre la libertad creativa que identifica los procesos de producción del teatro alternativo y las reglas o límites que el estado necesita para circunscribirlo, en pos de elaborar una política que lo contenga. En este sentido, y siguiendo a Rinesi, los elementos conceptuales que la tragedia ofrece para pensar la política son: el conflicto, la subjetividad y la sociabilidad. En relación con la dimensión conflictiva, reiteramos la dificultad observada en torno a la difícil coincidencia entre el proceso creativo y su necesaria estructuración o sistematización por parte de cualquier agente externo; en este caso, el estado. En cuanto a la subjetividad, nos referimos a las acciones llevadas adelante por los sujetos. Y respecto de la sociabilidad, su relevancia se da en tanto nos ocupamos de aquellos conflictos inherentes a la vida en sociedad.

Para pensar cómo la imposibilidad estructural de la tragedia de resolver el conflicto, ilustra la relación entre el estado y la producción de los espectáculos del circuito alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, es necesario precisar todas las variables.

2. Caracterización de los actores sociales

2.1. El estado bajo la forma de la Ley Nacional de Teatro N° 24.800

La Ley Nacional de Teatro fue sancionada en 1997. Su decreto reglamentario creó el Instituto Nacional del Teatro (en adelante el INT) como ente autárquico en jurisdicción de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, hoy Ministerio. Si bien esta norma contempla las diversas manifestaciones del teatro, tanto profesional como alternativo⁴⁹³, legislando en forma orgánica sobre la práctica escénica en todo el territorio nacional, nos enfocaremos en el Régimen de Concertación al que se refiere el artículo 4 de la Ley, que promueve el fomento de la actividad del teatro alternativo en todas sus expresiones, determinando quiénes se encuentran comprendidos y pueden ser beneficiarios del INT, estableciendo las modalidades y requisitos de dicha vinculación (Ley 24.800, Artículo N° 21; Decreto reglamentario N° 991/97, artículos 3, 4, 6, 8 y 10; y Decreto N° 1022/2003).

En función de la última modificación a la legislación vigente nos ubicaremos temporalmente en la primera década de este siglo, tomando como inicio el año 2003, contexto caracterizado por el fin de un proceso de crisis económica y social, e inicio de la recuperación de la estabilidad institucional y económica, que fue posible en virtud de la intención política de proyectar un nuevo modelo de país, del cual el campo teatral también participó.

Las funciones del Instituto Nacional del Teatro son fomentar la producción teatral, así como la promoción de dicha actividad en las diversas jurisdicciones nacionales, adoptando formas participativas y descentralizadas, respetando las particularidades de cada región. Al mismo tiempo se determinan los actores sociales que desarrollan la actividad mencionada. Es decir que como aspecto positivo, se visibiliza no sólo a la actividad, sino que se reconoce a cada uno de sus integrantes como parte vital de una expresión de la cultura nacional. Así, la mencionada ley, reconoce como agentes culturales a artistas, público, realizadores, investigadores, docentes y autores. Esta precisión en torno al hecho teatral, lo legitima y garantiza de manera orgánica el status de aquellos que lo desarrollan. También reconoce a la diversidad cultural como característica de la identidad nacional, determinada a su vez por una diversidad geográfica y una herencia cultural. Para ello, evidencia una mirada descentralizada e integradora de la producción teatral, consignando un mapa teatral del país, conformado por 5 regiones: Centro, NEA, NOA, Nuevo Cuyo y Patagónica.

⁴⁹³ Ver nota 1.



Respecto del artículo Nro. 4 de la ley, en el cual se crea el Régimen de Concertación para otorgar subsidios para producción de obra, el mismo se extiende a tres tipos de beneficiarios:

- Grupos de Teatro Independiente (Ley 24.800, Artículo N° 3): refiere a grupos que acrediten una trayectoria de estabilidad y permanencia en la práctica, durante 2 años como mínimo;
- Espectáculos concertados (Ley 24.800, Artículo N° 4): refiere a aquellos espectáculos para cuya producción única y eventual se reúnen los artistas, y debe llevarse a cabo en una sala independiente, no convencional o espacio de experimentación;
- Titulares de salas independientes.

Para nuestro análisis, nos centraremos en la relación de los dos primeros con la Ley, en tanto coinciden en sus modos de creación.

2.2. Los teatristas

La diversidad cultural de nuestro país se evidencia, entre otros aspectos, en una producción teatral heterogénea. Al mismo tiempo su inserción social devela relaciones de un nivel de informalidad que requieren una necesaria reflexión que consideraremos en dos aspectos: el primero implica las condiciones laborales que se visibilizan en las relaciones de producción en el mundo del arte y de la cultura, y los derechos que delimita, reconoce y/o vulnera la legislación vigente; el segundo, se refiere a la estructura identitaria de los propios artistas. Entonces, para caracterizar a los creadores, deberemos tener en cuenta que las herramientas desarrolladas por el estado para promover la actividad teatral alternativa (no oficial) como en este caso el régimen de concertación al que ya aludimos, se asientan sobre una estructura autogestiva que encubre gratuidad y precarización laboral, así como ausencia de normas de seguridad en los espacios en los que se ejerce el oficio. Para ilustrar la precariedad mencionada tomemos como ejemplo el modo en que los colectivos teatrales acceden a los fondos que otorga el INT para producción de obras. A los colectivos que acceden a ellos se les exige la constitución de sociedades accidentales de trabajo, que además deben incluir un integrante inscripto en el régimen que establecen los artículos 5° y 6° de la Ley N° 11.683 de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP), que operará como representante de la cooperativa y deberá extender comprobante fiscal a los efectos de obtener el subsidio. Este requisito es un punto conflictivo en cuanto al vínculo artista/estado, pues dado que la extensión de comprobante fiscal sin mediar prestación de servicio o venta de inmueble por parte del emisor (el artista no realiza ninguna de las dos pues sólo opera como beneficiario de un fondo concursable), está penada por la ley, podríamos afirmar que la intervención estatal en este caso, no promueve la profesionalización y legitima la precariedad de los vínculos, en un marco de ilegalidad, profundizando así la vulnerabilidad de los artistas. En cuanto a las normas de seguridad, vale el ejemplo del espacio República de Cromañón en la Ciudad de Buenos Aires, cuyo incendio en Diciembre de 2004 en el que murieron 194 jóvenes, dejó al descubierto las discrepancias entre jurisdicciones pues, luego de la tragedia, mientras la autoridad municipal clausuraba salas teatrales que perdían su habilitación legal, estas al momento que eran cerradas, tenían adjudicado un subsidio para funcionamiento aprobado por el estado nacional, cuyo requisito era la habilitación vigente.

Por otro lado, tomando la perspectiva de Bourdieu, consideramos que la relación entre el artista y su obra, y por extensión la obra misma, está determinada por la posición en la que se encuentra el artista en la estructura del campo intelectual, para nosotros el campo teatral porteño.

Para analizar el campo teatral constituido al inicio de este siglo, y dentro del cual los teatristas ocupan determinado lugar, consideramos la lectura que hace Osvaldo Pellettieri (2008, p. 44) del trabajo de Bourdieu, para afirmar cómo el artista depende para ser, de su toma de conciencia, su ética y su relación con el campo intelectual. Y sobre este último, será relevante



determinar en qué estado se encuentra. Continuando con Pellettieri, “Todo sistema teatral, que es una abstracción, está siempre encarnado en un campo intelectual. Este establece relaciones entre sus miembros, y ellos mismos determinan qué es lo legítimo y qué es lo ilegítimo [...]”.

Finalmente recordemos que:

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina ‘habitus’. (Pellettieri, 2008, p.45).

Al mismo tiempo es necesario considerar cómo a partir de la promulgación de la Ley, se legitima un mercado de bienes culturales que circulan por diferentes vías y una especialización del campo teatral, se instituye un órgano de validación y consagración que organiza y al mismo tiempo (y como parte del sistema aunque parezca contradictorio) se objetiva el terreno sobre el que se dará la lucha por la autonomía y la independencia creativa.

3. Abordaje del problema

La complejidad central que encontramos en el vínculo entre el apoyo del estado a la creación teatral y el proceso de producción y montaje de los espectáculos, se da en principio, sólo en forma de subsidios, y luego, estos subsidios presuponen un proceso de producción de obra, en el que el proyecto se diseña y se ejecuta, como si estas etapas se sucedieran en un orden cronológico, lo que en la realidad, como veremos a continuación, no siempre sucede. Al mismo tiempo no se contempla la etapa de preproducción del proyecto siendo que esta es determinante para evaluar la viabilidad del proyecto y proyectar sus costos. Si a esto agregamos nuestra hipótesis central sobre los procesos de producción, que sostiene que el modo de producción lo determina cada proyecto, podemos dilucidar el núcleo central en la problemática de la producción que los mecanismos de apoyo no tienen en cuenta. Nos referimos a la no contemplación de la etapa de preproducción a la hora de plantear los requisitos de presentación en la solicitud de apoyo. Aquí anida nuestra pregunta en torno a si es posible diseñar una herramienta que enmarque la inmensa diversidad que implica los modos de producción del teatro alternativo.

3.1. La importancia de la preproducción

Si pensamos en el ciclo de vida de un espectáculo, su proceso de producción se puede dividir en: Preproducción, Producción y Explotación. La preproducción puede definirse como la etapa en la que se genera el proyecto (la idea), se definen los objetivos, aparecen los diseños creativos, se planifica y se evalúa (económicamente) la viabilidad; es decir, se decide qué se hará, cómo, quién lo hará, cuándo, dónde y cuál será su costo. La producción, es aquella en la que se ejecuta el proyecto. La explotación se refiere al estreno y su temporada. Se las suele describir en orden cronológico estricto, pero para el caso de la primera y la segunda, esto no siempre es así.

Ahora bien, si en la solicitud de apoyo para realizar la producción de un espectáculo, son requisitos obligatorios detallar la propuesta artística, los criterios dramáticos y de puesta en escena, los diseños, composiciones e incluso la sala y fecha de estreno; es evidente que la preproducción se toma como actividad consumada o preexistente, o lo que es peor aún, no se considera su existencia. En cualquier caso se la invisibiliza. Es decir que el acompañamiento estatal aparece, una vez que el proyecto ya está definido, y su riesgo minimizado. Es a partir de la etapa de Producción que es posible solicitar el acompañamiento estatal, etapa netamente



operativa pues es cuando se ejecuta el proyecto (se compran materiales, se continúan los ensayos ya iniciados, se construye la escenografía, se realiza el vestuario, la composición musical, etc.). Hasta aquí, se presupone que la obra parte de una idea rectora previa que persigue un objetivo artístico determinado inicialmente, y que va evolucionando de modo creciente. Pero ¿qué sucede si el proyecto tiene un carácter esencialmente experimental o bien la propuesta artística y los criterios de puesta en escena emergen durante los ensayos o encuentros de equipo que se dan en simultáneo, teniendo en esta instancia, necesidad de obtener apoyo externo no sólo económico sino de recursos técnicos como espacio de trabajo, materiales, recursos tecnológicos, equipos, además de recursos humanos? En este punto nos preguntamos qué tipo de teatro o modo de producción proyecta la ley.

3.2. Modo de producción y proceso creativo

Como mencionamos antes, cada obra demanda su propia forma de producción, lo que significa que un proyecto puede: ser motivado por un sujeto que convoca a terceros, ser una propuesta colectiva, plantearse en torno a un interrogante que será respondido en un proceso de investigación, tener un texto previo o no, depender de una dramaturgia actoral, etc. Las formas de trabajo pueden ser ensayos pautados, entrenamientos en base a ejercicios de improvisación, trabajos sobre forma y contenido, ejercicios de lenguaje, corporales o rítmicos. Los proyectos pueden ser motivados por un texto previo, convocar a un dramaturgo que participe de los encuentros y la escritura sea simultánea o carecer de una concepción de texto tradicional. Los grupos de trabajo pueden ir conformándose en diferentes encuentros hasta definir sus integrantes o bien iniciarse con un número específico. También existen proyectos unipersonales desarrollados por un actor y un director, y proyectos colectivos donde un grupo de artistas convoca a un director. Finalmente, y a los fines de describir someramente un panorama general, consignemos a los colectivos constituidos como grupos conformados para un fin específico, producir un espectáculo y estrenarlo. Cada proceso irá determinando sus necesidades artísticas (requerimientos técnicos, administrativos y humanos), y en ese marco la dinámica de trabajo tendrá tantas variantes como poéticas existen. Estas múltiples motivaciones y su puesta en práctica determinan diversas necesidades en diferentes momentos, por lo que los criterios de considerar música, coreografía, diseños, textualidad, etc. aparecerán en distinto orden y modo. Cada artista o colectivo de artistas irá evaluando y determinando sus objetivos en virtud del desarrollo del proceso creativo, las necesidades del proyecto y el modo en que vaya emergiendo la obra (tenga o no, texto previo). Se evaluarán tiempos, necesidades, y se irán cumpliendo o redefiniendo objetivos. Esto también será determinado por variables externas que influyen en el proceso creativo y evidencia que las etapas de preproducción y de producción se encuentran imbricadas, se superponen y son conformadas de modo fragmentado, además. Frente a esta realidad, nos preguntamos si es posible que proceso creativo y Ley establezcan una relación que pueda generar una dialéctica positiva, que permita al estado potenciar y promover la actividad, y contribuir a su desarrollo; y a los teatristas recibir una ayuda que verdaderamente establezca un diferencial que aporte al crecimiento y fortalecimiento de la práctica y no profundice su precarización.

3.3. El conflicto es ¿irresoluble?

Como planteamos al inicio, consideramos necesario pensar y generar alternativas superadoras de las normativas que entienden el fomento a la cultura a partir de la mera adjudicación de apoyos monetarios a grupos de trabajo que se organizan en torno a la producción de un espectáculo y que para ello debe cumplir requisitos que no se condicen con el desarrollo de un proceso creativo, que presupone además, un modo de producción unívoco. Nuestra propia



experiencia en el circuito teatral porteño, así como los testimonios de colegas que hemos recogido en el curso de nuestro trabajo de campo, ha arrojado como resultado que si bien la producción de obras ha crecido desde principios de siglo y se sostiene, los fondos para cubrir el costo de una producción llegan una vez que las necesidades ya fueron cubiertas, y al mismo tiempo, la gratuidad del trabajo de los actores persiste merced al desvío de la mayor parte de los fondos hacia rubros técnicos y servicios de terceros que no inciden directamente en la producción en sí de los espectáculos.

Si sostenemos como hipótesis de trabajo que las características del proceso de producción son determinadas por el tipo de proyecto o de las cualidades del mismo, y por el contrario, la Ley necesita en pos de ser inclusiva, homologar a sujetos y sus prácticas; entonces nos preguntamos cómo legislar para un colectivo con denominadores comunes en sus objetivos (producir espectáculos teatrales en el circuito teatral alternativo) y diversas formas de llevar adelante la práctica (dadas las diversas poéticas, necesidades y estéticas).

Para pensar esta contradicción retomemos el caso del espacio República de Cromañón en el barrio de Once de la Ciudad de Buenos Aires, cuya tragedia provocó una multitudinaria clausura de salas teatrales. Posteriormente se propuso redactar una ley municipal para habilitarlas, que contemplara las particularidades de cada espacio y a la vez permitiera establecer una reglamentación de fácil interpretación por los inspectores, a fin de lograr las habilitaciones. Observando a la distancia aquel problema encontramos que cada acta de intimación y clausura difería en sus exigencias, pues cada infracción era particular en tanto respondía a la particularidad de cada sala. A la vez, esto constituía un problema común, la necesidad colectiva de terminar con decenas de irregularidades que impedían las habilitaciones. En aquella experiencia, lo que allanó el camino hacia la solución fue que las salas, a pesar de las diferencias entre ellas, lograron articularse en un colectivo, cuyo denominador común era el circuito teatral alternativo y lograron conformar un interlocutor válido y representativo frente a los funcionarios responsables a los que pudieron transmitir las diversas demandas.

Volviendo entonces al diálogo entre estado y modos de producción en relación con el sistema de apoyos y al dilema de cómo determinar requisitos que los contengan a todos y a la vez contemple particularidades, sabemos que una ley es la manera de regular una práctica ya existente y para ello es necesario encontrar un denominador común que enmarque a los sujetos que demandan tales derechos. Aquí es donde consideramos pertinente la reflexión en torno a la relación entre política y tragedia planteada por Rinesi. En su planteo, existen dos momentos asociados a la paradoja de la política que configuran la contingencia de la historia, el momento maquiaveliano y el momento hobbesiano que no se oponen sino que están en constante tensión. El primero tiene que ver con la celebración del conflicto y de la apertura de la historia. Desde nuestra perspectiva ubicamos aquí el proceso creativo. El segundo momento implica la preferencia por la estabilidad y la búsqueda de los modos de encuadrar el inevitable desorden de las cosas. En este lugar ubicamos a la Ley Nacional de Teatro. Es decir, dos variables que, en virtud del carácter dinámico de la vida social, evidencian un movimiento constante y en tensión entre “las instituciones” (la Ley) y “las prácticas instituidas” (las diversas actividades que implican el proceso creativo), siendo esta acción de fuerzas opuestas, el principio generador de las relaciones que determinan la estructura central del campo teatral porteño contemporáneo. Ahora bien, si los procesos creativos no son sistemáticos y cada uno difiere en su estructura, no es posible homogeneizarlos en sus mecanismos, desarrollos cronológicos y progresiones; entonces estamos frente a un objeto que no podemos aprehender en su totalidad y del mismo modo, ese objeto es creado por un sujeto cuyo modo de operar es único y particular. En ese sentido, consideramos que debemos asumir la imposibilidad de sistematizar los procesos creativos del teatro alternativo y optar por determinar solamente, algunos denominadores



comunes a partir de los cuales diseñar herramientas más precisas en cuanto a las necesidades de los artistas.

Suscribimos al pensamiento trágico, planteado por Rinesi, en tanto reconoce los límites de la razón con relación al mundo de los valores morales y políticos y a las decisiones que, en él, estamos todo el tiempo obligados a tomar. Como primer paso, es necesario tomar conciencia de que no es posible diseñar herramientas infalibles, dado lo incierto de nuestra capacidad de aprehensión del objeto abordado pues al decir de Maquiavelo, “[...] siempre queda algo que resiste con éxito, a la acción del sujeto político.” (Rinesi, 2003, p.58). Es decir, si el objeto que se intenta regular (proceso creativo) no puede ser aprehendido en su totalidad estamos frente al carácter trágico que implica la realidad de un sujeto (el estado) obligado a actuar en un mundo acerca del cual no puede saberlo todo (la creación) y por lo tanto tener completo dominio sobre él. Ese **no saberlo todo** es la condición misma de la experiencia de lo trágico. Esa escisión entre el conocimiento y la acción, constituye el mundo de lo trágico en el teatro alternativo contemporáneo, desde la perspectiva que observamos en Maquiavelo, afirma Rinesi.

La reflexión en torno a la inadecuación entre el saber y el mundo en el que los sujetos llevan adelante las acciones, o mejor dicho, la toma de conciencia entre el desajuste entre las formas de producción del teatro alternativo y la norma implementada por el estado como ontología del vínculo, es tal vez un camino posible para elaborar una herramienta que no se pretenda solución como síntesis sino como mecanismo facilitador o, mejor aún, potenciador de procesos.

En este sentido, aceptar el carácter contingente del proceso creativo sin pretender sujetarlo a las precisiones que requiere la más exacta planificación, por el contrario incorporar como posibles variables de evaluación de proyectos, elementos como la potencialidad de una hipótesis de trabajo, daría lugar a la aparición del elemento trágico de la acción política como un modo de administrar positivamente la desavenencia.

Ahora bien, es necesario en este punto, plantear una diferencia con la concepción de Hobbes introducida por Rinesi, respecto de la necesidad de que el estado controle el desorden político, es decir que en su contexto el desorden implica un aspecto negativo de la sociedad. La práctica que nuestro análisis observa tiene como característica esencial, la dificultad de ser sistemática y ordenada. Para replantear la idea que el estado (a través de la ley) tiene del proceso creativo y sugerir que su condición de existencia es similar a la de la política, en cuanto que permite la existencia de significados múltiples, es necesario deconstruir los supuestos que estructuran esa concepción. Esto implica, siguiendo a Rinesi (en su lectura de Quentin Skinner⁴⁹⁴), por un lado hacer visible que un modo de pensar, de establecer conceptos y/o valores es producto de una serie de elecciones hechas en épocas diferentes y entre diferentes mundos posibles. Y por otro lado, tomar conciencia de que dichos conceptos son utilizados de modo inconsciente, y es por ello que aparecen naturalizados. Por ejemplo: los modos de producción de las cooperativas de teatro han surgido en un contexto determinado y tomado algunas de sus características de funcionamiento de diferentes épocas y movimientos, como es el caso de la supresión de jerarquías emulada de los colectivos anarquistas, el rechazo a la intervención estatal o la renuncia a la generación de ganancias del movimiento de teatro independiente (aquel que da origen verdadero al nombre); supuestos que la Ley Nacional de Teatro asumió sin cuestionar. Es en virtud de esto último que podemos afirmar, que el teatro alternativo, heredero de aquel

⁴⁹⁴ Nos referimos al trabajo *Los fundamentos del Pensamiento Político Moderno* de Quentin Skinner (1978) donde se sostiene la existencia de dos grandes tradiciones intelectuales preocupadas por el problema de la virtud y de la corrupción en la vida cívica. Ambas están representadas por el pensamiento político de Nicolás Maquiavelo y Thomas Hobbes, respectivamente.



teatro independiente, hoy es un repositorio de valores de antaño que es hora de poner en cuestión con el objeto de redefinir la práctica teatral actual. Es en esta discusión con el pasado, cuestionando los presupuestos heredados, que será posible interpelar el presente, y superar obstáculos en el camino de la construcción de nuevas herramientas.

Lo dicho anteriormente podría sintetizarse planteando la hipótesis de conflicto en dos ejes: el sincrónico y el diacrónico. En el primero se dan las luchas sociales y políticas a través de la oposición entre los intereses de los diferentes actores sociales y sus diferentes perspectivas y visiones. Estas diferencias se suceden en un mismo horizonte temporal y expresan las diferencias que los actores sociales tienen entre sí al dirimir los conflictos que se suceden en la vida en común. Podemos comparar aquí a los diversos modos de producción, poéticas y resultados estéticos. En el segundo eje se da la relación con las prácticas o concepciones heredadas, con las que podemos tener acuerdos o desacuerdos. El conflicto se da en la perspectiva del desarrollo histórico de una práctica, hábito o concepción, al aparecer diferencias entre distintas épocas que pueden contraponerse entre sí.

La articulación de los dos ejes, evidencia las múltiples variables que constituyen el campo teatral porteño en el que es necesario visibilizar y analizar, continuidades y rupturas.

En este sentido, nos permitimos asumir un punto de vista con la lente del historicismo Gramsciano respecto de los intelectuales necesarios (pensando en nuestros artistas) como aquellos que deben responder a las necesidades de la Historia y no del orden; advirtiendo como él lo hacía, de lo imperioso que se vuelve tener en cuenta las necesidades de la etapa de desarrollo en el que se encuentra nuestra sociedad.

Finalmente, consideramos profundamente político el problema que planteamos en tanto intentamos poner en tela de juicio, significados y criterios de legitimidad que una forma de organización simbólica e institucional de la sociedad ha definido en el pasado.

Si bien el estado necesita un orden hegemónico para así garantizar su legitimidad y poder mantener la potestad de organizar roles y jerarquías que hacen posible mantener el status quo, el carácter político de nuestra sociedad en precisamente, poner en cuestión nuestro propio sistema de organización de la vida colectiva con el objeto de garantizar su propia vitalidad.

4. Conclusiones

En cuanto a nuestro planteo inicial, no es la búsqueda de una respuesta absoluta nuestro objetivo. Nos abocamos a la tarea de establecer interrogantes, precisando actores, variables y estructuras. Nos proponemos dilucidar posiciones que nos permitan avanzar en el camino de la identificación de problemas, cuestionando hábitos y categorías, y la puesta en relación de cada uno de ellos para desnaturalizarlos.

La necesidad de elaborar un marco legal que contenga a todos los actores sociales se enfrenta a la complejidad de la práctica en sí, sumada a las particularidades de cada artista o colectivo teatral. Desde esta perspectiva, nos preguntamos si es posible constituir un colectivo sólido, que contenga y represente necesidades, actores y prácticas de una diversidad real, que le permita constituirse en interlocutor válido frente a los funcionarios responsables.

La principal dificultad de la relación planteada, radica en tener que abordar una práctica cuya esencia se constituye en dos aspectos: por un lado, el hecho de ser una actividad de realización artesanal, cuyo producto emerge a través de un proceso creativo desarrollado por sujetos cuyos materiales de trabajo son la propia sensibilidad: cuerpo, razón y emoción, de cuya expresión resulta un modo de representación único e irrepetible, una existencia que es aquí y ahora, una efímera materialidad. Por otro lado tiene una historia y se sirve de diversas técnicas, se desarrolla en un circuito y genera fuentes laborales, utiliza recursos, y sus productos circulan en



un mercado de bienes y servicios. Es decir, ocupa un rol importante dentro de la denominada economía de la cultura.

Por todo lo dicho, consideramos necesaria una revisión del marco normativo, partiendo de un análisis de la práctica y de una reflexión en torno a la constante tensión entre dicha práctica y el estado como órgano regulador. Debemos preguntarnos por el contexto en el que surgió la Ley y cuáles fueron los presupuestos y demandas de aquella época, para contrastarlos con el modo en que se desarrolla la actividad hoy. Será necesario tener en cuenta la relación entre diferentes circuitos, la incorporación de las nuevas tecnologías, los vínculos con el mercado internacional, los cambios en las formas de consumo y de recepción por parte del público y la crítica, la evolución de la práctica misma, sus espacios de formación, etc. Al mismo tiempo, no podemos dejar de considerar la persistencia de la precarización laboral en el sector de las artes y la cultura, y su condición de trabajo irregular (no registrado), siendo hoy más que nunca, la demanda de reconocimiento de derechos. En la concepción del artista debemos incorporar la categoría de trabajador de la cultura, incorporar cómo inciden en esta caracterización los espacios de formación y cuál es el imaginario que la comunidad aún sostiene respecto de ellos.

Observamos que aún hoy no fue posible encontrar para el sector, ninguna otra herramienta de estímulo fuera de los subsidios a la producción de obra o el otorgamiento de premios. No se han desarrollado nuevos instrumentos que promuevan la sustentabilidad de la actividad, que posibiliten la creación de fuentes de trabajo ni la creación de espacios de gestión colectiva o estatal.

En perspectiva de Rinesi, podríamos decir que estamos frente a una de las dos grandes formas de la tragedia: la tragedia de lo imposible. Pues no parece factible plantear una feliz relación entre el todo (la promesa del estado de dar apoyo a la actividad teatral) y la suma de sus partes (la diversidad del campo teatral), justamente porque nunca entrarán todos, siempre existirá una parte que el sistema no podrá asimilar. La armonía de la ley es un mito republicano, su falla pero también su esencia es no poder contener a todos. A la vez, habíamos mencionado que no pretendíamos plantear como objetivo la búsqueda de un modo sintético de armonía sino reconocer la dinámica contradictoria del sistema de relaciones sociales donde siempre hay una parte que no tiene lugar; y que esta conciencia se convirtiera en principio potenciador.

Habíamos hablado también, de una incongruencia inherente a la relación entre un proceso (creativo) del cual no se puede tener pleno conocimiento y dominio y, un sujeto (el estado) que necesita aprehenderlo para actuar sobre él. En este sentido, dar cuenta de esta condición trágica de la relación desde una perspectiva política en tanto intentamos precisar su carácter conflictivo, es un principio de visibilización de una problemática que creemos que nos permitirá avanzar en la reflexión.

Nuestro horizonte general es pensar el modo de elaborar políticas culturales inclusivas y justas, teniendo en cuenta que pensamos a la cultura como un derecho inalienable, y que consideramos al estado, el mayor garante para que cada sujeto ejercite sus derechos de modo pleno. No es posible gestionar políticas públicas sin conocer a los actores sociales involucrados, dialogar con ellos, recorrer el territorio en el que se desarrolla su práctica, reconocer sus hábitos, profundizar en la herencia que los produjo y con la que se relacionan, aún de manera inconsciente, como ya observamos.

A través de la Ley 24.800 se legitimaron prácticas estructuradas sobre sistemas informales y vulnerables. A la vez se intentó enmarcar una actividad que ostenta una complejidad superlativa como hemos descrito. La Ley Nacional de Teatro, nació bajo el frío deterioro social de finales del siglo pasado. Las discusiones en torno a las condiciones de producción y recepción de los bienes y servicios culturales, así como las concepciones de patrimonio material e inmaterial no eran ya compartimentos estancos ni prácticas estáticas, tampoco lo son hoy. Ayer como hoy, la dinámica



de la vida social y el irreductible paso del tiempo las modifican constantemente. Determinar políticas públicas requiere lineamientos pero no debemos olvidarnos que el objeto sobre el cual se legisla es una actividad en permanente cambio. No podemos negar que las políticas a las que aludimos han favorecido enormemente el desarrollo del teatro nacional, pero más de dos décadas después de su promulgación, es necesario recuperar los espacios de discusión no sólo con miras al fortalecimiento del campo teatral sino ofreciendo nuevas perspectivas teórico-metodológicas que nos adecúen a lógicas y prácticas de producción, exhibición y circulación contemporáneas, y nos provean de una necesaria originalidad crítica.

5. Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre. Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, 1997.
- PELLETTIERI, Osvaldo. El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- RINESI, Eduardo. Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- SCHRAIER, Gustavo. Laboratorio de Producción Teatral 1, Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Buenos Aires: Inteatro Editorial, 2006.
- LEY NACIONAL DE TEATRO N° 24800 y sus decretos reglamentarios. Disponible en: <http://www.inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes>. Acceso en: 15 de marzo de 2021.



La fotografía como metodología de investigación y documentación de las intervenciones feministas en el espacio público.

Rivero, Elena

Universidad Nacional del Litoral

Introducción

Desde la invención de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, la ciudad fue uno de los objetos predilectos de los fotógrafos. Gracias a su naturaleza físico química de registrar aspectos seleccionados de lo real, la fotografía ha sido utilizada para documentar las transformaciones urbanas ocurridas a lo largo del tiempo. Más que un espejo de la realidad, las imágenes urbanas se configuran como vehículos propagadores de un imaginario de modernidad. Como observa Borges (2009), a partir de propagandas oficiales y postales fueron siendo construidas versiones higienizadas, oficiales y modernas del espacio público.

Más allá de sus usos, consideramos la fotografía una representación a partir de lo real, marcada por la subjetividad del fotógrafo. Diversos historiadores concuerdan que la fotografía es resultado de un trabajo social que produce sentido con un recorte de tiempo y espacio, operado por la mirada del fotógrafo a partir de las posibilidades técnicas de las máquinas y de los códigos y convenciones culturales que dispone (Mauad, 1996; Monteiro, 2006; Possamai, 2009; Lopes, 2011). En función de la materialidad del registro, la tomamos también como un documento de lo real.

El siguiente trabajo tiene como objetivo presentar las posibilidades del registro fotográfico como una herramienta metodológica de investigación y documentación de las intervenciones del feminismo en el espacio público en la ciudad de Santa Fe, en particular de las formas de apropiación y disputa. Asumiendo la subjetividad de la construcción del registro y elaborando, a partir de ese soporte, reflexiones que evidencien las particularidades de esa relación, nos interesa documentar las intervenciones que utilizan la ciudad como soporte de acción y disputa de sus demandas y denuncias.

Feminismo y espacio público

Antes de avanzar en la relación entre feminismo y espacio público, es importante señalar que entendemos por ciudad. Más allá de su plano urbanístico, consideramos la ciudad como un espacio que es constantemente alimentado por actividades políticas, sociales y culturales. Como expresa Lefebvre (2001) la vida urbana presupone el encuentro y confrontar las diferencias, conocimientos y reconocimientos recíprocos de los modos de vivir y de los padrones que coexisten en la ciudad. Siguiendo el planteo de Kern (2020) entendemos además que,

La ciudad está organizada para sostener y facilitar los roles de género tradicionales de los hombres, tomando las experiencias masculinas como la “norma” y mostrando poca consideración por la manera en que la ciudad puede obstruir los caminos de las mujeres e ignorar su experiencia cotidiana de la vida urbana. (Kern, 2020, p. 16).

Es importante remarcar que la experiencia urbana de las mujeres está marcada por una serie de barreras físicas, sociales, económicas y simbólicas que moldean su vida cotidiana. De esta forma, nos interesa analizar el activismo que toma la forma de una protesta colectiva, utilizando el



espacio físico de la ciudad para dirigirse a aquellas fuerzas y poderes que modelan las vidas de las mujeres. Para ello, la categoría de espacio público se vuelve central en nuestro análisis y, como expresa Gorelik (2008), ésta es una categoría puente que pone en un mismo recipiente dimensiones de la sociedad, la política y la ciudad conectando esferas fuertemente diferenciadas. Entendemos el concepto de espacio público como una categoría que nos permite hacer presente y visible el conflicto. En este sentido, siguiendo el planteo de Kern, destacamos la importancia y el rol del activismo ya que, como remarca la autora, pocas veces los grupos marginalizados han obtenido conquistas (libertad, derechos, reconocimientos, recursos) sin una lucha de por medio.

Ya sea que se trate del derecho a votar, a tomar un transporte público o a entrar en los ámbitos de poder, las personas siempre han tenido que exigir el cambio. Esa exigencia puede a veces tomar la forma de una protesta pública, y las exigencias feministas con respecto a la ciudad no son la excepción. (Kern, 2020, p. 143).

En este sentido, consideramos el espacio público como el espacio de la acción política pero también como un espacio de representación. Aquí es pertinente introducir el concepto de espacio de representación elaborado por Henri Lefebvre (2013) considerado como el espacio vivido. Según el autor, el espacio de representación se constituye como una alternativa a las representaciones institucionalizadas de los espacios, proponiendo nuevas prácticas espaciales y se configura en una relación dialéctica con las representaciones dominantes.

La aparición de las mujeres en el espacio público para expresar sus demandas no es reciente, como escribe Barrentos (2011):

Las mujeres ocuparon calles, plazas y recintos públicos en numerosas oportunidades a lo largo del siglo XX, de modo que nada está más alejado de lo verdadero que el recogimiento femenino en el dominio hogareño, el plegamiento al mundo de los seres íntimos y de los enseres domésticos. (Barrentos, 2011, p. 159).

Si bien las demandas o agendas del feminismo clásico siguen actuales, la denominada cuarta ola feminista presenta nuevas características. Se trata de un lenguaje político de movilización marcado por una irrupción generacional y performática, que se construye negando todo tipo de liderazgo individual y apostando a la horizontalidad y transversalidad partidaria así como también por una fuerte presencia del debate en las calles y redes sociales. Como observa Kern (2020):

[...] en los últimos dos siglos, el escenario principal para el activismo de la mayoría de los movimientos sociales y políticos más importantes han sido las ciudades. Puesto que conjugan una masa crítica de personas con una llegada directa a centros de poder y un buen acceso a las comunicaciones y los medios, las ciudades ofrecen la combinación perfecta de recursos para que una protesta sea visible y efectiva. (Kern, 2020, p. 141).

El activismo urbano de las mujeres conoce muchas formas. En la ciudad de Santa Fe, la intervención de las mujeres en el espacio público gana visibilidad principalmente, y de forma masiva, a partir de la campaña “Ni una menos” en el año 2015, como una forma de denunciar y hacer públicas problemáticas como la violencia de género. Un segundo momento de gran movilización es el año 2018 a partir del envío al congreso de un proyecto de ley para garantizar el aborto legal, seguro y gratuito. Podemos destacar como principales demandas de esta cuarta ola: el cuestionamiento de las desigualdades entre varones y mujeres, la denuncia de la violencia de género y femicidios.

La dimensión espacial de las manifestaciones permite observar también las características y dinámicas de los movimientos que, a través de las protestas crean acontecimientos de reconfiguración del espacio público atravesado por la confrontación política. Siguiendo la propuesta de Butler entendemos que la plaza y la calle no solo son los soportes materiales de la



acción, sino que también son parte de cualquier teoría de la acción pública y corporal. La acción humana depende de toda clase de apoyos, ya que siempre es una acción apoyada:

[...] no solo se lucha por el espacio público, sino que también es una lucha, tan importante como la anterior, acerca de las distintas maneras en que los cuerpos serán apoyados en el mundo: es la lucha, entre otras cosas, por el empleo y la educación, por una distribución equitativa de los alimentos, por una vivienda digna, por la libertad de movimientos y la libertad de expresión. (Butler, 2019, p. 77).

Como manifiesta Castro (2001) la aparición en la esfera de lo público lleva consigo la premisa de una comunicación necesaria; de lo contrario, quedaría relegada al espacio privado. La irrupción en el espacio público de una comunicación, cualquiera sea la forma que adquiera, supone la primacía del hecho social sobre lo individual.

En este sentido entendemos las calles y plazas como escenario para las manifestaciones donde expresarse públicamente es un derecho así como una forma de instaurar un conjunto de derechos o de dar visibilidad a una serie de demandas y problemáticas. Como plantea Butler (2019) en las calles y plazas de las ciudades tienen lugar manifestaciones multitudinarias que generalmente responden a objetivos políticos de carácter distinto, pero en todas sucede algo similar: los cuerpos se reúnen, se mueven y hablan entre ellos, juntos reclaman un determinado espacio como espacio público. Sobre las condiciones materiales que hacen posible las asambleas y discursos públicos, la autora también se pregunta cómo es que ambos reconfiguran la materialidad del espacio público y producen, o reproducen, el carácter público de ese entorno material y agrega:

[...] los cuerpos en su pluralidad reclaman lo público, encuentra y producen lo que es público a través del apropiamiento y la reconfiguración de los entornos materiales; y estos, a su vez, son parte de la acción, pero al mismo tiempo actúan cuando se convierten en soporte de la acción [...] el entorno material se configura por la vía de la acción. (Butler, 2019, p. 76).

Identificar y registrar esas formas de comunicación nos permite analizar las características de la irrupción del feminismo en el espacio público en la ciudad de Santa Fe. Entendemos que esas intervenciones forman parte del proceso de construcción de identidad del colectivo feminista que incluye la creación de una narrativa y al mismo tiempo de una memoria colectiva.

Los registros fotográficos

Los registros realizados parten de la comprensión del espacio como producto de las relaciones sociales (Lefebvre, 2013), intentando de esta forma superar las perspectivas técnicas sobre el ambiente construido. Nuestra propuesta es traer una mirada sobre el espacio como núcleo de las tensiones sociales que atraviesan la ciudad. El historiador Michel de Certeau propone la existencia de una “enunciación pedestre”, en que el acto de caminar está para el sistema urbano así como la enunciación está para la lengua (1998, p.177). Queda establecida una “retórica del andar”, que está todo el tiempo modelando los trayectos, abriendo posibilidades, afirmando y transgrediendo trayectorias, combinando estilos y usos. Como observa el autor, para captar las diversas configuraciones de esos lugares es necesario abdicar de la perspectiva de la ciudad panorama, de la ciudad concepto, con sus simulacros teóricos. Es al nivel del piso, junto a los “practicantes ordinarios de la ciudad” (Certeau, 1998, p.171) que los trazos ganan nitidez y los colores más vivos.

Toda fotografía es un recorte espacial y una interrupción temporal, hecho que ocurre el acto del registro. Es importante recordar que la fotografía se conecta físicamente a su referente (esta es la condición inherente al sistema de representación fotográfica), sin embargo, como señala Kossov (1999), lo hace a través de un filtro cultural, estético y técnico, articulado con el imaginario de su creador. En este sentido, distinguimos el proceso de construcción de la



representación, la producción de los registros propiamente dichos por parte del investigador-fotógrafo, y el proceso de recepción de la imagen.

El registro fotográfico ofrece pruebas, indicios, funciona siempre como documento iconográfico acerca de determinada realidad. Según Borges (2008), se trata de un testigo que contiene evidencias sobre algo: informa sobre los escenarios, personajes y los acontecimientos de determinada cultura material y que, como otras imágenes, también presupone un juego de inclusión y exclusión.

El objetivo de los registros no es agotar la complejidad y diversidad del espacio, sino apropiarnos de recortes y momentos que expresan esa diversidad en su interacción cotidiana e histórica (Silva, 2009), así como identificar y captar pistas de los procesos de disputa, tensión y diálogo en la construcción cotidiana de la ciudad. En este sentido, la fotografía además de producir un registro es parte del proceso metodológico de la investigación.

Buscamos en nuestros registros un distanciamiento de las imágenes homogéneas frecuentemente utilizadas en la promoción de las ciudades. Cuando miramos para las formas de apropiación, pretendemos problematizar los discursos oficiales y la “retórica del civismo” (Delgado, 2010), o sea, la forma de concebir la vida social en el espacio público como un escenario para el consenso, en que la superación de las diferencias de clase y las contradicciones sociales se darían por vía de la aceptación. Nuestra perspectiva es un contrapunto a las panorámicas, a los planos generales que caracterizan ciertos lugares y edificaciones a partir de puntos de vista que minimizan o hasta mismo sustraen la práctica de los ciudadanos en ese ambiente.

Como metodología de investigación, el registro fotográfico busca enfatizar un tipo de información y expresa la complejidad del objeto de estudio, o sea, no está solo para “ilustrar” determinado contenido. Además de contener determinada información, debemos asumir que los registros se construyen a partir de determinada estética; en este sentido, es importante que el investigador busque un lenguaje más “neutral”, evitando manipulaciones en la forma, y que tome los cuidados necesarios en la circulación de los mismos, ya que estos forman parte de una metodología de investigación y por lo tanto no pueden ser descontextualizados.

Por último, al realizar un registro somos conscientes de que estamos produciendo documentos que pueden tener desdoblamiento en nuevas investigaciones; en este sentido, sería interesante pensar estrategias para que esos registros puedan llegar a formar parte de archivos fotográficos de la ciudad, contribuyendo de esta manera para una mirada más plural sobre la misma.

Formas de irrupción del feminismo en la trama urbana

A partir de un análisis de los registros comenzamos a identificar y distinguir las diferentes formas de intervención y estrategias del colectivo feminista en el espacio público en la ciudad de Santa Fe a partir de la utilización de diversos soportes y lenguajes. Los registros fueron realizados durante el periodo marzo 2018 a marzo de 2020 en el marco de la realización de una adscripción en investigación en la cátedra Sociología de la Cultura, período además marcado por una fuerte movilización en torno a la legalización del aborto. A lo largo de este periodo podemos destacar una serie de eventos que comenzaron a formar parte de la agenda de manifestaciones que fue estableciendo el colectivo, entre ellas las manifestaciones “Ni una menos”, el #8M y las movilizaciones a favor del aborto legal (“Pañuelazos”).

En primer lugar, entendemos las marchas como formas de expresión y apropiación del espacio público con características y performances específicas, con su forma de organización, dinámica y lógicas propias. Destacamos, por ejemplo, como los trayectos realizados por la ciudad durante las marchas son definidos y responden a la necesidad de interpelar o denunciar a los poderes



del Estado (Ejecutivo, Legislativo o Judicial). A diferencia de las movilizaciones que ya forman parte del calendario de las organizaciones de derechos humanos, las marchas o manifestaciones de expresión feminista proponen nuevos trayectos por la ciudad. Otra característica recurrente en estas manifestaciones son las intervenciones durante el trayecto, por ejemplo, una *performance* realizada frente al Ministerio de Seguridad. En general, las marchas culminan con la realización de un acto que puede incluir números artísticos y la lectura del documento elaborado por la Mesa Ni una Menos Santa Fe.

En el contexto del envío de la ley por la legalización del aborto al Congreso en el año 2018, fueron realizadas varias acciones en distintos puntos de la ciudad denominadas “Pañuelzos”⁴⁹⁵. Uno de estos pañuelzos fue realizado en la costanera de la ciudad. Un enorme pañuelo verde, símbolo de la campaña por el aborto legal, seguro y gratuito, fue colgado en una de las principales postales de ciudad de Santa Fe, el puente colgante. El tránsito de autos fue interrumpido por los manifestantes. Observamos aquí, además una acción directa, una apropiación simbólica: la ocupación de un símbolo de la ciudad por los pañuelos verdes como una forma de mostrar un apoyo masivo a la aprobación de la ley.

Sobre la naturaleza de las distintas intervenciones realizadas en este periodo podemos decir que las manifestaciones públicas no se realizan en cualquier lugar, por el contrario, son realizadas en aquellos lugares y ocasiones que se presentan como las más adecuadas del punto de vista de los significados que encierran, donde la potencia del acto radica en el lugar donde se realizan. Como expresa Arantes (2000):

[...] as manifestações públicas de conflito social não eclodem em quaisquer ruas, em quaisquer praças, em qualquer dia e horário. Elas buscam, isto sim, lugares e ocasiões determinados: aqueles que se apresentam como sendo os adequados do ponto de vista das significações que encerram e da produção de novos significados (Arantes (2000) apud Leite, 2007, p. 279).

En este sentido podemos destacar aquellas realizadas en espacios considerados simbólicamente como reductos o símbolos del machismo: los estadios de fútbol y el monumento del boxeador Carlos Monzón. La intervención en la previa del clásico de fútbol de la ciudad de Santa Fe fue estratégica. Se trata de un evento deportivo de gran cobertura mediática e interés para los habitantes de la ciudad. En el marco de los actos por el paro internacional de mujeres #8M, “Las Martas”, un equipo de fútbol que se autodefine femenino y feminista ingresó al estadio con su bandera y con la consigna “Ni una Menos”. La intervención reveló dos aspectos de la agenda del feminismo, por un lado, la necesidad de deconstruir en el imaginario social la vinculación del fútbol como un deporte solo de hombres, y por otro lado, denunciar la violencia de género.

Otra forma de irrupción del feminismo en la trama urbana se da en la disputa por algunos símbolos como por ejemplo a través del cuestionamiento al emplazamiento de un monumento que homenajea la figura de Carlos Monzón. Como expresa Castro (2001) a diferencia de los emblemas que buscan por parte del Estado identificarnos como pueblo y los cuales sólo es posible preservarlos, restaurarlos y difundirlos, el monumento a la figura de Carlos Monzón remite a un ídolo del deporte que desde el movimiento de mujeres fue resignificado como símbolo de la cultura machista y de la violencia de género al cumplirse 30 años del femicidio de Alicia Muñoz. Como observa Canclini (2013) los monumentos urbanos están felizmente

⁴⁹⁵ La elección del pañuelo como símbolo tiene una historia y un valor simbólico en la lucha de las mujeres en la Argentina, como alusión a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Sobre la elección del color, Miranda Gonzalez Martin, antropóloga e integrante de la campaña, explica que: “El violeta es el color del feminismo y está muy extendido; el naranja lo suele usar la Iglesia; el rojo los partidos políticos de izquierda y el azul lo ha usado históricamente el justicialismo. En ese espectro de colores visibles, el verde era un color que no estaba usado”.



expuestos a que un grafiti o una manifestación popular los inserten en la vida contemporánea y agrega:

Mientras en los museos los objetos históricos son sustraídos de la historia, y su sentido intrínseco es congelado en una eternidad donde ya nunca pasará nada, los monumentos abiertos a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio, que los próceres se revitalicen gracias a la propaganda o el tránsito: siguen luchando con los movimientos sociales que los sobreviven. (Canclini, 2013, p. 275).

Otro tipo de intervención que pudimos registrar son las pintadas (graffitis, stencils) en las calles. Estas aparecen como consignas o diálogos que interpelan a las y los caminantes de la ciudad y que se constituyen en marcas de época, de la agenda y los discursos feministas que circulan en el espacio público de la ciudad. Las escritas urbanas transgreden, invaden todo tipo de espacio, lo resignifican y se apropian para denunciar o dar visibilidad a determinadas demandas, problemáticas o deseos. Como expresa Caldeira (2006) estas funcionan como recordatorios y cambian el espacio público. Las pintadas remiten a una serie de problemáticas y demandas de la agenda del feminismo, podemos destacar como principales temas el aborto y la trata de personas. Los mensajes sobre el aborto tienen distintos objetivos, de un lado observamos algunos mensajes que tienen la función de divulgar información a favor de la legalización del aborto.

Analizando los registros podemos distinguir dos tipos de escritas, las que se realizan en lugares simbólicos, esto quiere decir que la potencia del mensaje radica también en el soporte donde se realizan, y aquellas escritas que se realizan en lugares comunes. Sobre las escritas realizadas en lugares simbólicos es común que estas sean posteriormente interpretadas como vandalismo y que recaiga sobre ellas una condena de la prensa y organismos públicos. Si bien estas escritas suelen ser rápidamente borradas son las que más perduran en el imaginario de la sociedad por su eficacia simbólica. Un ejemplo de este tipo de escrita fue realizado durante la manifestación Ni una menos en la Catedral de la ciudad de Santa Fe que si bien fue borrada inmediatamente, podemos encontrar registros de la misma en la prensa local.

Otro ejemplo de este tipo de escritura es el realizado en el Patio Catedral de la ciudad de Santa Fe. Lo interesante de esta escrita es, además de estar realizada en un edificio de la Iglesia, la tensión que se establece con un mural realizado por la acción católica donde puede leerse: “Alégrese María, darás a luz un niño, Jesús, y será hijo de Dios.”

Es interesante también plantear los distintos materiales y técnicas a partir de los cuales se realizan las escritas, aerosol, pintura, *collages* o reproducciones hechas a partir de la técnica de *stencil*. Este tipo de técnica ofrece la posibilidad de que el mensaje sea replicado varias veces con el mismo formato lo que posibilita de alguna manera que el mensaje se “viralice” por la ciudad.

Por último, es importante destacar que desde el colectivo se proponen las coberturas fotográficas colaborativas de las diferentes manifestaciones, entendemos que las mismas se configuran en acciones tendientes a la construcción una narrativa y de una memoria del movimiento elaborada por las propias protagonistas. La convocatoria es acompañada por un mensaje:

Si estás en Santa Fe te invitamos a pensar herramientas para crear una memoria colectiva del segundo Paro Internacional de Mujeres. ¿Para qué? Para sumar miradas, multiplicar voces y narrarnos a nosotras mismas”. Esto genera una multiplicidad de imágenes desde diversas perspectivas y estéticas.

Las coberturas son almacenadas en “Coberturas Colaborativas - Mesa Ni una Menos Santa Fe” dentro de la plataforma Wikimedia Commons (un espacio de almacenamiento de imágenes libre de licencias). La plataforma sirve como un archivo dentro del cual fueron creadas sub-categorías



que ordenan las intervenciones de acuerdo al tipo de acción. Algunas de esas categorías son: Acampe, Festival, Intervención, Manifestación, Marcha y Pañuelazo. Entendemos que a partir de las coberturas y su almacenamiento hay una búsqueda por construir una narrativa del movimiento desde el lugar de las mismas protagonistas y activistas, así como la preocupación por construir una memoria colectiva del propio movimiento.

A continuación, exponemos una selección de los registros que fuimos elaborando y a partir de los cuales fue posible reflexionar y arribar a una serie de consideraciones de la intervención del feminismo en la ciudad de Santa Fe.



Figura 1. Marcha Ni una Menos avanza sobre calle San Jerónimo



Figura 2. Intervención performática frente al Ministerio de Justicia.



Figura 3. Pañuelazo en el Puente Colgante



Figura 4. "El aborto es una deuda de la democracia". Escrita sobre en el busto de Hipólito Yrigoyen



Figura 5. Aborto Legal. Escrita sobre el Patio Catedral



Figura 6. Si Nuestras vidas no valen nada, produzcan sin nosotras. #8M



Figura 7. Las nanas. Socorridas en red. Estencil



Figura 8. 25N todas a la plaza, #Niunamenos. Pintada

Consideraciones finales

Al asumir su construcción subjetiva, pero también proponiendo parámetros conceptuales, la fotografía como herramienta de investigación ofrece un contrapunto a las imágenes consagradas e institucionalizadas de los espacios de la ciudad, exactamente por incorporar imageticamente las diferentes temporalidades, contradicciones y signos del devenir histórico y social que se condensan en el momento del registro.

A partir de identificar una variedad de intervenciones del feminismo en el espacio público entendemos que sus estrategias y lenguajes son formas de irrupción, apropiación y ocupación del espacio público a partir de las cuales el movimiento busca no solo marcar su aparición pública sino también imprimir su marca en los debates públicos como también en la trama urbana, politizando el cotidiano de la ciudad y sus espacios.

Observamos además la búsqueda por la construcción de una narrativa realizada por las mismas protagonistas así como también de una memoria colectiva que se construye a partir de las diversas acciones del movimiento. Las marcas en el espacio público demuestran también que la ciudad cambia cuando cambia la sociedad en su conjunto, como expresa Lefebvre (2001), la ciudad tiene una historia y es obra de las personas y grupos bien determinados que realizan esa obra en condiciones históricas. El papel histórico de la ciudad es el de acelerar los procesos y el lugar de la revolución.



Asumiendo la mediación subjetiva del investigador, sin perder el rigor metodológico, la fotografía trasciende la mera funcionalidad de registro de lo observado en campo, aportando reflexiones y problematizando los usos de la ciudad y creando la posibilidad de representación de la dinámica urbana abierta a discusiones e interacciones.

Bibliografía

- Barrancos, Dora. *Mujeres movilizadas: protagonistas y espacios de actuación*. In: Zaida Lobato, Mirta. Buenos Aires: manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX. Buenos Aires. Biblos. 2011.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós, 2019.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio. *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Barcelona, CCCB, 2006.
- Castro, Victoria. *Memorias colectivas y espacios públicos. Una mirada comunicacional*. En, Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio. Año 3. NO 3. Santa Fe. R.A. 2001. Revista de divulgación del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales. Facultad de Humanidades y Ciencias. U.N.L.
- Ferreira, Victoria ... [et al]. *La cuarta ola feminista*. Buenos Aires. Emilio Ulises Bossia, 2018.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires. Paidós, 2013.
- García, L. H. A., Rodrigues, R. L., Veiga, J. M., Rivero, E. L. *Enquadramentos da apropriação do espaço urbano: Fotografia como ferramenta de documentação e pesquisa das temporalidades histórias do patrimônio e do urbanismo*, 2015. Anais do 4º Seminário iberoamericano de Arquitetura e Documentação.
- García, Luiz Henrique A.; Rodrigues, Rita. L.; Rivero, Elena L.; Veiga, João Marcos. *A Fotografia da História à Cidade: usos e contra-usos do patrimônio sob o olhar do historiador*. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, da UFU. vol 33, n 2, 2020. 155-184.
- Gorelik, Adrián. *El romance del espacio público*. Alteridades, 2008, 36, 33-45. México, UAM.
- Harvey, David (compilador). *Ocuppy: movimientos de protesta que tomaram as ruas*. São Paulo. Boitempo. 2012.
- Kern, Leslie. *Ciudad Feminista*. Una lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, EGodot Argentina, 2020.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Lefebvre, Henri. *O direito a cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- Leite Rogério Proença. *Contra-usos da cidade*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2007.
- Lopes, Marcos F. de Brum. *O Brasil para os Brasileiros: fotografias, espaço, lugar e paisagem*. In: Magalhaes, Aline Montenegro; Bezerra, Rafael Zamorano. (Org.). Museus nacionais e os desafios do contemporâneo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, v.1, p.243-263
- Mauad, Ana Maria. *Através da Imagem: fotografia e história-interfaces*. Tempo. Rio de Janeiro: UFF, Volume 1, Issue 2, Number 2, 1996, p.73-98.
- Monteiro, Charles. *História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa*. MÉTIS: historia & cultura. Caxias do Sul: UCS, v.5, n.9, jan./jun. 2006, p. 11-23.
- Possamai, Zita R. *Fotografia e cidade*. ArtCultura, Uberlândia: UFU, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 67-77.
- Rivero, E. L. *Fotografia e Cidade: A fotografia como forma de documentação e pesquisa das formas de apropriação dos espaços públicos e do patrimônio na cidade contemporânea*.



- Olhares Plurais. Revista Eletrônica Multidisciplinar. Dossiê Urbanidades, Sujeitos e Territórios. vol. 1, n. 16, 2017. 82-94.
- Rivero, E. L. *Da Praça a cidade: Ocupação do espaço público e novas narrativas sobre a cidade.* Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. vol. 23, n 33, 2016. 118-131.
- Rivero, E. L. *Monumentos abertos à dinâmica urbana.* Revista eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais. n 27, 2016.
- Silva, Regina Helena Alves da. *Cartografias Urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade.* Visões Urbanas. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, v. 5, Número Especial, 2008.



Políticas poéticas de la circulación artística: hacia un sentido de colectivización y anti institucionalidad en el arte argentino

Rocha, Margarita

TECC/GIAPA, Facultad de Arte, UNICEN

Introducción⁴⁹⁶

Cada vez más, la potencialidad crítica de las prácticas artísticas se inscribe en una dimensión: la reflexión sobre las formas de circulación y la experimentación sobre nuevas maneras de comunicación y sociabilidad artística. Es así que la cuestión del arte se disputa en las formas de exhibición y la creación de “políticas poéticas de la circulación” que señalan nuevas relaciones artistas-obra-institución. Como plantea José Luis Brea, si las primeras vanguardias se concentraron en la crítica al objeto de arte y la deconstrucción de sus lenguajes, el trabajo crítico de la segunda mitad del siglo XX se centra en las mediaciones del objeto; es decir, en el desocultamiento del conjunto de dispositivos sociales que producen el valor artístico: las condiciones técnicas, materiales, institucionales que hacen posible su inscripción social como práctica cultural efectiva (Brea, 2002).

Luego del “neo” experimentalismo vanguardista de los sesenta y setenta, los años noventa y dos mil son condensadores de un conjunto de estéticas emergentes que parecen renovar “el régimen de las artes”. Como apunta Reinaldo Laddaga tomando la definición de Jacques Rancière, estas prácticas señalan la proximidad con un nuevo tipo específico de vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización (Ladagga, 2006: 23). Un régimen que, abordado desde lo regional, nacional y local, no puede soslayar la relación geopolítica e histórica que se da a partir de los años noventa entre diversos factores: la aplicación de políticas neoliberales y las consecuentes crisis y emergencia de movimientos sociales de resistencia; la vuelta a una suerte de colectivización y territorialización de un arte con formas actualizadas de reivindicación política⁴⁹⁷; la digitalización de las artes y el uso masivo

⁴⁹⁶ Este trabajo fue escrito en el marco del Seminario “Historia de las instituciones artísticas en la Argentina”, dictado por Guadalupe Suasnabar, en la Maestría de Arte y Sociedad en Latinoamérica (UNICEN, 2020).

⁴⁹⁷ En este último sentido, Andrea Giunta propuso su trabajo: *Poscrisis: arte argentino después del 2001* (2009). Es también en este contexto de re-formulación de las prácticas artísticas y de emergencia de nuevas experiencias de socialización que, unos años antes, el curador francés, Nicolás Bourriaud, acuñó el ya re-citado concepto de “arte relacional” para definir proyectos cuya materia es mucho más social que física y que, lejos del trabajo formal y simbólico, buscan crear formas como puentes para aprender a habitar lo urbano; que señalan “utopías de proximidad”, de comunicación directa no mediada entre actores con intereses comunes (Bourriaud, 2006: 8). Si bien fue Bourriaud quien abordó formalmente por primera vez estas formas de un arte de la sociabilidad específica, ya en 1966 el artista argentino, Roberto Jakoby, hablaba de “un arte cuya materia es mucho más social que física” para describir el arte de los medios de comunicación (Jacoby, 2003: 342). La categoría y los ejemplos abordados por Bourriaud en su libro, *El arte relacional* (2006), abrieron un debate en torno al concepto y sus implicancias. Entre otras posturas, Jacques Rancière opuso una crítica a la despolitización de ciertas situaciones. Estas discusiones fueron trabajadas en el artículo de Claire Bishop, “Antagonismo y estética relacional” (2004). Por su parte,



de Internet. Andrea Giunta trabaja sobre dos cuestiones para reflexionar sobre cómo se renueva el campo artístico post dos mil uno en nuestro país: por un lado, la renovación y re-articulación del mapa museográfico; por otro, la re-organización de las artes visuales con la emergencia de colectivos, y el reemplazo del trabajo individual en el espacio privado del taller y la “institución” por el trabajo en la calle (Giunta, 2009: 54). Siguiendo su planteo, en este trabajo propongo reflexionar sobre el proceso de colectivización y re-vinculación de los artistas con los movimientos sociales de resistencia que llevan a una territorialización del arte y a una inscripción “extra-artística” que tiene, como consecuencia directa, el acercamiento y construcción de un público distinto. Desde una perspectiva histórica, el objetivo es encontrar los antecedentes que preparan las condiciones para que estas prácticas sean posibles. Planteo, en este sentido, que casos como Museo Urbano (2005) y el Museo Taller Ferrowhite (2004) se inscriben en una tradición de experiencias que, a lo largo del siglo XX, fueron forjando una cierta “tradición crítica” asentada en dos dimensiones: lo colectivo y lo extra-artístico.⁴⁹⁸

Por “colectivo” entiendo la organización de ciertas “agrupaciones culturales, artísticas y políticas” que, integrados por individualidades diversas, muchas veces provenientes de distintas disciplinas, se reúnen, a partir de intereses comunes, para compartir medios, espacio y tiempo de trabajo, con el fin de lograr aquello que de forma individual no sería posible. A diferencia de lo asociativo, el colectivo señala un nuevo matiz de la autoría en la que, si bien lo individual no se disuelve, se valoriza como parte integrante y constituyente de un grupo. Lo colectivo se sustenta en la reunión a partir de un objetivo común. Por este motivo, permanece en tanto sus integrantes sigan compartiendo una inquietud.

Lo “extra-artístico” señala todo aquello que se añade, del exterior, al campo artístico poniendo en tensión su especificidad; aquello que está por fuera del campo y, por tanto, es ajeno a él hasta tanto no sea instituido en el tiempo. Lo extra artístico puede ser un material, un actor social, una disciplina, un espacio, una lógica de producción, una racionalidad o un modo de sociabilidad. Pensado como “heterotopía”, lo extra artístico es la creación de “un espacio otro”, temporalmente autónomo e indefinido (Foucault, 1984:3). A diferencia de lo “alternativo”, que define la generación de espacios que disputan el poder del campo pero desde la especificidad de lo artístico, lo “extra-artístico” trabaja desde el exterior y, por tanto, contiene un fuerte potencial de transformación y crítica. Aunque sin detenerse en esta distinción entre alternativo y “extra artístico”, el trabajo de María Paula Pino Villar sobre el arte mendocino de los setenta es ilustrativo porque ofrece ejemplos para pensar tanto una como otra forma. En su análisis sobre la resistencia de los artistas a la censura ejercida durante la dictadura de Onganía hasta el golpe de 1976, subraya la creación de “un circuito alternativo” al de los museos provinciales. Entre otros casos, menciona los programas desarrollados para pintar murales en barrios postergados, la gestión de la sala de arte del Taller Nuestro Teatro (TNT) y el Sindicato de Prensa (Pino Villar, 2016: 59). Si bien las tres experiencias proponen dinámicas de resistencia y la

el argentino, Reinaldo Laddaga, aportó la idea de “estéticas de la emergencia” para definir las nuevas formas del arte de fines de siglo XX y principios del XXI, proponiendo y ofreciendo un muy interesante análisis de casos que tienen una fuerte inscripción territorial y comunitaria (Laddaga, 2006).

⁴⁹⁸Entre otros posibles, menciono estos dos por las siguientes razones: desde sus inicios, formó parte de Museo Urbano (MU), trabajando en la creación de formas de circulación “no convencionales” de arte contemporáneo en espacios públicos; por su parte, el “Museo Taller Ferrowhite”, que se inaugura un año antes, es referente de un proyecto en el que participó desde el 2019 y que es parte de los proyectos de extensión de la UNICEN. Su objetivo es la recuperación de los objetos existentes en el predio en el que funcionó el taller de Vía y Obras de la Estación Tandil y que, desde el año 2004, alberga la organización social: “La Vía Social y Cultural”.



apertura e integración de un público popular, los casos del Sindicato de Prensa y el programa de murales pueden ser pensados como “extra” artísticos mientras que el TNT como “alternativo”. En lo que sigue, realizó un recorrido sobre dos momentos con el objetivo de dibujar una cierta genealogía de las prácticas colectivas y extra artísticas en nuestro país: los años veinte y treinta por un lado, y los sesenta y setenta por otro. A modo de hipótesis, diré que mientras en el primer periodo se construyen las bases de preparación cultural para una idea de lo colectivo en el arte; en el segundo, las prácticas se radicalizan con planteos que proponen un trabajo por fuera de los límites del arte.

Los años veinte y treinta: hacia un sentido de la anti-institucionalidad en el arte argentino

La centralidad de los años veinte y treinta para pensar el surgimiento de una tradición artística nacional de colectivización y de acciones anti institucionales se basa en la aparición progresiva de una serie de experiencias emergentes de diversos tipos que, mediante estas estrategias, cuestionan fundacionalmente a un campo artístico nacional joven pero monolítico y estructurado alrededor de pocas instituciones legitimadoras. Si bien, como describe el trabajo de Diana Weschler, durante los veinte, el grado de institucionalidad del campo no era muy fuerte, comienzan a aparecer marcas claras de admisiones y rechazos que favorecieron la emergencia de otras propuestas, y el surgimiento de formas que se oponen y discuten a las ya instituidas. Los veinte serán años de inicio de lo “anti-institucional” con una proliferación de distintos espacios de circulación que abren la conformación del campo artístico nacional: entre ellas, la Asociación Wagneriana (1912), la Asociación Amigos del arte (1924), la publicación de la *Revista Martín Fierro* (1924), y los sucesivos salones independientes (Weschler, 1998: 128). Asimismo, las asociaciones feministas de finales del siglo XIX y principios del XX empezaron a pensar en la necesidad de gestionar espacios propios de exhibición: salones escindidos gestionados por mujeres, que desafiaron los jurados masculinos” (Gluzman, 2016: 260-265). Dentro de un marco histórico signado por la experimentación de las vanguardias históricas y el regreso de los jóvenes artistas de Europa⁴⁹⁹, surgen cuestiones que van modelando una nueva sensibilidad de época: la politización de las formas del arte, la consecuente transformación de los lenguajes y la necesidad de crear espacios nuevos de circulación capaces de integrar estas producciones y otros públicos. Si bien todavía no había una crítica a la autonomía del arte, al “arte por el arte”, y a la Institución, los nuevos espacios y el nacimiento de algunas agrupaciones fueron diversificando y complejizando el campo artístico nacional con nuevas experiencias en Buenos Aires y otras ciudades como Rosario. La renovación formal de un nuevo arte estuvo atravesada, también, por un clima de época polarizado entre el avance de los totalitarismos y el triunfo de la revolución bolchevique. En consonancia, el compromiso de los artistas con las tensiones políticas del momento y con la lucha de clases, así como la articulación arte y vida, se hicieron cada vez más fuertes.

Entre las agrupaciones de artistas que dan forma a este paisaje de los años veinte surgió el colectivo de los “Artistas del Pueblo”.⁵⁰⁰ También conocidos como la “Escuela de Barracas”, se perfilaron como un colectivo anti academicista que propuso ir por fuera de los espacios de legitimación convencionales y conservadores. Como lo describe Miguel Ángel Muñoz, su orientación fue resultado también de su disposición ideológica de izquierda. Siendo lo artístico un campo dominado por las clases altas, el grupo se construyó como lugar de “auto

⁴⁹⁹ Entre otros, Raquel Forner, Antonio Berni, Aquiles Badi, Lino Spilimbergo, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Juan del Prete, Alfredo Bigatti.

⁵⁰⁰ El grupo estaba compuesto por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Hebequer, Abraham Vigo y Agustín Riganelli.



legitimación”, de protección y de resistencia, también de autonomía para crear un arte al servicio de las clases trabajadoras.

Los “Artistas del Pueblo” generaron “la primera acción antiacadémica de nuestra modernidad” que desafió abiertamente a la “autoridad artística”: ante el rechazo del Salón Nacional de 1914, realizaron su primera intervención pública mediante la organización del “Salón de Obras Recusadas” que dio lugar a todos los artistas no admitidos por la Comisión Nacional de Bellas Artes (Muñoz, 1997: 122). La muestra reivindicó la formación política de los artistas al modo de las organizaciones de trabajadores. El barrio, Barracas, representaba territorialmente el perfil obrero del grupo: como espacio social comunitario en el que se inscribe temáticamente su obra y reside su público. Los “Artistas del Pueblo” son una experiencia significativa porque abrieron un interrogante sobre la necesidad de alcanzar un público distinto al de los salones y manifestaron la importancia de explorar otras técnicas, formas y materialidades para lograr este objetivo. Lo popular es, de esta manera, un destino múltiple para el trabajo artístico: es el tema, el territorio, el público destinatario y la condición de elección de una técnica. El grabado, por su capacidad de ser reproducido de manera más económica, y la talla directa en madera, por su cualidad de oficio casi artesanal, fueron las formas más abordadas por el grupo para lograr un arte de mayor circulación (Muñoz, 1997: 117).

El caso de la “Escuela de Barracas” se presenta como un antecedente fundamental para reflexionar sobre la construcción de un “paradigma crítico” que no sólo interroga las formas del arte consagrado por las instituciones legitimadoras de la época, sino también al tipo de relaciones sociales de poder establecidas y la competitividad que se genera al interior de campo. La concepción de lo colectivo como actor superador subvalora a la individualidad artística en favor del grupo y, como consecuencia, des-centraliza el criterio de autor. Como plantea Muñoz, existe en lo colectivo una clara necesidad de legitimar su propia existencia como artistas desvinculados de los centros de poder y pertenecientes a la clase trabajadora. El barrio periférico funciona como inserción territorial, política y social pero también como una metáfora de des-centralización.

Desde una evidente oposición a la vanguardia formalista y una comprensión del arte de vanguardia como un arte político, herramienta de transformación social que excede a lo artístico, nació también el nuevo realismo berniano y “La Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos”. En el contexto de crisis política y económica de los años treinta, surgió en Rosario un arte emergente caracterizado por su carácter político y su crítica a la especulación del arte con las formas y los materiales. El grupo de artistas que integraron la “La Mutualidad”⁵⁰¹ resaltó la importancia de la vinculación política del arte con su realidad social y su compromiso de transformación. Al igual que los “Artistas del Pueblo”, los problemas centrales fueron qué pintar, qué formatos y técnicas privilegiar para lograr un objetivo social. Poco a poco, describe Fantoni, el debate sobre el proyecto estético se convirtió en un debate político en el que la reflexión sobre los espacios de circulación de sus prácticas y sus trabajos ocupó un lugar central. Abordando la obra como objeto de intervención social -y no de contemplación- fue necesario movilizarlas por fuera de los circuitos tradicionales: los talleres, los museos y las salas de arte. Para Berni y “La Mutualidad”, el sueño vanguardista de cancelar la escisión entre arte vida podía desplegarse de múltiples maneras: la liberación de la creatividad a través del uso de diversos materiales y técnicas pero también mediante la ruptura con las instituciones culturales tradicionales para incorporar a un nuevo público (Fantoni, 1997: 131-139). Nuevamente, como

⁵⁰¹ Entre otros, formaron parte de “La Mutualidad” Antonio Berni, Juan Grella, Anselmo Piccoli, Leónidas Gambartes, Juan Berlingieri, Andrés Calabrese, Aldo Cartegni, Domingo Garrone, Pedro Hermenegildo Gianzone, Alberto Mántica, Medardo Pantoja, Guillermo y Godofredo Paino, Ricardo Sívori y Juan Tortá.



en el caso de los “Artistas del Pueblo”, forma, función, inscripción espacial y público se redefinen mutuamente.

Los sesenta y setenta: experimentación, colectivización y territorialización

Los años sesenta y setenta son, en clave de la problemática propuesta por este trabajo, un periodo de radicalización y consolidación de las formas artísticas vinculadas con lo colectivo y lo extra-artístico en el campo del arte nacional. Acompañando el planteo de Pino Villar, que retoma el trabajo de Andrea Giunta (2008) y también de Ana Longoni (2014), diré que el periodo puede ser ordenado en dos grandes propuestas no lineales ni dicotómicas, sino superpuestas, multicondicionadas, en la que una y otra se sobre imponen (Pino Villar, 2016: 61). La primera, que domina los años que van entre 1958 y 1966, se caracteriza por la promoción y desarrollo de una vanguardia formal delineada por una búsqueda internacionalista e institucional. La segunda, que sigue al golpe de Onganía y se continúa hasta 1976, se basa en la construcción de una vanguardia política anti-institucional que posiciona al arte y sus experimentaciones formales al servicio de la transformación social y la búsqueda de una identidad latinoamericana que en la época significa “revolución”. Mientras en la primera, se mantiene lo individual por sobre el colectivo y lo extra-artístico se da como materia de experimentación plástica y de comunicación estética; en la segunda, lo colectivo adquiere un valor agregado que subordina el trabajo individual, y lo extra-artístico se impone como única forma de romper con el dominio y absorción de la institución artística, y como inscripción política y social de un arte revolucionario latinoamericano.

Los primeros años sesenta son un momento de institucionalización del experimentalismo de las propuestas vanguardistas de los grupos de Asociación Arte Concreto e Invención y Madí. Como afirma Giunta, hay un desplazamiento de las aspiraciones utópicas experimentales que buscaban la construcción de una “nueva sensibilidad” a otra aspiración más pragmática, ligada a intereses del Estado y de instituciones privadas que buscan cierto modelo de desarrollo económico (Giunta, 2008: 99). En un contexto de articulación privada-estatal, la orientación de la búsqueda de un nuevo arte tuvo más que ver con un acomodamiento con los circuitos de producción y circulación internacionales que con una exploración genuina y latinoamericana. Con este fin, se gestionó una rearticulación institucional basada en la cooperación entre espacios privados y públicos, y la apertura de nuevos lugares, que consolidaron institucionalmente el campo artístico argentino.

La generación de espacios de promoción de un arte nuevo, anfitrión de prácticas experimentales, calmó, durante varios años, la necesidad de crear espacios alternativos, autogestionados, no institucionales. A diferencia de la tesis de Peter Bürger, y de las experiencias de principios de siglo, la renovación formal no se ajustó a un planteo de un arte nuevo “total” y a una actitud disruptiva en relación con las instituciones, sino que encontró en ellas su lugar. Mientras la experimentación con las formas no se puso al servicio de la revolución y la transformación social, la asociación vanguardia-institución caminó sin problemas. Pero, como se pregunta Giunta, “¿hasta qué punto una vanguardia celebrada por las instituciones podría considerarse auténtica? Esa pregunta, que nadie formulaba con claridad, fue, sin embargo, parte de las contradicciones latentes” (Giunta, 2008: 114).

Los síntomas de la crisis, que terminaron en una ruptura radical de un grupo de artistas con las instituciones, empezaron a verse desde el conflicto que León Ferrari generó con su obra, “Civilización occidental y cristiana”, presentada en el Premio Nacional Torcuato Di Tella (1965) y que, luego de la sugerencia de Romero Brest, decidió quitar. Desde este suceso en adelante, se aceleró la tensión entre artistas e instituciones: pasando por la sospecha de Juan Pablo Renzi, que confesó sentirse como un “títere institucional” en la organización de la Antibienal (1966) en



Córdoba, hasta llegar a la acción de Pablo Suárez en la que él mismo repartió su carta de renuncia en el ITDT y, luego, la censura de la obra de Roberto Plate, “El Baño”. El consecuente cierre de “Experiencias del 68” tuvo como resultado una de las primeras acciones en la calle: los artistas retiraron sus obras del espacio de Florida y las destruyeron en la vereda; metáfora de una radical salida de la institución. Este acontecimiento fue también un inicio del proceso de reagrupación de los artistas de vanguardia en el que los que sí acordaron con la destrucción de las obras se enfrentaron a los que no lo hicieron. La denuncia de esta “dependencia institucional” fue uno de primeros cambios que inició un proceso de politización no sólo de su práctica y su rol social, sino del campo artístico en general (Giunta, 2008:262). No obstante la trascendencia de estos hechos, hay que subrayar que, ya en 1965, el Grupo Espartaco propuso una ruptura con las instituciones artísticas con el objetivo de salir a buscar un público implicado en los movimientos sociales de la época. Con este fin, incorporando la tradición mexicana, adoptó el muralismo, entendido como una intervención política callejera, con una función didáctica y concientizadora de las masas. El mural se corre de los espacios artísticos y se abre a lo público y de construcción colectiva, comunitaria (Longoni, 2014:152). Desde una mirada que adscribió a la teoría de la dependencia, pensar “la dimensión internacional” del arte argentino fue para el Grupo Espartaco una claudicación al imperialismo cultural.

La radicalización de la vanguardia estética, transformada en vanguardia política, tuvo sus más profundas manifestaciones en el año 1968, en lo que Longoni y Mestman (2008) llaman “Itinerarios del 1968”. Desde la acción de Eduardo Ruano, las experiencias artísticas colectivas que se inscriben en espacios no institucionales y que adoptan técnicas, materiales y lógicas de producción y circulación extra artísticas fueron multiplicándose. La vanguardia, ahora política, entendió que su independencia de los espacios de circulación del poder dominantes era sustancial para crear un nuevo arte. Las denuncias sobre el financiamiento extranjero del ITDT, y el ideal de un arte público, fuera de los museos, y de un artista autónomo en el qué y cómo decir fueron proclamas recurrentes (Giunta, 2008:266). El arte se convierte en un medio para un fin político. Como consecuencia, las búsquedas formales quedaron supeditadas a la eficacia comunicativa y al potencial efecto de sentido en el público. No es casual, en este sentido, la adopción de estrategias de comunicación popular, de contra-información y de “guerrilla de la comunicación”. El “Arte de los medios” (1966) fue un precursor en esta dirección porque planteó la problemática de que todo arte comprometido con la transformación de la realidad debe adoptar nuevos medios de expresión que puedan competir con los de los instrumentos de la *mass media* (Jacoby, 1966: 338).

El “Itinerario del 68” arrancó con la acción de Ruano en la inauguración del premio “Ver y Estimar” en la que destruyó su propia obra -una imagen de Kennedy- gritando: “Fuera Yanquis de Vietnam”; y continuó con el asalto a la conferencia de Romero Brest en Rosario y la toma del salón del MNBA en el premio Braque. Luego de ambos “simulacros de atentado”, que ya expresaban una evidente colectivización y organización de los artistas, las experiencias del 68 fueron corriéndose del “copamiento” del espacio institucional a la acción en el espacio público, extra artístico.⁵⁰² Recorriendo brevemente el trabajo de Mestman y Longoni, destacó, entre otros acontecimientos, el “Ciclo de Arte Experimental”, organizado en Rosario, en mayo de 1968, por el Grupo de Artista de Vanguardia. La experiencia colectiva rosarina marcó la separación de la vanguardia de la institución que hasta el momento la había apoyado y promovido. Los artistas renunciaron a la financiación externa del Di Tella y eligieron la

⁵⁰²Recurriendo a la metáfora de acción guerrillera, Ana Longoni define la táctica del “copamiento” para señalar a las ocupaciones de los espacios institucionales para realizar intervenciones políticas (Longoni, 2014:178).



autogestión. Asimismo, las experiencias se corrieron del espacio privado y avanzaron a lo público. La obra de Eduardo Favario, que clausuró el local e invitó al público a continuar el encuentro en una librería; la “simulación de una pelea callejera”, de Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni; y la obra de Graciela Carnevale, que encerró al público, son ilustrativas en este sentido (Longoni y Mestman, 2008: 149). La consciencia cada vez más clara de una necesaria reunión entre artistas y la imposibilidad de trabajar de forma individual en la clandestinidad, se expresa también en la acción de las “Fuentes Rojas” que fueron teñidas en alusión al primer aniversario de la muerte del Che Guevara.⁵⁰³

Como subrayan Longoni y Mestman, “Itinerarios del 68” es un largo proceso que culminó con la realización del proyecto de “Tucumán Arde” entre noviembre y diciembre de ese año. Digo proyecto porque no fue ni una acción, ni un evento, sino que estuvo compuesto por varias acciones: los dos viajes, las campañas de prensa y las muestras en las sedes sindicales de Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA). “Tucumán Arde” significó la profundización del fenómeno de colectivización y el trabajo extra artístico. Lo extra artístico se lee en varios aspectos: la interdisciplinariedad; las distintas procedencias de los actores productores de la obra (artistas, sociólogos, periodistas, dirigentes sindicales); las lógicas de producción y de investigación no “artísticas”, planificadas; la adopción de técnicas publicitarias en la producción de campañas de prensa para su difusión; por último, en la elección de una institución exterior al arte, un sindicato, para exhibir los trabajos y alcanzar un público no asistente a los espacios de arte. Todos estos elementos, sumados al espacio, construyen de “Tucumán Arde” un suceso en el que es difícil distinguir la acción artística de la acción política; algo parecido a los que sucedió con la caracterización de Harold Rosenberg del “Arte de los medios” como un “experiencia sociológica”. En palabras de Longoni, fue “una obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional que pretendió incidir en el proceso revolucionario que se vislumbraba en 1968” (Longoni, 2014: 63). Desde su perspectiva, fue el mayor intento colectivo de sostener este arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política, es decir, de encontrar un modo eficaz de contribuir desde el arte experimental a la revolución. Fue así que los artistas asumieron la agenda sindical como propia y trabajaron alrededor de la crisis social tucumana tras el cierre de los ingenieros azucareros. Como escribe Longoni: “Tucumán Arde” no fue una muestra de arte tradicional en un sindicato, sino la puesta de un modo en que el arte se instala y se confunde en un espacio público, alternativo a los circuitos artísticos (Mestman y Longoni, 2018: 201).

Luego de “Tucumán Arde”, la tensión y las distintas posiciones que los artistas tomaron en un escenario de radicalización de la violencia política en nuestro país, disolvió el proceso de colectivización en algunas experiencias más aisladas pero, no obstante, muy importantes para pensar la cuestión de lo extra artístico y la insistencia artística en una política de creación en lo público. Entre ellos, los murales realizados por artistas vinculados a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) como respuesta y denuncia a la represión policial en Villa Quintero (Tucumán), en 1969 (Longoni, 2014: 163). Como plantea Longoni, la construcción del mito de “Tucumán Arde” fue un velo que no permitió explorar las particularidades más ricas de su proceso y sus efectos; quizá sea también la causa de que otros acontecimientos artísticos posteriores hayan sido menos mencionados o recordados. Este es el caso del evento, organizado en septiembre de 1973, en la plaza Roberto Arlt, por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg. La muestra se tituló, “Arte e ideología en el CAyC al aire libre”, y estuvo integrada por más de 70 artistas que expusieron y realizaron *performances*, música y

⁵⁰³En las acciones participan Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Beatriz Balvé, Juan Pablo Renzi, León Ferrari y Pablo Suárez.



teatro. Caracterizada simbólicamente por Longoni (2014) como “el museo en la calle”, reivindicó a los lugares públicos como espacios abiertos en los que es posible interpelar nuevos y desprevenidos espectadores. Como dice Longoni, ganar la calle apenas un mes después de la masacre de Trelew fue también un acto político que quería mostrar el dramático escenario argentino. La calle se convierte en territorio político y estético; hay que ganar la calle, una calle cada vez más tomada por las fuerzas militares (Longoni, 2014:123). Entre las obras que allí se expusieron, el “Horno de Barro”, de Víctor Grippo, Jorge Gamarra, en colaboración con el trabajador rural, A. Rossi, es el símbolo de una búsqueda de construcción de sociabilidad, de creación de una situación comunitaria con el público. La muestra fue clausurada e intervenida policialmente a dos días de su inauguración. Nuevamente, lo artístico inscripto en el espacio público como ejercicio político irradió una cierta “peligrosidad” y sufrió la censura policial de la época (Longoni, 2014:133). Algo similar se repitió con la re-edición en el hall de la Facultad de Derecho de la instalación, “Proceso a nuestra realidad”, de los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo. La obra, originalmente realizada para el “Salón de Acrílicopaolini” en el Centro Cultural San Martín, fue destrozada a causa de una explosión por un grupo de peronistas de derecha que realizaban en la facultad un homenaje a José Ignacio Rucci. Como bien plantea Longoni, fuera del contexto del museo, la obra ya no es leída como “artística”, sino como un monumento a la izquierda armada (Longoni, 2014:140-142).

En 1975, a un año del golpe militar, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, junto a Juan Carlos Romero y Clemente Padín, organizaron la “Exposición Internacional de Arte Correo”. El arte correo, y las diversas experiencias de arte postal, buscaron explorar creativamente nuevas formas de circulación “no institucionales”, “no mercantiles”, de lo artístico, que pudiesen resistir a la creciente censura política y operar como plataformas de cooperación y socialización de recursos entre artistas situados en puntos muy distantes (Longoni, 2014: 150). El arte correo fue el último esfuerzo de los artistas de la época por construir una red alternativa de circulación a los espacios artísticos convencionales, los circuitos hegemónicos y los canales habituales de las instituciones artísticas.

A modo de cierre

Finalizar este trabajo con una referencia al “Arte Correo” y el trabajo de Vigo es un reconocimiento a una de las experiencias artísticas que mejor expresan lo que yo entiendo como una “poética política de la circulación”. Como dice Longoni, Vigo fue un gran impulsor de medios alternativos para un nuevo arte popular. En algunos de sus textos, escribe que el canal privilegiado para establecer una comunicación masiva es la calle con todas sus variantes: rutas, avenidas, plazas, playas, vidrieras, volantes, transportes públicos, edificios públicos, el cielo mismo (Longoni: 2014: 261).

Una “poética política de la circulación” pone de manifiesto, expresa y organiza la relación intrínseca que se construye entre el público, la obra y el contexto espacial en el que se inscribe esta relación; condicionando inevitablemente el formato, el tema y la materialidad de la obra, también sus mediaciones. Cuando la práctica artística sale del espacio legitimado del arte, se vuelve extraña, y debe dialogar con su entorno de otra manera, recreando consensos, revalorizando la mirada ajena. Instalada entre las tensiones y problemáticas efectivas del territorio social, la obra queda desnuda de “protección institucional” y debe darse tiempo para pensar cómo construir lazos con el público.

¿Qué hubiera ocurrido si las obras de “Experiencia del 68”, del Di Tella se hubieran expuesto en un sindicato? Un escándalo sin duda porque los artistas de vanguardia no han encontrado la forma de comunicarse con públicos no especializados. Todos ellos son



víctimas de una enorme incomunicación. Ni los obreros ni los sectores de clase media con los que intentan identificarse disponen de los medios económicos para sostener sus experiencias” (Verbitsky, en Longoni, 2018:134).

La frase de Horacio Verbitsky coincide con muchas reflexiones sobre el problema de la vanguardia y su vínculo con los “todavía no” públicos populares; del conflicto entre comunicabilidad y experimentación que tiene que ver con lo que Pierre Bourdieu entendía como la “legibilidad de una obra contemporánea”, del conocimiento del código, y de una predisposición de lectura que entra en tensión con “los que no tienen tiempo de ocio” (Bourdieu, 2003: 82-84).

Varias de estas cuestiones fueron planteadas desde una vinculación entre la vanguardia artística y la teoría, los artistas y los intelectuales, en el “I encuentro Nacional de Arte de Vanguardia” (Longoni 2014: 158). Buscar nuevos contextos para la obra, nuevas funciones sociales para el arte, la necesidad de crear nuevos formatos y formas de circulación y encontrar nuevos materiales que realicen esa función fueron algunos de los temas que organizaron el desarrollo del encuentro. Como lo expresó León Ferrari en su ponencia, “abandonar el lenguaje de élite del arte experimental para buscar un lenguaje capaz de transmitir significados para ese nuevo público” (Longoni, 2018:218).

BIBLIOGRAFÍA

- Artundo, P. (2008) “Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte”, en Artundo, P. y Pacheco, M., *Amigos del Arte, 1924-1942*. Buenos Aires, Fundación E. Costantini.
- Bourriaud, N. (2006) “La forma relacional”, en *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Brea, J. L. (2002) “El museo contemporáneo y la esfera pública”, en la *Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Ed. CASA, Salamanca, publicado en <https://archive.org/details/LaEraPostmedia>.
- Bourdieu, P. (2003) “Sociología de la percepción estética”, en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Ed. Aurelia Rivera, Buenos Aires.
- Bürger, P. (2010), *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Ed. Las Cuarenta.
- Cippolini, R. (comp.) (2003) *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.
- Fantoni, G. (1997) “Vanguardia artística y política radicalizada en los años treinta: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, n° 5.
- _____ (2012) “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral”, en Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (ed.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina. Tomo II*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2012.
- Foucault, M. (1984) “De los espacios otros”, Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales (1967)*, publicada en “Architecture, Mouvement, Continuité, n°5”, publicada en http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf.
- Giunta, A. (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2009) *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI.
- Gradín, Ch, (2012) “Guerrilla de la comunicación”, publicado en Kozac, C. (comp.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Jacoby, R. (1966) “Contra en Happening”, en Cippolini, R. (comp.) (2003), *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.



- Gluzman, G. (2016) "Artes y asociaciones femeninas en las primeras décadas del siglo XX" y "Mujeres artistas en los Salones Nacionales (1911-1923)", en *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblos.
- Gutiérrez, A. (2003) "Los conceptos generales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Ed. Aurelia Rivera, Buenos Aires.
- Kozac, C. (2012) "Experimental", publicado en Kozac, C. (comp.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Laddaga, R. (2006) "Introducción", en *Estética de la emergencia*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Longoni, A. y Metsman, M. (2008) "El itinerario del 68", en *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, A. (2010) "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y scratches". *Aletheia*, 1 (1). En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf.
- _____ (2014), *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta*. Buenos Aires, Ariel.
- Malosetti Costa, L. (2006), "Introducción", en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE.
- Muñoz, M.Á. (1997), "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en *Causas y Azares*, n° 5.
- Pino Villar, M.P. (2016), "Arte y política: el arte mendocino de los sesenta. Censura, circulación alternativa y debates del período", en *Boletín de Arte*, año 16, n° 59.
- Rocca, M. C. (2009) *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba, UNC.
- Suárez Guerrini, F. (2011) "Avatares de una exposición. El Movimiento Arte Nuevo La Plata, 1965", en Herrera, M.J. (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes.
- Suasnábar, G. (2020) "Las bellas artes entre el progreso y la modernización" (Clase 2). Seminario: Historia de las instituciones artísticas en Argentina, Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (UNICEN).
- Wechsler, D. (1998) "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en Wechsler, D. (Coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA.



Arte y Parte (del problema). Reflexiones sobre la producción y experiencia estética en una investigación en arte.

Rodríguez, Agustín Eduardo

Facultad de Arte - UNICEN / Ferrowhite Museo Taller

agedro@gmail.com

Introducción

Isla Invisible⁵⁰⁴ es un proyecto de residencias artísticas en las islas del estuario de Bahía Blanca. Comenzó en 2017 y es organizado por Ferrowhite museo taller⁵⁰⁵ y por guardaparques de la Reserva Natural de usos múltiples Bahía Blanca, Bahía Verde y Bahía Falsa⁵⁰⁶.

Una vez al año, en primavera, un grupo formado por artistas, científicos y guardaparques navega y acampa cuatro días en el área de la reserva natural, con la intención de realizar obras que proponen reflexionar sobre las relaciones que se establecen con un territorio que, más allá de su cercanía geográfica, es desconocido para la mayoría de los habitantes humanos de la región. Esas obras luego se exponen y se realizan publicaciones impresas y digitales para difundir el trabajo.

El proyecto debe su nombre justamente al poco contacto establecido entre la comunidad y el ecosistema que la rodea. Esta relación distante es el resultado de una construcción histórica en la cual, a medida que el puerto de la ciudad se expandía y desarrollaba, también se privatizó, lo que hizo difícil su acceso a las personas de la región. Lo que era un espacio de producción (dados sus grandes silos que almacenaban cereal del sur de la región Pampeana) y también de ocio y encuentro (ya que poseía cantinas, balnearios y espacios de pesca recreativa y artesanal) cedió ante la presión neo extractivista, volviéndose un puerto privado internacional, productor y exportador de plásticos y agroquímicos, lo que produjo accidentes ecológicos y contaminación en las aguas, y en el que la escala humana se ha perdido por completo.

⁵⁰⁴ Ver: <http://islainvisible.wordpress.com>

⁵⁰⁵ Ferrowhite museo taller, es un museo fundado en 2003. Queda localizado en el predio de la Ex Usina General San Martín en la localidad de Ingeniero White, y depende del Instituto Cultural de la Municipalidad de Bahía Blanca.

Con procesos donde conviven arte, diseño, educación, historia política y comunitaria, ecología y economía, el museo produce acciones que pueden ser leídas desde las prácticas artísticas. Esto se debe al hecho de que este tipo de prácticas pueden colaborar con una perspectiva interdisciplinar, donde los discursos que se producen reflejan la complejidad que implica el trabajo en el territorio. Ver: <http://museotaller.blogspot.com/>.

⁵⁰⁶ La Reserva Natural de usos múltiples Bahía Blanca, Bahía Verde y Bahía Falsa en un área protegida que incluye la costa marítima de los partidos de Villarino, Bahía Blanca y Coronel Rosales. Su administración depende del Organismo Provincial para el Desarrollo Sustentable - OPDS -, dependiente del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

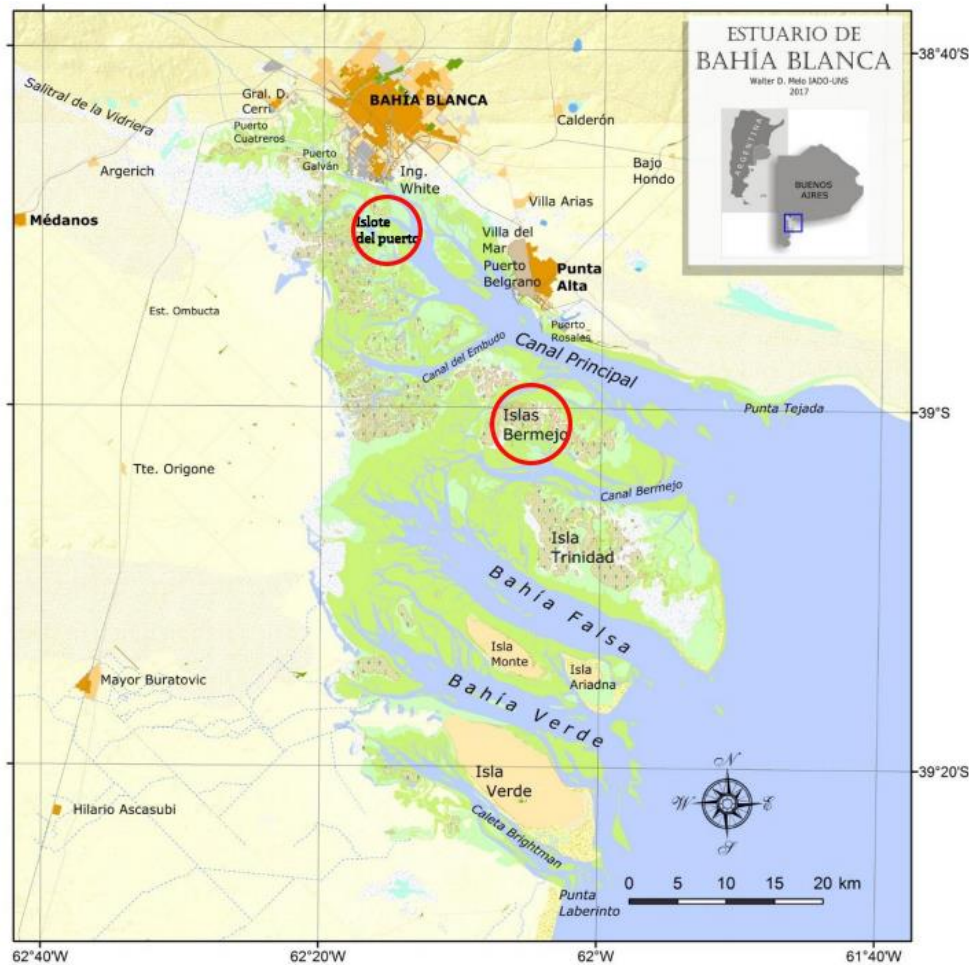


Imagen nº 1: Mapa del Estuario de la bahía blanca. Fuente: Melo, W. IADO - UNS (2017)

A su vez, Isla Invisible tiene la particularidad de ser gestionada desde instituciones públicas en una ciudad pequeña. Tanto Ferrowhite como la Reserva Natural son instituciones estatales que protegen y difunden el patrimonio local, tanto cultural como natural. Y así como muchas políticas públicas han alejado a la comunidad del territorio, otras de menor escala intentan operar en los intersticios, en problemas ambientales y comunitarios, proponiendo nuevas miradas sobre un presente en cambio constante.

Este proyecto es descrito como una residencia artística en su funcionamiento pero, dadas las especificidades en que se inscribe, más que la propuesta de alojar artistas para que produzcan su obra, se piensa como una plataforma, un dispositivo desde el cual generar acciones y pensamientos a partir de prácticas artísticas en territorio.

Se han realizado tres ediciones de Isla Invisible. Esto implicó viajes y campamentos en las islas del estuario: dos al Isote del Puerto y uno a la Isla Bermejo. A su vez, a partir de esos viajes, se realizaron dos muestras en Ferrowhite. Se han publicado dos libros impresos y participado de jornadas y encuentros académicos.

A lo largo de estos tres años, han participado 28 artistas de distintas disciplinas tanto locales como nacionales e internacionales, que realizaron instalaciones, audiovisuales, fotografías, cerámicas, dibujos, obras textiles, poesía, libros objeto, arte sonoro y performance, entre otras



producciones. A su vez, parte del trabajo de la residencia se ha constituido en exposiciones colectivas, tanto locales como internacionales.

El proyecto que se propone como Tesis de Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la UNICEN⁵⁰⁷, surge previamente a la cursada de la misma pero, dada su lógica proyectual, se entiende que es posible enfocar ciertos aspectos que la Facultad de Arte requiere para los trabajos de sus tesis de posgrado⁵⁰⁸.

La expresión “Arte y parte” suele ser usada en textos de humanidades muchas veces como un referencia a los trabajos de investigación participante, en los que quien investiga es parte de lo investigado, dando lugar a lo que se llama “giro etnográfico” en la investigación (Hernández, 2008). Sin embargo, en inglés esta expresión “art and part”, hace alusión a la acepción jurídica de parte, siendo usada para referir a la complicidad en la realización de un delito⁵⁰⁹.

Este trabajo es una reflexión sobre los intentos de dar cuenta de aquellos aspectos en una investigación en arte donde debe prestarse atención para que el discurso no se vuelva contradictorio y termine sosteniendo desde las prácticas artísticas y sus lógicas internas a aquello que pretende combatir.

Para esto se comenzará hablando sobre lo visible y lo invisible y sus implicancias políticas, para luego comentar el concepto de forma en la generación de discursos artísticos y finalmente la importancia de tener un hacer y pensar situado.

Lo invisible

En “El sentido común visual”, Caggiano (2012), supone que la percepción visual es fundamental para la estructuración de las interacciones cotidianas. Sin embargo es importante aclarar que este proceso de recepción de información del exterior es activo y no un acto mecánico y fisiológico. Incluir y enfocar implica excluir y ocultar. Es aquí donde aparece la dimensión política de la mirada.

En nuestro caso, detrás de la imagen de progreso y desarrollo que se constituyó en parte importante de los discursos que narraron a la ciudad, siempre se pensó al ecosistema como una plataforma sin identidad en donde los planes que trajeran progreso para la sociedad iban a tener lugar. Lejos se está de dar cuenta del ecosistema, de las trabajadoras y los trabajadores explotados, del daño ambiental y de los procesos extractivistas que han sido la contracara de los discursos oficiales (Heredia Chaz, 2018).

Los conceptos que propone Caggiano ponen en evidencia que detrás de la idea de construcción de imágenes hegemónicas hay “*des-apariciones*” (Caggiano, *ibid*: p.263) que son de impacto teórico y político. Ante esto quedan los discursos visuales que grupos minoritarios constituyen como resistencia o alternativa a la mirada hegemónica.

En este caso, nos referimos a la presencia de un polo petroquímico con gran impacto social y ambiental, y políticas de estado en las que el territorio de la bahía Blanca⁵¹⁰ se constituye exclusivamente como un espacio de producción y circulación de bienes y servicios vinculados a cereales y productos petroquímicos (Heredia Chaz, 2018). A esto hay que sumarle políticas empresariales concretas como por ejemplo los presupuestos participativos, solidaridad cultural;

⁵⁰⁷ La Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica dictada por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN, comenzó su dictado en 2018.

⁵⁰⁸ El reglamento de la Maestría puede consultarse en el sitio de la facultad. Ver: <http://www.arte.unicen.edu.ar>.

⁵⁰⁹ <https://www.collinsdictionary.com/submission/16440/art+and+part>.

⁵¹⁰ La Bahía Blanca hace alusión tanto a la ciudad como al ecosistema que la rodea. Se propone esta definición para abarcar al territorio ocupado con los asentamientos humanos y también a otras especies que habitan el estuario.



acciones que buscan atenuar las consecuencias de la presencia del Polo Petroquímico, mostrándolo como un agente comunitario más que brega por mejorar la calidad de vida de los habitantes (Heredia Chaz, 2014: 50).

Ante este tipo de propuestas de ingeniería social, se producen acciones como las que desarrollan gremios, ambientalistas y vecinos que muestran tensiones invisibilizadas por los discursos imperantes. También a nivel local la ciudad tiene cátedras universitarias, museos públicos e inclusive delegaciones de guardaparques que intentan desde dentro del estado cuestionar el relato hegemónico. Caggiano sostiene que estas intervenciones destinadas a visibilizar se hacen desde las diferencias, necesitan del contraste con la situación previa para ganar entidad y ocupar un lugar en la disputa de la visualidad.

En este tipo de prácticas es donde aparece nuestro proyecto. La pregunta por el otro, como invisibilizado, se hace sobre el ecosistema, las comunidades de aves, plantas y cangrejos que habitan alrededor del lugar donde vivimos. Aquello que implica en la vida cotidiana desconocer que el territorio es compartido.

Lo que es visible y lo que no, no depende de tenerlo frente a nuestros ojos. La percepción es un fenómeno que supone categorías mentales. Las imágenes en sí mismas no alcanzan a categorizar, aunque si lo hacen las palabras que emergen a partir de estas (Caggiano, *ibid*:277). Las apariencias son fundamentales para la construcción de mundos posibles. No engañan, sino que producen realidad. En el proyecto de tesis se plantea entonces, que la propuesta de nuevas imágenes y nuevas categorías y pensamientos que surjan de estas, pueden ser la llave que generen otros vínculos de la comunidad con su entorno.

Formas alteradas

Cuando pensamos desde donde construir nuevas miradas debemos entender que las mismas no dependen exclusivamente de una búsqueda constante de la novedad como un fin en sí mismo. Retomando a Caggiano, saber que hay una serie de preconceptos que arrastramos y nos condicionan a la hora de mirar, vuelve relevante transformar la mirada para modificar la realidad.

Asumir que la mirada opera sobre el mundo, es empezar a cuestionar el concepto de estética kantiana (Groys, 2014: 6; Oliveras, 2007: 28). Esta propone un estudio de las formas y, por ende, el resultado de un proceso mental, un juicio y apreciación superior de la realidad sensible.

Si las prácticas artísticas son aquellas estrategias que la modernidad dispone como herramientas para una educación en lo sensible, un hacer contemporáneo debería preguntarse no sólo por el uso de los recursos formales hacia el interior de la obra sino también por proponer nuevas definiciones de forma.

Las primeras definiciones de forma, platónicas y tomistas, hacen alusión a esta como la caracterización que se hace de un objeto, por encima de sus accidentes. Es así que al hablar de forma se habla de esencia y se refiere a la forma como perteneciente al campo de las ideas, un molde de referencia. En ese sentido, es interesante no pensarla como una silueta o borde de un objeto sino como el resultado de la relación de sus componentes (Bourriaud, 2006). La pregunta sería, ¿cuáles son los componentes a considerar en el momento de caracterizar un objeto artístico?

Los componentes de una obra pueden ser considerados como aquellas partes que se articulan para lograr una caracterización. Una definición desde la estética kantiana propone dos tipos de relaciones. La relación sujeto - objeto, donde el fenómeno estético es disparado por la obra y es el espectador quien la recibe y completa la experiencia. La otra relación es la que se da entre los componentes internos de cada obra, las notas, las palabras, los colores, las líneas o los movimientos que se articulan internamente para lograr una caracterización formal y estilística.



Históricamente el artista se ha constituido como parte fundamental en el sistema moderno de las artes. Sin embargo, se diluye como un agente que ofrece un producto, su obra, que es el objeto termina sirviendo de como sensibilizador para que el acto estético tenga lugar. La obra y el artista operan de manera funcional, cumpliendo un rol que cubre una demanda (Ibid: p11) de lo que podría llamarse una sensibilidad institucionalizada.

Esta relación se debe a que partimos de un esquema que prioriza a la estética, entendiéndola como lógica que genera relaciones unidireccionales y pasivas. El artista da, el público recibe. Las experiencias estéticas más fuertes, vinculadas con la sublimación, son inalcanzables por las prácticas artísticas. Esto da al arte una función educativa y de tutelaje sensible (Ibid: p13) pero que comparado con las experiencias estéticas más fuertes, siempre es de menor valor.

Groys señala que el sistema de las artes en la época actual ha cambiado, y entre otras cosas se debe a que el monopolio que tenían anteriormente los artistas respecto a las técnicas de producción de imágenes, ya no es tal. En la era de la reproductibilidad técnica, gran parte de la población puede, con un equipo accesible, producir sus propias fotografías, aplicarles filtros, intervenirlas y difundirlas por las redes sociales (Ibid).

Esta “democratización del hacer” genera nuevas maneras de pensar. Ya que cualquier persona puede producir utilizando criterios estéticos que a su vez se han desplazado por fuera del arte a otras disciplinas y tal vez a todas las interacciones sociales. Lo que emerge es la necesidad de pensar desde una poética. Realizar un corrimiento no hacia el otro como espectador sino como productor. Poética viene del griego *poiesis* que significa crear, producir y componer. Implica la idea de que para que las cosas sean, tienen que combinarse (Ibid: p15).

A diferencia de la noción de estética que supone una expectación y cuya experiencia más elevada es el resultado de una formación educada en la recepción e interpretación, la noción de poética es más permeable a las subjetividades, a los cuerpos, a las sensibilidades y a los encuentros. Esto da a las prácticas artísticas mayor importancia ya que son el vehículo fundamental de estos conceptos. Tanto el artista como el público de su obra, producen la obra, se reúnen y, finalmente, una experiencia poética no carga con la obligación de tener que ser descifrada sino vivida. No hace alusión a un tiempo infinito e ideal sino que ocurre en el encuentro.

En nuestro proyecto Isla Invisible, el hacer se considera especialmente. Más allá de las obras resultantes, las acciones que se desarrollan tienen un peso específico, ya que no se consideran meramente instrumentales sino también como productoras de un sentido dinámico.

El viaje a la isla es una acción física con una carga simbólica significativa. En un momento inicial la idea del viaje implica movilidad, traslado y corrimiento. Un desplazamiento del cuerpo hacia otro territorio. En el caso de Isla Invisible, el territorio es el estuario y sus islas. Este traslado opera como posibilidad de aventura y de extrañamiento, de cambio de mirada y descubrimiento. Tradicionalmente, las islas han sido y son territorios donde lo utópico puede tener lugar. En un mundo en donde el conocimiento a partir de la experiencia directa parece estar llegando a sus límites y toda vivencia es mediada, las islas pueden ser lo opuesto a lo que Marc Augé (2008) llama *no lugares*. Son territorios con lógicas propias, donde se acentúan los contrastes, donde lo diferente a lo cotidiano puede suceder y es posible otra forma de construcción de vínculos.

Las caminatas, el armado de los campamentos, los fogones o las actividades que se hacen en el “tiempo muerto”, son pensadas como acciones blandas pero fundamentales. Si queremos acceder a la isla desde otra perspectiva, también tenemos que ejercer otras maneras de accionar en el territorio.



Imagen nº 2: Grupo de la primera expedición recorriendo la Isla del Puerto. Elaboración Propia.

En un espacio urbano como el de Bahía Blanca, donde los límites topográficos están ordenados por la productividad, viajar a las islas es un acto de empoderamiento territorial, que propone desde el arte otras ocupaciones y miradas distintas de los usos cotidianos.

El hacer obras en y sobre las islas no opera como un fin en sí mismo. Cuando se selecciona a los participantes, se eligen perfiles que propongan un trabajo colaborativo y permeabilidad frente a la experiencia. No se buscan artistas que vengan a aplicar una receta sino que se permita un devenir del que el resultado emerja de manera orgánica y atento a lo que realmente pase durante todo el proceso. Esto hace que no tengamos durante la estadía una agenda rígida, sino más bien llena de huecos a llenar por quienes participan. Tiene que haber espacio y tiempo para estar en la isla.

Estar en la isla

Nicolás Bourriaud en *Postproducción* (Bourriaud, 2009) describe al arte como una relación con el mundo. Resulta válida entonces la pregunta sobre qué tipo de relaciones establecemos con el mundo y qué lugar ocupa el arte en las mismas. Si bien en el trabajo ya señalamos el concepto relacional de “forma” de este mismo autor, también es posible proponer a ésta de manera dinámica y cruzándola con la noción de hacer que propone Groys.

El aporte de Bourriaud es el de pensar que en un mundo caótico, el rol de los artistas no es el de crear nuevas formas, sino de rever y replantear las existentes. La propuesta vanguardista de crear un mundo nuevo contrasta con la idea de un hacer situado, atento a lo que hay y a los modos de operar que el mundo actual propone. La búsqueda de la novedad, lejos está de ser novedosa y es un reflejo del positivismo y la modernidad como lógicas de construcción de mundo.



El autor señala a artistas cuyo trabajo radica en combinar lo existente para darle sentido al presente. Niega al artista como personaje central de la ecuación. Bourriaud sostiene que la reproductibilidad técnica llevó a un “comunismo de las formas” (Ibid, p.39), donde la figura del artista/ autor como único hacedor empieza a diluirse.

En nuestro proyecto, el hecho de plantear lógicas colaborativas, tanto durante el viaje como en la producción posterior de obra, ha hecho que el quehacer individual no sea la norma. Cuando se realizan videos, se toman prestados los de todo el grupo. Lo mismo con las pistas de audio, los textos y el pedido de colaboración para acciones performáticas. La intención es impregnar a las obras de la colaboración que se da en todo el proyecto y no que queden como unidades inconexas y que solo un curador pueda leer y ordenar.



Imagen nº 3: Grupo de la tercera expedición descargando el bote y llegando a la Isla Bermejo.
Fuente: Barrio,J (2019).

Estar en la isla es justamente eso: recorrer, observar y compartir. Se vincula con la deriva situacionista de Guy Debord (Ibid, 40), como una forma de transitar el espacio. No se trata de colonizar a la isla e imponer marcas civilizatorias, sino de ver qué puede ofrecerme como conviviente. Es prestarle atención al hecho de que muchas veces, en sus ideas fundantes, las prácticas artísticas terminan replicando lógicas extractivistas. Artistas como especialistas que se acercan a un territorio del cual extraen lo que consideran valioso para acercarlo a la sociedad como bien de consumo, sin importar otra cosa que la obtención de una imagen cuyo fin último radica en destacarse en un mercado de símbolos.

¿Una estética propia?

Como se ha señalado, el concepto de estética y todas ideas que de este se desprenden (el artista como autor, el público como espectador, la obra de arte, las instituciones de arte, entre otras) son determinantes para la forma que tiene el sistema del arte. Cuestionar estas formas sería



una manera de acceder a un nuevo sistema de ideas que devengan en otro tipo de estructura y agentes.

Al realizar planteos para cambiarlo o cuestionarlo, surge la idea de si es posible tener una estética latinoamericana y cómo se construiría. Rocha (2011) y Solanas y Getino (1969), en pleno proceso de revoluciones armadas y vanguardias estéticas de la década de 1960, y ante un boom del arte latinoamericano a nivel internacional, proponen cambiar las formas del arte para cambiar el mundo.

Explican que gran parte de la producción cultural de la región tiene una perspectiva sesgada al haber sido elaborada a partir de las concepciones de las clases altas y con cánones extranjeros. Esto va en detrimento de la emancipación tanto económica como intelectual y simbólica que se proponía por entonces. El arte latinoamericano que en ese momento era mainstream, muchas veces no hace más que sostener el status quo.

Estas perspectivas artísticas decoloniales, intentan reflejar la realidad en donde están inmersas y operar sobre ella. Necesitan de un compromiso político que se ponga en evidencia no solo en los temas a tratar, sino en la construcción y circulación de sus producciones.

A más de medio siglo de estos manifiestos, puede decirse que el contexto ha cambiado. Actualmente la revolución armada no parece una opción viable: el neoliberalismo se volvió una lógica imperante y los avances tecnológicos terminaron creando modos de conexión entre comunidades y consumidores que en ese momento eran impensables. Aún así, y a pesar de los cambios en la coyuntura, la relación entre arte y política que se propuso en esos momentos fue transformándose aunque conserva cierta vigencia.

Las consecuencias del neoextractivismo que se impuso en la región, como lo son la contaminación de las tierras, los empleos precarios y la pérdida de calidad de vida, empezaron a reflejarse en nuevas prácticas artísticas críticas. Así como el poder hegemónico genera nuevas formas estéticas que lo sostienen en su posición, también las alteridades aparecen con más lugar en la escena pública y artística.

Cuando analizamos nuestro objeto de estudio con una óptica geopolítica que nos permite realizar una reflexión situada, nos encontramos con el hecho de que la categorización “latinoamericana” no resulta tan específica. Estamos hablando de un territorio que es parte de un mercado global. Ha sufrido las consecuencias de su posición en la división mundial del trabajo pero a su vez sus problemas son también compartidos por otras regiones tercermundistas y no necesariamente latinoamericanas.

Nuestro proyecto trata de visibilizar mediante prácticas artísticas, la relación de una comunidad con el ecosistema que la contiene. Se propone reflexionar y cambiar los modos en que se construyen vínculos identitarios con el territorio. Para que esto pueda tener lugar, debe pensarse desde un costado político ampliado. Se trata de atender a aquellos aspectos que se vinculan con el manejo de poder que estructura nuestra vida en sociedad. La historia, la geografía, la ecología, la economía y los estudios visuales pueden sumarse también a las consideraciones para un estudio situado.

La interacción de saberes devenida en trabajo transdisciplinar es una estrategia clave para dar cuenta de problemas complejos. No interesan las disciplinas como tales sino como se articulan para operar en el mundo.

Las prácticas artísticas pensadas desde la estética kantiana se conciben desde una perspectiva idealizada. El artista es una persona con un don, que trabaja con lo que siente, tiene una epifanía y el produce una obra con su estilo particular y que luego será descifrada por mentes más sensibles y educadas.

Alfred Gell (2016) en “Arte y Agencia” habla de una mirada antropológica a las prácticas artísticas, ya que entiende que esta puede aportar una perspectiva cultural y comparativa que



relativiza los criterios disciplinares occidentales. No hay cánones universales. Los entiende como frutos de una cosmovisión concreta (la Modernidad) y propone pensar al arte por fuera de su sistema tradicional.

No todas las sociedades tienen ideas que puedan vincularse al concepto de estética, pero sí a la concepción de producción simbólica. Objetos construidos con estilos particulares para funciones que no tienen que ver con una búsqueda estética, aunque transforman la realidad social donde se insertan. Gell sostiene que el arte antropológico, nos ayuda a entender a las obras no como objetos con un significado a descifrar (lo cual nos propondría una mirada semiótica), sino que vienen a operar en el mundo (Gell, *ibid*: 35).

Gell usa el concepto de *agencia* como el repertorio de acciones cotidianas que realiza un individuo o agente en una estructura social dada. Esto implica un margen de acción y decisión personal que siempre está condicionado por el contexto de producción, circulación y recepción como factor determinante. El arte en su acepción antropológica no habla de objetos artísticos sino de acciones que deben comprenderse como emergentes específicos de cada sociedad. No se trata de producir e interpretar símbolos sino de transformar la realidad (Gell, *ibid*:42).

Reflexiones finales

La estética ha sido históricamente la rama de la filosofía que dio lugar a la reflexión sobre las prácticas artísticas. Sin embargo y, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, se vuelve incompleta a la hora de analizar la investigación en arte.

El pensamiento decolonial, la sociología, la antropología y los estudios visuales pueden aportar a aquellos aspectos que la estética deja afuera. El pensamiento transdisciplinar se vuelve clave a la hora de atender a un fenómeno multidimensional como lo es la producción, circulación y recepción de las prácticas artísticas.

Caggiano, entre otros, señala la relación entre las palabras y la clasificación. Así, nuestros esquemas analíticos devienen en categorías que ordenan al mundo. Esto nos ha servido para generar identificaciones en las cuales podemos constituirnos y ordenar, al menos de manera tentativa, una existencia que si no fuera por el lenguaje sería caótica. Pero señala que aplicar sólo este modo de ordenamiento a la experiencia en el mundo es un riesgo concreto de caer en el reduccionismo. En ese sentido se complementa con la idea de Gell de señalar que el arte no debe pensarse como un sistema de descripción sino de producción.

Pensar en si hay o no una estética latinoamericana que pueda leerse en nuestro objeto de estudio como producción artística, puede terminar siendo una trampa. Es un marco analítico incompleto, que nos puede llevar a constituir una identidad no desde nuestras particularidades sino desde una categoría externa.

Parece importante señalar que los conceptos que surgen de los autores tratados, ayudan a dar luz a algunos aspectos que muchas veces no pueden analizarse durante la práctica. Entre estos podemos señalar dos: uno es la idea del empoderamiento que significa cuestionar los marcos analíticos históricos. Los textos de Rocha y Solana y Getino tienen mucho valor como opciones a pensamientos hegemónicos. Y cuentan con el valor de haber sido escritos a su vez por personas que actuaban como artistas, intelectuales y militantes, problematizando su hacer y no dejando que una categoría los limite en su propuesta.

Otro aspecto a destacar es el límite entre representación y presentación. Entre señalar y producir un cambio en el mundo. En el caso concreto de nuestro trabajo, la producción de un cambio opera a mediano plazo. Según el proceso de este trabajo, podemos explicar sus intenciones. Pero ¿cuándo uno puede saber que realmente opera en la mirada del otro? ¿Cuál es el alcance real que tiene una investigación artística por fuera de su validación académica?



Estas son preguntas también pueden ser una trampa si se circunscribe la investigación a responderlas. Pueden servir como móviles, pero no como fin.

Es interesante pensar la práctica desde la categoría de poética que propone Groys. Las preguntas que se hagan son importantes en tanto ayuden a realizar propuestas que lleven a un hacer atento al contexto en el que se desarrolla. Tratando de construir, de hacer de manera consciente en relación a lo que pueda entenderse de la realidad.

En el libro *Tecnopoéticas argentinas*, compilado por Claudia Kozak (Kozak, 2012: 197), Flavia Costa propone una definición de arte relacional que está atenta a las mutaciones que este concepto tuvo desde que fue presentado por Bourriaud en *Estética relacional*. Para ilustrarlo cita a “La Rambla de Arrieta”, un proyecto que se desarrolla en el museo Ferrowhite, desde donde se produce nuestro proyecto de tesis.

La Rambla de Arrieta debe leerse como antecedente de Isla Invisible ya que ambos son proyectos intentan acercar el mar a la comunidad y surgen de la misma institución. El primero plantea una reparación simbólica junto a los vecinos de un balneario popular que desapareció con el crecimiento del puerto local. El segundo se extiende por fuera de los límites de la vista e intenta poner evidencia no solo una playa sino todo un ecosistema, en medio de un puerto de capitales transnacionales.

Más allá de las definiciones de estética, o de los límites que les encontremos, es transversal la idea de que el arte tiene la facultad de construir mundos. Existencias blandas que tienen la capacidad de alterar no solo la percepción sino nuestros modos de vincularnos con el territorio y con otros. Está en nosotros el intentar caracterizar a esos otros de la manera más compleja y lúcida posible, evitando los reduccionismos y entendiendo al mundo como una posibilidad de vivir con otros y al arte como una forma más de conseguirlo.

Bibliografía

- Augé, Marc (2008). *Los “no lugares”. Espacio del anonimato*. Barcelona: Gedisa
- Borgdorff, Henk (2005). El debate sobre la investigación en las artes [en línea]. Consultado el 30 de diciembre de 2020 en <http://https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>.
- Bourdieu, Pierre (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Caggiano, Sergio (2012). *El sentido común visual, disputas en torno a género, raza y clase en imágenes de circulación pública*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gell, Alfred (2016). *Arte y agencia, una teoría antropológica*, Buenos Aires: SB.
- Gilman, Claudia. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, pp. 219-231, 369-379, Buenos Aires: Siglo XXI,
- Groys, Boris (2014). “Poética vs. Estética”, en *Volverse público*, pp. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heredia Chaz, Emilce. (2014) De la Responsabilidad a la Contaminación Social Empresaria: la ingeniería social del Polo Petroquímico de Bahía Blanca. Tesina de Grado en Lic. en Historia. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur.
- (2018) La tercera fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal / Coordinación general de Diana Itatí Ribas; Fabiana Tolcachier; Raúl Armando Menghini - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns.
- Hernández, Fernando. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación [en línea]. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118 Consultado el 25 de mayo de 2015 en <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671>.



- Kozak, Claudia (ed., 2015). *Tecnopoéticas argentinas, archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Oliveras, Elena (2007). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja negra
- Shinner, Larry (2004) *La Invención del Arte. Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. (en línea) Consultado el 30 de diciembre de 2020 en <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>.
- Svampa, Maristela (2005) *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006). Movimientos sociales y nuevo escenario regional: las inflexiones del paradigma neoliberal en América Latina, en *Sociohistórica*, 19/20, 141-155. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn19-20a06/1722>.



Tras las lecturas del maestro de Teatro Eduardo Hall y las huellas que perduran en su quehacer.

Rodríguez, Verónica Ana Eva

Facultad de Arte- TECC

Introducción

Eduardo Hall, es un maestro de Teatro de la ciudad de Tandil, que impulsó, entre otros proyectos teatrales, una experiencia educativa en Benito Juárez (Provincia de Buenos Aires-Argentina), que se desarrolla hace más de veinte años y se denomina Formación Docente en Técnicas dramáticas no convencionales, (TDNC). A través de este proyecto se promueve la incorporación de elementos del lenguaje teatral en el encuentro pedagógico que ocurre en las escuelas y jardines de infantes, potenciando una comunicación lúdica/afectiva entre docentes y niños y jóvenes.

Esta experiencia comienza como prueba piloto a finales de los años noventa y desde el año 2007 se desarrolla de forma sistemática e ininterrumpida en todos los niveles de la enseñanza de gestión pública incluyendo algunas instituciones de gestión privada del distrito de Benito Juárez. Se lleva adelante a través del apoyo del Gobierno Municipal y con el aval de la Jefatura Distrital de Educación de la Dirección General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires. A las actividades que comprende el proyecto se suman las docentes e instituciones de manera voluntaria. Cada año, alrededor de 800 niños, adolescentes, jóvenes, docentes, directivos participan de la experiencia que se lleva adelante en los diferentes niveles educativos. En la actualidad comprende a las siguientes instituciones: en el nivel inicial, Jardines de Infantes N° 901, 902, 906, Jardín del Colegio Inmaculada Concepción (CIC) y asesorías a los Jardines de concentración rural; en el nivel primario, EP N° 10, EP N° 11; en el nivel secundario, EES n° 2 EES n° 3 y en nivel terciario (Instituto de Formación Docente Pedro Díaz Pumará) específicamente en la carrera Profesorado de Educación Inicial.

Breve recorrido por la trayectoria de Eduardo Hall

De sus inicios. La campaña “El Teatro a l’Escola” de 1986/1987

En un trabajo anterior comencé a investigar la trayectoria⁵¹¹ (Bourdieu) de este maestro, explorando puntualmente las primeras experiencias donde Hall funde Teatro y Educación. El primer encuentro entre este maestro de Teatro y las escuelas, se da en España, en la campaña “El Teatro en la Escuela” (El Teatro a l’Escola) de 1986/1987 organizado por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia de España. De la exploración de este tramo de la trayectoria de Hall aparecen un grupo de autores y libros que acompañaron a este maestro por un tiempo, tiempo en el que buscaba resonancias, estrategias y herramientas para enfrentar este nuevo desafío. Es importante saber que hasta ese momento, Hall se había dedicado exclusivamente a su formación teatral y a su desempeño como Director de Teatro.

⁵¹¹ Pierre Bourdieu, en la Ilusión Biográfica (2011) plantea la elaboración de de la noción de trayectoria como serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones (p.82).



Sobre estos libros y autores, sobre estas lecturas me interesa ahondar, pero antes resulta pertinente comentar brevemente cómo es que este maestro se encontraba en España allá a mediados de los años 80.

Hall comienza su formación a mediados de los años 70' en la ciudad de La Plata, en el Taller de Investigaciones Dramáticas (TID) bajo los supuestos del Teatro Independiente con el maestro Carlos Lagos. En 1981 viaja a Italia, Volterra, para formarse en la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) fundada por Eugenio Barba. Luego de esta experiencia, regresa a Argentina y dirige "Facundina", basada en la historia de Facundina Miranda, representante del pueblo originario chiriguano. Esta historia llega a él a través de Beatriz Seibel quien le ofrece el libro "Historias de Vida" escrito por Guillermo Magrassi y Manuel Roca.

En "Facundina", Eduardo Hall, condensa lo aprendido en ISTA, y elabora su propia alquimia. Dice Alberto Ure (1983) "No adoptó las concepciones de Barba a la Argentina, sino que es un argentino que asimiló los conocimientos de Barba que le hacían falta para hacer lo que quería". Recupero esta referencia, porque encuentro que este modo de aprender y luego recrear, repensar y explorar creativamente en nuevos horizontes y territorios, es la huella que voy encontrando en toda su trayectoria. Así como compartió lo que experimentó en el ISTA con actores y actrices argentinos en pos de realizar sus propias creaciones, de la misma manera fue tallando su pedagogía del teatro y de la educación, desde su hacer, un hacer artesanal como afirma Alliaud (2019) un aprender de la experiencia que no aparece como un "hacer sin más, se trata de un aprender a enseñar de este proceso" (p.20), sin aferrarse a modelos mecanicistas y aplicacionistas, sino creando, innovando, imaginando.

Con "Facundina", Hall obtiene varios premios y realiza una gira internacional gestionada y articulada a partir de las amistades forjadas con teatristas de todo el mundo, gracias a su tránsito por el ISTA. A partir de esta experiencia decide quedarse en España por un tiempo y en búsqueda de otras oportunidades laborales es que se inscribe para formar parte, como maestro de teatro en la campaña "El Teatro en la Escuela."

Un viaje en tren: cada estación, un libro

Hall, relata que esta campaña contemplaba el desarrollo de las actividades por toda la comunidad valenciana. Para llegar a los municipios que le correspondía, debía realizar un viaje en tren. El viaje comenzaba en Valencia y recorría los pueblos rodeados de montañas, viñedos y ríos. Este viaje era uno de los momentos especiales en los que Hall se zambullía en sus lecturas, al ritmo del sonido de las vías pero también del entusiasmo por llegar y encontrarse con la gente en las escuelas.

Hall abordó la experiencia basculando entre su formación previa y lo que esta campaña le ofrecía en el proceso. De esta manera llegan a él esta serie de autores y autoras de libros de experiencias de teatro con niños y de teatro en la escuela, libros que lo acompañaron por un tiempo, pero que indudablemente han dejado huellas en su hacer. Estos materiales en Argentina aún no se habían difundido, este contexto le permitió acceder a autores que aquí no fueron leídos hasta una década después.

Imaginemos el viaje en tren, cada estación será uno de estos libros viajeros, en esta oportunidad recorreremos dos estaciones: "Yo soy el árbol tú el caballo" de Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana y Flava De Lucis (1984) y "El teatro de los niños" de Giuseppe Bartolucci (1982).

Estos autores serán leídos y analizados para indagar ¿Qué aspectos de las prácticas de estos pedagogos y artistas conmovieron a Hall? ¿Qué relaciones se pueden establecer entre las trayectorias de los distintos autores, artistas y pedagogos? ¿Qué posicionamientos respecto al



arte, al teatro y a la escuela subyace en todas estas experiencias? ¿Es posible encontrar huellas, rasgos de estas experiencias en el Proyecto de Formación docente en TDNC impulsado por Hall? Respecto a estas lecturas, Hall (2020) afirma “Me generaba admiración, fascinación [...] me hacía imaginar las situaciones, yo leía esos libros, y me las imaginaba y sentía que ese era un buen camino”⁵¹². Intentaré respetuosamente recorrer estas lecturas imaginando ese camino que propone el maestro. Siempre ha sido para mí muy importante comprender estos procesos, ya que he atravesado un tránsito formativo con Eduardo Hall, he participado activamente de este “aprender haciendo”, he transitado sus proyectos y hoy formo parte de la coordinación de TDNC en Benito Juárez.

Por otra parte, me alienta recuperar las experiencias de estos pedagogos y pedagogas italianos y resignificarlos a través de la investigación de la trayectoria de Hall, tratando de tender redes que me permitan recoger muchas otras historias para que no se vayan perdiendo en el tiempo y queden olvidadas. A su vez, descubrir ¿qué trayectorias se van entrelazando en la experiencia de TDNC? ¿qué entrecruzamientos se producen a partir de intereses e inquietudes en común?, en este caso relacionadas con el arte en la educación.

Primera estación: *Yo soy el árbol, tú el caballo*. Franco Passatore (1984)

“a trabajar, los niños serán nuestros educadores” (Passatore F. 1984:12)

Este libro cuenta la experiencia del director de Teatro y pedagogo italiano Franco Passatore, surge al calor de la renovación pedagógica que se estaba dando a mediados de los años 60, según estos autores, un conflicto entre los modos de enseñar de maestros de la escuela tradicional y los modos de enseñar de quienes buscaban métodos más democráticos y educativos.

En este contexto nace la exigencia de una nueva práctica pedagógica que observa al adulto atento a las reales necesidades culturales del niño, como su acompañante-guía en el proceso de aprendizaje socializado de la realidad, de toma de conciencia de los condicionamientos, de descubrimiento de las posibilidades expresivas y creativas del niño. En esta dirección el maestro, desechando la figura del depositario del saber, se convierte en un organizador-animador de la conciencia del alumno en un contexto educativo abierto y estimulante (Passatore F, 1984, p5 y 6).

Desde el año 1969 junto al grupo Teatro/Juego/vida bajo la premisa “un teatro realizado en la escuela para una vida entendida como teatro” (Passatore, 1984, p.7) comienza su actividad a través de la Asesoría de Educación del ayuntamiento de Turin con un espectáculo que se realizaba en los comedores, gimnasios y aulas, con la intención de poder estar inmersos en el ambiente donde transcurría diariamente la vida escolar de los niños. Esos espectáculos paulatinamente comenzaron a ser interpretados por los niños, con la colaboración de docentes que se sumaban a la propuesta de Passatore y su grupo.

Esta experiencia continuó entre 1971 y 1972 en articulación con el Pícolo Teatro de Milán en conjunto con la Asesoría de Educación del ayuntamiento de Milán, destacando dos planes de acción. Un equipo que efectuaba una actividad itinerante, desplazándose de clase en clase y de escuela en escuela con dos procesos de espectáculos que buscaban provocar al enseñante frente a una problemática educativa basada en la expresión libre y otro equipo que ponía el acento en estos enseñantes, atendiendo a sus necesidades y a las exigencias que les

⁵¹² Entrevista realizada por la autora a Eduardo Hall, febrero de 2021. Sin publicar.



presentaban las clases, el objetivo era que una vez finalizada la asistencia de estos animadores externos, los enseñantes pudieran continuar su trabajo por cuenta propia.

Cabe destacar que Franco Pasattore presenta esta experiencia al público español en el año 1976, luego de un trabajo realizado en julio del 75 con enseñantes que asistieron al curso de educación corporal y libre expresión que dictó en la Escola d' Estiu, Valencia, y en el Parc de Montjuïc, Barcelona. El libro está dedicado especialmente a todos aquellos educadores de España que luchaban por una renovación democrática en la escuela. Es relevante tener en cuenta que estos movimientos coinciden con la caída del dictador Franco y la apertura cultural de este país, post dictadura.

El libro está compuesto por el relato de las experiencias del grupo, la metodología de trabajo desarrollada en cada momento y un apéndice con más de 40 intervenciones lúdicas para desarrollar en la escuela.

Se percibe en su narrativa un compromiso con una escuela que luche contra los modelos hegemónicos, con la mirada centrada en la libre expresión de los niños y el compromiso de transformarse en animador para desvelar esa creatividad en la comunidad y con un posicionamiento desde lo teatral sumamente particular:

Nuestra manera de hacer teatro [...] sin autor, ni director, sin espectadores ni papeles fijos, sin escenario, sin apuntador, entradas, horarios, contratos, sindicatos, únicamente Teatro-Juego-Vida, una propuesta para hacer permanentemente y espontáneamente el propio teatro de la vida en una continua posibilidad de intercambio de papeles y situaciones [...] cuando todos hacen teatro, es teatro (Passatore, 1984, p.10)

En relación a estos postulados podría comenzar a pensar relaciones con la elaboración de la propuesta de Hall y también con su posicionamiento. Mi intención no es la de afirmar una analogía directa entre la experiencia de Hall y la de Passatore, sino intentar encontrar claves que me permitan poner en relación las lecturas de Hall con los desafíos que le tocaron en su contexto histórico y social en una ciudad de la provincia de Buenos Aires, allá por el año 2000.

Por otro lado me resulta sumamente necesario recuperar fragmentos de historias, retazos de relatos de personas que transitaron la experiencia y que han sido claves en el desarrollo de la misma y que son las huellas tras las que voy avanzando.

Eduardo Hall comienza su tarea como maestro de teatro en Benito Juárez en el año 1999. En principio se dedicó a dictar talleres de teatro en diferentes instituciones como el Centro de Contención para adolescentes y el Instituto de menores "Cruz del Sur", hoy "Hogar convivencial Cruz del Sur". A finales del año 1999, un grupo de maestras jardineras solicitan a la Dirección de Cultura del Municipio la presencia de Hall en el Jardín, convencidas de la necesidad de indagar otras posibilidades dentro de sus prácticas pedagógicas.

Hasta ese entonces, Hall, llegaba a Juárez con la ilusión de poder forjarse un ámbito laboral, recién se instalaba en la ciudad de Tandil, pero hasta ese entonces no tenía entre manos un proyecto sistemático a llevar a cabo, es desde el propio hacer que se va configurando su metodología.

En este punto encontraremos similitudes con el programa de Passatore en cuanto a la conformación de equipos de trabajo. Pero hay diferencias, ya que la experiencia de Passatore aparece con una línea de trabajo ya estipulada y organizada con sus pares teatristas. En cambio, un rasgo distintivo del trabajo de Hall es que los equipos se van construyendo en su andar, a medida que se va encontrando con otras trayectorias que se entrelazan en intereses comunes: el arte y el valor del mismo en la escuela. Los documentos de los inicios de esta experiencia dan cuenta de este trabajo codo a codo con los educadores dentro del aula.



El profesor Eduardo Hall, contratado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Benito Juárez, convencido de lo beneficioso que es para los niños el juego dramático, ha decidido formar y capacitar gente para que continúen trabajando y multiplicando la experiencia [...] Es por eso que desde el año 2004, la docente de 3º sección Marcela Bonastía se capacita e imparte Juegos Teatrales a las cuatro salas de 5 años del turno mañana (Proyecto Juegos Teatrales, origen y por qué del Proyecto, 2004).

En el documento del Proyecto, se fundamenta la participación de la docente Marcela Bonastía por su capacitación en el área artística, sus conocimientos de música y sus estudios en el profesorado de Bellas Artes de la ciudad de Tandil. Es aquí donde resuena que:

Sólo cabe comprender una trayectoria [...] a condición de haber elaborado previamente los estados sucesivos del campo en el que ésta se ha desarrollado, por lo tanto el conjunto de las relaciones objetivas que ha unido al agente considerado [...] al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades. (Bourdieu, 2011, p.128).

En el encuentro entre Hall y Bonastía, en el trabajo artesanal que van construyendo juntos, descubro que no es solamente lo artístico lo que los encuentra, sino también una apuesta a revisar y resistir a modelos educativos que se imponen desde las políticas educativas. Por otro lado resulta muy valioso el testimonio de Marcela Bonastia para comprender el modo de construcción de ese saber pedagógico, ya que este trabajo formativo se daba dentro del aula junto a los niños y niñas.

El fin de todo esto es creer que esto sirve para algo, que no es, una materia más, yo lo que siento es que cuando se toca esa otra fibra, uno va hacia otro lugar, logra con el chico otra cosa [...] otra comunicación, otra forma, y eso se traduce en todo lo demás, no es al revés. Para mí eso es lo más importante, y después las formas de conectarte con las otras cosas que vos tenes que estructurar en el jardín y dar, se hacen a partir de este lugar, de esta vinculación, desde esta alegría⁵¹³.

Por otro lado en los archivos de la documentación del Proyecto, se visualiza que Hall fue impulsando esta primera experiencia del Jardín de Infantes en otras instituciones educativas. Poco a poco emergen los sentidos de la experiencia y encuentra cómo nombrarla: "Formación Docente en Técnicas Dramáticas No Convencionales". En noviembre del 2005, en pos de defender su propuesta y propiciar su continuidad, presenta ante la Dirección de Cultura de la Municipalidad una evaluación de los resultados obtenidos y una línea de proyección. En dicho documento encuentro resonancias con el posicionamiento de Passatore en relación a la Escuela y el Teatro. Escribe Hall:

La creatividad y el juego pueden ser también pilares fundamentales para el aprendizaje. (Hall. 2005, p.7). El arte dramático, al que me dedico hace treinta años, tiene un don particular: es integrador de las demás artes y es un arte colectivo; no solo produce resultados artísticos, sino también relaciones entre las personas, por lo tanto es posible ejercer una positiva transformación en la comunicación. (Hall, 2005, p.9 y 10).

Por otro lado, en cuanto a cómo se fue implementando la propuesta, el grupo de Passatore desarrollaba la experiencia teatral en diferentes instituciones y espacios relacionados a la vida diaria de los niños, los comedores, los gimnasios, las escuelas, eran los escenarios propicios y lxs

⁵¹³ Entrevista realizada por la autora a Marcela Bonastia, 16 de marzo de 2021, sin publicar.



niños los protagonistas, paulatinamente se iban acercando docentes que se interesaban por integrarse. En este sentido, Hall también alentó lo teatral en estos espacios.

La cocina de un comedor barrial fue uno de los lugares donde se fueron mezclando los ingredientes y preparando la masa que poco a poco fue multiplicándose. Hall iba amasando su propuesta con otros y otras que se iban juntando.

En la evaluación que mencioné anteriormente, Hall cuenta el recorrido de un joven egresado del Centro de Contención para adolescentes. Franco Bravo, luego de egresar de dicha institución, se encuentra con Hall y le comenta, que estimulado por las actividades que desarrollaban juntos en dicha institución, se había atrevido a hacer una función de títeres para niños y niñas del comedor barrial “Maripositas” donde él trabajaba amasando el pan.

A raíz de este relato, Hall le propone formarse como titiritero, y comienza de esta manera a trabajar en el comedor como tallerista. Allí se suma la repostera, Adriana Rajoy, quien manifestaba habilidades como realizadora de títeres.

Luego, el joven y el maestro son convocados por el Colegio Inmaculada Concepción (CIC) para realizar una demostración del trabajo a los docentes. La experiencia tiene como resultado la institucionalización de un Taller de Títeres para niños del CIC. En el mismo colegio la profesora de Educación Física, Claudia Pioletti, que formaba parte del equipo de docentes que Hall estaba capacitando, comienza a dictar un taller de Teatro para los niños de dicho colegio.

De este modo, en el año 2004, la experiencia que comenzó en el Jardín de Infantes N° 902, cuatro años antes, fue leudando y levando hasta multiplicarse en diversas instituciones educativas y conformando un equipo de docentes que manifestaron interés por esta propuesta. Para ese entonces el equipo se conformaba por maestras jardineras, psicólogas, profesora de educación física, maestras de educación especial, lenguaje de señas y trabajadoras sociales, de esta manera todos hacían teatro y tomando las palabras de Passatore (1984) “cuando todos hacen teatro, es teatro” (p.10).

Segunda estación: *El teatro de los niños Giuseppe Bartolucci (1982)*

Giuseppe Bartolucci (1923-1996) fue ensayista y crítico teatral italiano, en este libro recogió y analizó las experiencias de “teatro en la escuela” que un grupo de artistas, pedagogas y pedagogos italianos llevó a cabo a través de diversos proyectos a fines de los años 60 y principio de los años 70, entre ellos se destacan los trabajos del ya mencionado Franco Passatore y los de Mafra Gagliardi, Loredana Perissinotto, Alfredo D Aloisio, Giuliano Scabia, Bruna Uliano, Remo Rostagno y Franco Sanfilippo.

Bartolucci dedica un capítulo a la experiencia de cada uno de estos pedagogos y pedagogas y hacedores de teatro, son ellos y ellas mismas quienes las relatan y a su vez incorporan las intervenciones y prácticas desarrolladas en las escuelas, convirtiéndose así en una fuente de recursos pedagógicos para quien las lee.

Tal vez, lo más significativo que hallé en el libro, fue la referencia que Bartolucci hace sobre Walter Benjamin, citando el escrito del Programa de un Teatro Infantil proletario (1918). Allí el autor se posiciona radicalmente, oponiéndose al teatro de la burguesía, por ser un teatro económicamente determinado por el beneficio. Esta referencia me permitió ir en búsqueda de las bases del pensamiento de Benjamin ¿Que postulaba acerca del teatro y los niños? ¿Habría pistas aquí de cuáles eran las bases teóricas e ideológicas que emergen de estas experiencias y de estos pedagogos?

El Programa de un teatro infantil proletario (Benjamin, 1918), fue escrito por Benjamin para Asja Lacis, que en 1918, había fundado y dirigido un teatro infantil en Orel en pleno comunismo de guerra. Este programa se puede encontrar en Ensayos: La literatura infantil, los niños y los jóvenes (Benjamin. W 1989), en el cual se publica la segunda versión del programa, la única que



se conserva. Asja había admitido que la primera versión era demasiado compleja y le había solicitado a Benjamin una reformulación.

Dice Benjamin (1989) “nada considera la burguesía más peligroso para los niños que el teatro. [...] lo que se expresa, más bien en esta resistencia es la angustiada conciencia de que el teatro despierta la poderosa fuerza del futuro en los niños” (p.103). Aparece aquí una premisa, el rol transformador del teatro, las posibilidades revolucionarias que significan que el teatro esté en las escuelas, en manos de niños, niñas y sus maestros.

Bartolucci, por su parte caracteriza a todas estas experiencias de teatro en la escuela que él recopila de la siguiente manera:

Las experiencias de dramatización que aquí se proponen nos dan ya una tendencia y nos ofrecen algunas variaciones. La tendencia es la de una escritura-acción colectiva, fruto de cultura y de vida, en la que no sólo se hace saltar el -producto-, sino que materialmente se obtiene un movimiento dialéctico, de ritmo-expresión-sociedad, que se compone orgánicamente de comunidades y no de individualidades. Esta escritura-acción colectiva destruye la relación burguesa producción-representación, revolviéndola de forma unitaria precisamente dentro de una educación no repetible y fuera del mercado, además elimina el privilegio de la palabra escrita para abarcar dentro de sí palabra, gesto, sonido e imagen de manera radical; [...] Finalmente aparta del hecho puramente estético o ideológico su finalidad, que no es simplemente teatro renovado y que ni siquiera es reivindicación absoluta, actuando y concretando en el interior y contra las contradicciones de la escuela, es decir, dentro de un contexto muy concreto de autoritarismo y de pasividad, luchando enérgicamente en contra” (Bartolucci, 1982, p.13).

A partir de esta lectura me resulta indispensable recuperar la instancia de formación del Grupo de Teatro Joven Comunitario que se da en el marco de la experiencia de TDNC y así ponerla en diálogo con los supuestos de Bartolucci. Este grupo, surge en el 2008 con el objetivo principal de generar un espacio teatral para adolescentes que deseaban continuar la actividad por fuera del espacio escolar. La metodología de trabajo en este dispositivo era principalmente la creación colectiva a partir de las preocupaciones de los mismos jóvenes, “es de destacar la participación de muchos chicos que pertenecen a un sector social signado por la falta de oportunidades, que lograron integrarse a una propuesta que les demandó compromiso y responsabilidad (...) el arte, como camino de transformación social” (Proyecto TDNC, Grupo de Teatro Joven Comunitario, 2010).

Entre las trayectorias que se entrecruzan en esta propuesta, la de Teresa Gomez me resulta interesante para comprender los procesos del proyecto. Teresa formó parte, desde su preadolescencia, de varias instancias del proyecto TDNC. Ella recuerda que a Eduardo Hall lo conoció en el Instituto de menores Cruz del Sur de Benito Juárez, en el cual ella residía. La primera vez fue cuando Hall se presentó en el Instituto con una obra de teatro. A partir de esa presentación, Hall comenzó a ir de manera sistemática al instituto, generando un espacio de taller de teatro en el que sus compañeras participaban de manera voluntaria. En la entrevista cuenta que Eduardo llegaba a la hora de la novela y las esperaba a que termine para empezar a jugar y que también tenía un momento de trabajo con las mujeres que trabajan en el instituto, cuando habla de Eduardo lo menciona con afecto como “el pelado” o “el indio viejo” aludiendo al Indio Solari⁵¹⁴.

⁵¹⁴ Carlos Alberto Solari, conocido como el Indio Solari es un músico argentino miembro fundador del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, se lo considera un ícono de la contracultura en la escena del rock nacional.



Luego Teresa experimentó las TDNC en el Colegio Nacional, cuando el proyecto se sistematizó en escuelas secundarias. Recuerda principalmente a su docente Antonio Coz, con quien a través de canciones o dramatizaciones aprendía los contenidos curriculares de ciencias sociales.

En el 2008 se suma al Grupo de Teatro Joven Comunitario, interesa aquí el análisis que hace de la composición de este grupo y de las representaciones sociales que ella advertía, siendo adolescente:

“Y si vos te fijás, éramos las chicas del Instituto Cruz del Sur, que supuestamente éramos, para la gente de afuera, las más bravas, o las que teníamos las peores vidas por no haber tenido familia, (...) y al grupo de teatro iban chicos que tenían una casa, que tenían a su mamá, a su papá, a su abuela y lamentablemente no era lo que era, (...) “X” también la pasaba muy mal en su casa y tenía también su mamá, su abuela (...) en cambio nosotras no teníamos un hogar, ósea un hogar de decir, nuestra mamá de chiquito, esa crianza, sino éramos un grupo de chicas, el cual estábamos dentro de Cruz del Sur, pero dentro de todo la pasábamos joya, aparte de estar cuidada, era como cualquier otra casa, vos hacías oficios, si tenías que lavar lavabas, si tenías que ayudar ayudabas”⁵¹⁵ (Gomez Teresa, 2021).

De la experiencia en el grupo de Teatro Joven Comunitario, recuerda que se desarrollaba en el primer piso del Club Alumni y que se juntaban un grupo de adolescentes que hacían rondas y reflexionaban sobre los temas que les preocupaban “Eduardo no traía nada escrito, era a base de lo que nosotros veíamos, queríamos expresar, a lo cual muchas veces no podíamos, o por los adultos o por el qué dirán”⁵¹⁶ (Gomez, 2021). Los temas que se abordaban eran la violencia institucional, sobre todo la que ejercía la policía, la falta de oportunidades en el pueblo, la desigualdad.

Así iban improvisando y luego se iba constituyendo la dramaturgia definitiva que iban ensayando. En el año 2009, la creación estaba lista y a punto de estrenar pero faltaba el nombre. Uno de los compañeros estaba tirado en el piso, en la ronda final del ensayo y en un momento se levanta de un salto y dice *¡al final, parece que no nos quieren!* y todos entendieron que ése era el nombre de la obra.

En el 2010 “Parece que no nos quieren” fue ganadora del Premio “Nuestro Lugar” de la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. El mismo, permitió al grupo realizar una gira por las escuelas secundarias y teatros de localidades de la zona. Luego, Teresa a través de un programa en conjunto con la Escuela Municipal de Teatro de Tandil, se siguió formando, viajaba los días sábados y participaba del “Proyecto Adolescentes” que conducía Hall. Sobre qué significó el Teatro en su vida, Teresa dice: “Mucho, pude expresarme mucho (...) por ejemplo cuando no te gusta algo y tenés que decirlo, con el teatro veíamos eso, cómo expresar lo que no te gusta, hoy en día lo se decir”.

Resuena en la historia de esta joven, que hoy tiene unos treinta años, todos aquellos postulados que pondera Bartolucci, un teatro de acción y creación colectiva, compuesto de comunidad, que recupera las voces que emergen contra el autoritarismo y que protagonizan jóvenes a quienes esta experiencia deja huellas en sus procesos de vida.

Conclusiones:

Entre las lecturas de Hall y las trayectorias que se van entrelazando en su camino se van configurando algunas claves para investigar el proyecto de TDNC. El impacto que tuvieron estos

⁵¹⁵Entrevista realizada por la autora a Teresa Gomez, 15 de junio de 2021, sin publicar.

⁵¹⁶ Entrevista realizada por la autora a Teresa Gomez, 15 de junio de 2021, sin publicar.



libros en este maestro lo puedo comprender a través del compromiso, pasión y afecto que se traduce tanto en las páginas de estas bibliografías como en los escritos de Hall y en las entrevistas realizadas.

Hall encuentra en el arte una alternativa, y en el Teatro, en particular, visualiza, al igual que los pedagogos italianos, una experiencia para promover infancias libres que puedan enfrentar en el futuro las condiciones del sistema. La historia de Teresa como la de Marcela o la de Franco son algunas entre tantas otras de las trayectorias que fueron entrelazándose en este proyecto que se llena de afectos de la comunidad donde se forjó. Como afirma Teresa, Eduardo, para ella es “el indio Solari viejo” tal vez por su manera irreverente de insertarse en las instituciones, así como Solari lo hizo en las periferias del rock, pero sobre todo, se puede percibir que en estos modos de nombrarlo aparece un lazo afectivo. En esta experiencia y en esta comunidad se percibe esa particularidad del afecto en relación a la experiencia, y esta fue una de las premisas de este maestro: que el teatro promueva vínculos afectivos entre quienes participan y que esto tenga un correlato en los encuentros pedagógicos entre docentes niñxs y jóvenes. Ir tras estas lecturas, trayectorias y huellas es también un ejercicio de memoria y en palabras de De Certeau (2000) “lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar” (p.21).

Referencias Bibliográficas:

- Alliaud, A. (2019) *El campo de la práctica en la formación docente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano I. Arte de hacer*. Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, México.
- Bartolucci, G (1982) *El teatro de los niños*. Editorial Fontanella S.A, Barcelona, España.
- Benjamin, W (1989) *Ensayos: La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Ediciones Nueva visión, Buenos Aires. Traducido por Juan J Thomas.
- Bourdieu, P. (2011) *La Ilusión Biográfica*. Acta sociológica., núm 56. UNAM, México.
- Guinzburg, C (2016) *El queso y los gusanos, El cosmo según un molinero del siglo XVI*. Editorial Península.
- Hall, E (2004) *Proyecto Juegos Teatrales en el Jardín de Infantes, origen y por qué del Proyecto*. Sin publicar.
- Hall, E (2005) *Proyecto, Formación Docente en TDNC*. Sin publicar.
- Hall, E (2010) *Proyecto TDNC, antecedentes del Grupo de Teatro Joven Comunitario*. Sin publicar.
- Lami, S. y Rodriguez, V (2019) *Veinte años de Cultura en Benito Juárez Articulaciones interdisciplinarias y socio territoriales*. Diana Barreyra y Gabriela Piñero Compiladoras.
- Passatore, F; Destefanis, S; Fontana, A; De Lucis, F (1984) *Yo soy el árbol (tú el caballo)*. Editorial Reforma de la Escuela, Barcelona, España.
- Rodriguez, V (2020) *Huellas en la trayectoria de Eduardo Hll, experiencias previas al Proyecto Formación docente en Técnicas Dramáticas No Convencionales*. Investigaciones sobre prácticas y producciones artísticas. Avances colectivos (con distancia social) en pandemia. Ateneo TECC 2020, Facultad de Arte de la UNICEN. Piñero, G; Barandiaran L; Speranza C, compiladores; Iturralde, M E, editora.
- Seminario Permanente de la Campaña “El Teatro en la Escuela. *Cursillo: La Plástica en el Teatro*. Generalitat Valenciana. Conselleri de cultura, educació i ciencia.
- Ure, A (1983) *Un viaje a sus raíces, Diario La voz semanal*, 4 de diciembre.



Una ventana con *vitraux*: notas Sobre *La Esfera. Ilustración Mundial*, Madrid, 1914

Romano, Marcela

CELEHIS-UNMDP

Los nuevos modos de leer favorecidos por el desarrollo tecnológico y el crecimiento consecuente de los lectorados de prensa y ficciones periódicas como el folletín, el gran género novelesco “menor” del siglo XIX, auspiciaron el surgimiento y consolidación de otros dispositivos de acceso a las culturas e información contemporáneas de la modernidad, tanto en Europa como en Latinoamérica. Un ejemplo de esa “revolución de la lectura” (Eduardo Romano, 2004) está representado por la *Revista La Esfera. Ilustración mundial*, fundada en 1914 y de salida ininterrumpida hasta 1931. Revista *magazine* de la alta burguesía, en verdad un *vitraux* llamativo, segmentado y al mismo tiempo global, habilita una mirada dinámica y en simultáneo sobre diversos aspectos de la cultura, la literatura, el diseño gráfico, la publicidad, el arte, la historia, los sucesos políticos, la ciencia y la moda, entre otros. Esta ponencia es una aproximación a la *Revista* en su primer número de lanzamiento con el objeto de asomarnos a una ventana donde la modernidad se reproduce y al mismo tiempo se produce, en un vértigo de “novedades” y presentes restallantes, que dan cuenta de los cambios profundos en la percepción de las temporalidades que, por esos años, siembran modos de mirar, leer y conocer que continúan hasta la actualidad. No obstante, la vocación de modernidad no puede escindirse, en este y otros casos, del conservadurismo de base de gran parte de la sociedad española de entonces y que se espeja en esta *Revista* en relación con sus lectores y lectoras posibles. Desde esa tensión analizaremos brevemente algunas páginas de este número inaugural, cuyo armado irá progresivamente matizándose y refundándose en entregas posteriores, a raíz de los cruciales acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales de las tres primeras décadas del siglo XX.⁵¹⁷

Los intentos de acercar la alta cultura a la cultura popular o burguesa, más tarde, no son nuevos, como bien han estudiado entre otros Martín-Barbero y Chartier, en relación con las ediciones baratas del *colportage* o la literatura de cordel, y, más apropiadamente, la colección francesa iniciada en el XVII por Jean Oudot, librero de Troyes y denominada “Biblioteca Azul”. Estos ejemplos y su misión divulgadora, informativa y edificante, en una suerte de remediación o transcodificación que implicaron e implican principios constructivos específicos (página aireada, ilustraciones, glosas, en suma, retórica de la redundancia), son hijos de la imprenta pero anteriores a la revolución tecnológica que empieza a gestarse en el siglo XIX y se consolida abrumadoramente en la centuria siguiente, hasta nuestros días. Doscientos años, más o menos, fueron los necesarios para la paulatina consolidación del campo editorial y las disposiciones

⁵¹⁷ Esa reconfiguración se encuentra acompañada en la editorial de origen, Prensa Gráfica Española, por el acendramiento de un proyecto autoral que, en el referido tironeo entre sectores conservadores y progresistas va a desembocar, con la victoria de los segundos, en la fundación del diario *El Sol* (1917-1919), gran apuesta ideológica del dueño de la casa editora, Nicolás María Urgoiti y en el que trabajaron Ortega, Baroja y Pérez de Ayala.



lectoras ampliadas, en número y en sectores sociales, de una civilización cada vez más urbana e industrializada y su deriva final en la cultura de masas.

La relación entre nuevos modos de leer y tecnologías se une a otros procesos espigados durante el período ilustrado del siglo XVIII: la alfabetización, desigual a lo largo de los países de Europa, la afirmación de la burguesía como clase media urbana y consecuentemente su cada vez más activa intervención en el campo económico y político y el pasaje, como asegura Wittmann, de una lectura “intensiva” –repetitiva e impuesta, de carácter religioso o moral- a unos comportamientos de fruición “extensivos” “que pone[n] de manifiesto de un modo moderno, laicizado e individual, cierta avidez por consumir un material nuevo, más variado, y, en particular, por satisfacer el deseo de entretenerse privadamente” (Wittmann, 2001: 499). Por su parte, las investigaciones de Martyn Lyons sobre el siglo XIX enfatizan el éxito de los planes alfabetizadores, que redundan, hacia 1850 en un 70% de hombres lectores y un 55% de mujeres, todo lo cual va creando apetencias específicas según edades, género, sector social (Lyons, 2001: 541). En las primeras cuatro décadas de ese siglo, auxiliada por los periódicos, la novela afianza su estatus y el boom del folletín y de la entrega impregna, desde su inmediatez y su atractivo, unos nuevos modos de producción, circulación y consumo culturales que permanecen hasta la actualidad, en otros formatos bien conocidos (radioteatro, telenovela, fotonovela, series, *podcasts* de ficción, etc.). En esta dinámica donde el escritor comienza a profesionalizarse, asimismo se entroniza, observa con lucidez Lyon, la figura del editor, reconocido como especialista profesional y palabra decisiva en el fomento de la inversión capitalista (2001, 543). La Revolución Industrial permitió la afirmación de una clase media y obrera, de lectores niños y de lectoras mujeres, todos los cuales requirieron sus propios cotos en la industria editorial: según Lyon, una “literatura [que] refleja e interpreta valores coherentes con las concepciones populares de la vida y del mundo y por eso obtienen el consentimiento de sus lectores, aunque se matiza con el carácter reaccionario y conformista de muchas de sus convenciones” (2001, 574). Así surgen las revistas ilustradas, con nombres insignes,⁵¹⁸ de las cuales *La Esfera* constituye un ejemplo de los mejores de su especie, ya plenamente incrustada en las renovaciones estéticas del modernismo, con esas mismas disputas imaginarias referidas hace apenas un momento, insistimos, sostenidas aquí en el territorio de las prácticas de visibilidad de la alta burguesía y no en el de los lectorados populares.

La Esfera tiene su nacimiento, con 40 páginas, el 3 de enero de 1914 y dicho acontecimiento fue anunciado por distintos medios gráficos madrileños: la más lujosa de las publicaciones coetáneas, también la más relevante en su formato, impresa en papel *couché* y sin duda asimismo la más cara, dado que el ejemplar empezó costando 50 céntimos hasta ascender a 1 peseta. La primera tirada de 60.000 ejemplares se agotó y su venta directa o por suscripción (en toda la península, luego en Argentina y México) fue importantísima en los 889 números de su existencia, sin contar los monográficos extraordinarios, de un costo de hasta 3 pesetas: valores todos ellos que perfilaban claramente el posicionamiento socioeconómico de sus lectores y lectoras.

Modelo de *magazine ilustrado*, sus contenidos heterogéneos y la mixtura entre textos, imágenes –fotografías, ilustraciones, diseño gráfico y tipografía, esta misma “mirada” al tiempo que “leída” (Barbieri, 2013)- habilitan para *La Esfera* y publicaciones similares lo que Eduardo Romano, para estudiar *Caras y Caretas* y *Rojo y Blanco* en el Río de la Plata ha llamado, siguiendo a Genette, “un hipertexto polifónico” (2004, 18). Esta textualidad híbrida constituye para el crítico argentino “el resultado de la reunión, ordenamiento y jerarquización de una serie

⁵¹⁸ Remito para una información detallada al excelente volumen de Sánchez Vigil, 2008, consignado en las Referencias Bibliográficas.



indefinida de hipotextos” (2004, 18), generados por distintos autores y en distintos momentos y que, por obra de su particular emplazamiento, se vuelven “coetáneos”, se “co-textualizan” [...], produciendo inevitables contaminaciones, pues la publicación los da a leer al mismo tiempo y la vista suele viajar en forma antojadiza de una a otra de las páginas contiguas.” (2004, 7). Esta oferta en simultáneo implica, según afirma Geraldine Rogers, retomando a Philippe Hamon, la “exposición” de “un recorrido orientado”, cuya “organización es provisoria y desmontable, porque toda lectura entraña la posibilidad de desorganizarla y rehacerla para uso propio o remontarla en tiempo diferido” (2019, 22).

Así, a través de esta ventana de coloraciones y texturas superpuestas que desde diversos lenguajes incide activamente en la esfera pública, asistimos a un variopinto y enorme escenario de colaboradores – reporteros gráficos, críticos culturales, escritores, ilustradores, fotógrafos, algunos con prestigio adquirido de antemano, otros conocidos a partir de su intervención en la *Revista* y otros casi olvidados hoy-. Por su parte, la presencia de tres actores fundamentales del campo periodístico y editorial de entonces, el presidente de Prensa Gráfica Española, Nicolás María de Urgoiti, su director, el crítico taurino Francisco Verdugo Landi, y su gerente, el cubano Mariano Zavala de la Cruz, garantizan el éxito de la propuesta, homologada entre las artes gráficas a otras prestigiosas revistas extranjeras como *The Sphere* de Londres.

En el mencionado primer número de enero de 1914 podemos leer ya aquella tensión expuesta entre conservadurismo y modernidad, y, desde esa hipótesis, reconstruir un lectorado específico a partir de indicios materiales e inferencias en el entramado de la *Revista*. No obstante, antes de focalizar sumariamente en algunas de sus secciones, nos interesa detenernos en la presentación del proyecto, escrita por Luis Bello, un periodista de formación krausista relacionado con la Institución Libre de Enseñanza, es decir, un “moderno” en el contexto de renovación ideológica de fines del XIX y principios del XX. Su nota editorial se acompaña con una imagen de Mesonero Romanos, según Bello “precursor de la prensa gráfica en España” al frente del *Semanario Pintoresco*. El editorialista desarrolla las bondades del emprendimiento “moderno” en dos o tres ejes fundamentales. Por una parte, insiste en la semejanza de *La Esfera* con la tarea educativa de la prensa ilustrada, algo que perduró, en términos de larga duración, hasta inclusive la II República; de otra, manifiesta, de modo entusiasta y vanidoso, la supremacía de la factura material de la *Revista* gracias al desarrollo tecnológico del momento; y, en simultáneo, pondera su carácter “moderno”, es decir, su énfasis en la “actualidad” vibrante, heteroglósica e imparable:

La preocupación de lo actual trae a las páginas de la revista toda la vida de nuestra época. Preguntar con qué sentido se recoge la realidad viene a ser algo semejante a preguntar cuál es el sentido de esa realidad. *Llega toda, atropelladamente, en la más variada y revuelta confusión; se impone y vence las resistencias que pudiera encontrar en un criterio demasiado estrecho.* De este modo la palabra criterio aparte del obligado respeto al propio decoro y a la moralidad tiene un valor muy relativo. (1914, pp. 2, subrayados nuestros).

El ímpetu de Bello por enfatizar el “atropello” de los nuevos tiempos frente al “criterio” se encontrará necesariamente morigerado por un público que no es el de la alta cultura, flexible ante las rupturas y deseoso de hondas y perturbadoras novedades. La alta burguesía española quiere ser elegante y *chic*, estar a la altura de París, Londres y Norteamérica, consumir cultura y actualidad pero en dosis adecuadas a su mentalidad, sin apabullantes extrañamientos y sobre todo manteniendo, dentro de ese consumo el respeto por las instituciones que vertebran la tradición española, esto es, la monarquía y el dogma religioso. “Aquí en España somos católicos hasta los ateos”, decía, ocurrente y certero, Miguel de Unamuno en una entrevista allí publicada



en ese mismo año de 1914. *La Esfera*, entonces, debe apostar por una componenda de partes en litigio, sostenida a veces con dificultad y otras con excepcionales “tretas” (De Certeau, 1996) y pases de magia, como puede verse, por ejemplo, en otro de los números de ese año: en una publicación dirigida por un periodista taurino como Verdugo Landi, la nota titulada “La fiesta de la crueldad”, firmada por un tal Timideces, destruye con implacable espada krausista, muy contemporáneamente a nosotros mismos, el espectáculo de toros y a sus devotos asistentes. Así concluye la referida nota:

Consideremos las corridas de toros como un bochornoso espectáculo merecedor de la rápida decadencia ya iniciada en él por efecto de una ley natural, y no endiosemos al traído y llevado lidiador de toros, cuando dejamos sin endiosar a tantos valerosos, tenaces y aún mutilados héroes del trabajo, de la abnegación, de la sorda y ruda labor de todos los días, que mata mucho más que los toros, sin sabor de epopeya ni rastros de sangre, sino de lágrimas y harapos de miseria, en vez de lujosos jirones, de raso de color, con pesados rodetes y lentejuelas de oro. (17, 25 abril 1914, p.28).

La portada elegida para el ejemplar fundacional consiste en apariencia en un detalle de un lienzo del ya consagrado Joaquín Sorolla, quizá uno de los paneles sobre las diversas regiones de la península ibérica que integraría la serie titulada *Visión de España*, por encargo de la *Hispanic Society* de Nueva York. La imagen del vasco de la portada y la de la pareja vasca en el interior de la revista (p.9)⁵¹⁹ escenifica la tensión de la que venimos hablando. Del luminista Sorolla, tan sugerente, experimental y singular, presente en otros lienzos de la serie, se elige un ejemplar regionalista pincelado apenas al modo impresionista y apenas luminista: es decir, modernidad *ma non troppo*. De hecho, esos lienzos no permanecieron, como puede verificarse, en la propuesta final del pintor valenciano.

La nota referida a Sorolla evidencia, además, una intención añadida: la *Revista* quiere hablar de Nueva York y del propio terruño proyectado en el gran concierto de naciones “en una serie de paneles que inmortalizarán los paisajes de España y los hombres de la raza española” (p. 6); y quiere hablar, muy al uso de la época, del artista, más que hablar mostrarlo en su casa y en su estudio, la fabulosa casa madrileña de la calle Martínez Campos, en la actualidad museo. Lo propio hará con otros plásticos y escritores, ya no solo en fotografías, como en este caso, sino en entrevistas muy reveladoras, de la mano de El Caballero Audaz, seudónimo de José María Carretero: así las de Galdós y las del referido Unamuno, en los números del 17 de enero y del 24 de enero, respectivamente. Y hasta la lámina central de este primer número lo tendrá al rey Alfonso XIII a dos páginas leyendo, en completo descanso y concentración, rodeado de libros como Sorolla de sus pinturas: la familia real, devota de la caza y de los deportes caros (secciones repetidas a lo largo de sucesivos números), es a la vez *exemplum* de conducta “moderna” en sus hábitos de lectura, de adquisición de saberes. Desconocemos lo que el rey lee, pero poco importa eso sino la representación intencionada de esa escena de lectura, por la que Alfonso se inviste de los valores de los nuevos tiempos y, simultáneamente, legitima su rol en el poder.⁵²⁰

⁵¹⁹ Estos lienzos, de 1912, pertenecen a la subserie “Vascongada”, y aquí presenta tipos de Guipúzcoa.

⁵²⁰ Según nos informa Inmaculada Rodríguez Moranta, “a Verdugo Landi se le concedió la Cruz de Alfonso XII por su labor al frente del semanario, y el secretario de la Casa Real le dirigió una carta para felicitarle por el exitoso primer año de vida de la publicación. Esta carta se reprodujo en el semanario, el 2 de enero de 1915, acompañada de un retrato firmado de Alfonso XIII. En ella se le agradecía el logro de una obra de cultura y de divulgación artística patriótica, que prescindía, «de ciertas informaciones gráficas que, más o menos directamente, pueden ejercer pernicioso y desmoralizadora influencia en la educación de un pueblo»” (2016, 79).



En concordancia, la portadilla de la *Revista* lleva dibujado por Isidro Fernández Fuentes, “Gamonal”, el rostro de la reina, Victoria Eugenia Julia Ena de Battenberg, nacida en Escocia, nieta de la gran Victoria y reina consorte de España por su matrimonio con el rey Alfonso XIII. Este homenaje a la casa real contiene otro disparador interesante cuyo análisis esbozaremos aquí, relacionado con las imágenes de mujer y de lo femenino en *La Esfera*. A lo largo de la existencia de la *Revista* asistiremos a distintas representaciones de acuerdo con las estéticas e ideas de cada momento, aunque muchas veces todo ello confluya en ese apretado ovillo sincrético que constituye, en palabras de Yurkievich, el “bazar” modernista, “la práctica del *patchwork* cultural, en la tan heteróclita mezcla de ingredientes de toda extracción” (1976, 45). De la lánguida tardorromántica o prerrafaelista, con rasgos nórdicos, como en este caso, iremos a la mujer fría, de mirada inquietante, con cabello cortado a lo garçon, urbana y misteriosa como las estrellas de cine mudo y también a las manolas con abanicos “de chinos”, otro gesto sincrético modernista en la estilización de lo local.

En este número del 3 de enero de 1914 destacan otras dos mujeres: la duquesa de Canalejas, por viudez relacionada con la historia política más actual de España, y la condesa de Pardo Bazán, así enunciada en la firma de su “cuento español”, ya consagrada dentro del canon literario desde el siglo anterior, con una vastísima obra en distintos géneros, motor de polémicas, activista feminista, en ocasiones contradictoria y con una vida personal transgresora en varios sentidos. La duquesa es la protagonista de la primera entrevista del mencionado El caballero Audaz. Viuda de José Canalejas, presidente liberal entre 1910 y 1912 durante el periodo constitucional del reinado de Alfonso XIII, un político con afanes regeneracionistas y democratizadores truncados por su muerte, ocurrida por asesinato en manos de un anarquista en la Puerta del Sol de Madrid. En el contexto ideológico modernizador del período, la elección de esta viuda es todo un indicio del posicionamiento político de la revista. No obstante, la imagen construida de la entrevistada compone un cuadro identitario y familiar en el que resuenan representaciones tradicionales de las “señoras de su casa”: discreta, blanca, de voz dulce con suspiros angélicos, “excelsa como madre, excelsa en su martirio”, “gentil madrecita que parece un ángel”, aunque de “cuerpo alto y cimbreante”, “boca breve y sangrienta”, “hechiceros ojos, orientales”, por remisión a ese imaginario exótico y lejano a favor del cual tanta tinta derramó el modernismo. Estos otros detalles descriptivos resultarían indicios de una situación biográfica que la nota no revela: el raro matrimonio de la duquesa con un liberal democrático –al que quiere consagrar un escrito propio, titulado *Mis memorias*- con el que parece que convivió antes de contraer matrimonio canónico en 1908 como -oh, sorpresa- pareja de hecho, período en el que tuvo cuatro hijos.

Por su parte, y para ir cerrando, la primera de las muchas intervenciones de Emilia Pardo Bazán se aloja en la serie “Cuentos Españoles” y se titula “La estrella blanca”, ilustrada por Echea. El texto refiere un encuentro anterior de los tres Reyes Magos, antes del descubrimiento de la estrella de Belén (con el que finaliza el cuento) y resulta un pretexto, en rigor de verdad, para contar o describir los caracteres individuales de cada integrante de esa asociación legendaria e indiferenciada, lo cual aporta una particularidad muy novedosa ya presente en relatos anteriores de la autora, como “Sueños regios”, editado en *La Ilustración Artística* en 1902 (Quesada Novás, 2002). Escrito a la medida de los lectores y lectoras posibles de *La Esfera*, justamente publicado dos días antes de la Noche de Reyes, Pardo Bazán rinde pleitesía a la celebración católica y a sus acólitos al tiempo que introduce, en la descripción de los protagonistas, especialmente en Baltasar y sobre todo en Melchor, rasgos enancados en la estética modernista y, por otra parte, muy atentos a las relaciones entre el varón y la mujer. Los tres reyes encarnan ansias humanas generales: Baltazar, la sabiduría que busca en la música de las esferas el develamiento de los arcanos de la existencia; Gaspar, el poder, en su caso ejercido desde su rol guerrero y conquistador territorial; Melchor, el amor, desde el lugar de la diversidad



que necesita ser aceptada. Melchor es negro y sus descripciones revelan sensorialidad y voluptuosidad, al mismo tiempo que la necesidad del amor de las “cautivas” de su serrallo, de las que pretende no solo sus cuerpos sino sus almas. A este rey concede Pardo Bazán mayor atención y por supuesto más renglones. Cito como ejemplo:

El tercer mago, Melchor [...] era joven; no pasaría de los veinticinco años, y su corazón y sus sentidos ardían con llamaradas de incendio. A pesar de su negra piel, su cuerpo era una estatua de bronce bruñido, esbelta, musculosa y elegante de formas. Rico en polvo de oro, perlas, plumas de avestruz y gomas olorosas [...] solían traerle [...] esclavas blancas de diversos países. Temblorosas, tristes o resignadas, entraban en el palacio que les tenía dispuesto Melchor [...] [Pero] comprendía que su piel oscura, sus cabellos lanosos no eran gratos y que las bellas aparentaban una felicidad no sentida. [...] No le bastaba la sumisión mecánica, el consentimiento de aquellos cuerpos seductores: exigía el alma, con rabiosa exigencia no saciada nunca”. (1914, 16).

El simpático Rey negro que ofrenda especias al Redentor y obsequia juguetes a los niños no se compadece con esta descripción, en sintonía tanto con Pardo Bazán y de su imagen de autora como con los deseos y ensoñaciones de muchas lectoras de *La Esfera*, que, entre la excitación, la ternura y la concientización, encuentran en este relato casi a la medida de su fe un escape a la previsibilidad de sus días burgueses, y quizá bovarianos. La vida de la condesa Pardo Bazán fue distinta de las suyas, pero queda en el capital simbólico de sus palabras no sólo la impronta sensualista del modernismo sino la de una existencia alternativa posible para muchas mujeres de estas primeras décadas de la centuria.⁵²¹

Permanecen fuera de estas líneas muchos aportes de esta *Revista* en sus diversas secciones, no analizadas aquí: crítica teatral, moda, actualidad política (la Revolución Mexicana, la Guerra del Rif), deportes, ciencia... Este solo número es una suerte de cifra, de punta de iceberg que dispara la curiosidad hacia saberes diversos como el diseño gráfico y de indumentaria, la publicidad, el periodismo, la historia política y social, de las ideas, la historia de la ciencia y del arte, la propia literatura. Leer y mirar *La esfera* significa ingresar en un banquete transdisciplinar donde mucho todavía está por decirse. Afortunadamente para nosotros, lectores y lectoras de hoy, nacidos en un siglo de prodigios artísticos y sobre todo tecnológicos, apenas después del cual esta revista asombra todavía y “encanta” en toda la intensidad de este verbo, como querría el editorialista Luis Bello.

Referencias bibliográficas

- La Esfera. Ilustración mundial* (1914). Madrid: Prensa Gráfica. 3 de enero.
- Barbieri, Daniele (2013), “Mirar y leer: de la pintura a la tipografía”, en *DeSignis 21, Semióticas gráficas*, coordinado por Lydia Elizalde, Rocco Mangieri y María del Valle Ledesma. Buenos Aires: La Crujía, pp. 82-98.
- De Certeau, Michel (1996). (*La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I, Volumen 1*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Lyons, Martyn (2001), “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. En Chartier et al. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 539-590.

⁵²¹ Lo mismo podría pensarse de las lectoras de las novelitas de Corín Tellado en la posguerra, textos malos, de una gran estereotipia y afines con las políticas de la Sección Femenina, pero en los que la autora introducía, mucho más veladamente que Pardo Bazán, y por supuesto sin su esmerado estilo, una sensualidad encubierta por la elusión y la alusión, con el objeto, dicho por la misma Socorro Tellado, de escapar de las objeciones de la censura.



Quesada Novás, Ángeles (200), “Los Reyes Magos de Emilia Pardo Bazán”, en *Moenia*, 8, pp. 103-112.

Rodríguez Moranta, Inmaculada (2016), “La Gran Guerra en la revista *La Esfera* (1914-1931): ¿Información, opinión o propaganda?”, *Revista de Historiografía* 24: pp. 71-97.

Rogers, Geraldine, “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”, en Delgado, V. y Rogers, G., (Coords.). (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 5). URL: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>.

Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.

Sánchez Vigil, Juan Miguel (2008). *Revistas Ilustradas en España: Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Madrid: Trea.

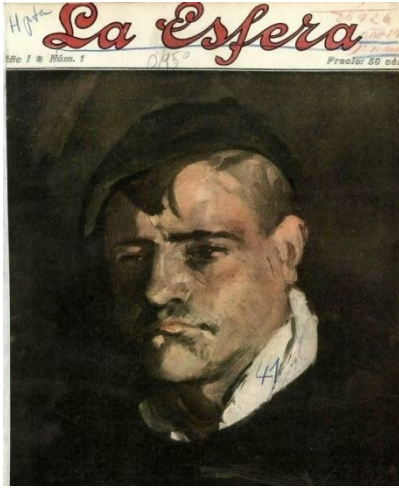
----- (2003). *La Esfera. Ilustración Mundial 1914-1931*. Madrid: Libris. Asociación de Libreros de Viejo.

Yurkievich, Saúl (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.

Wittmann, Reinhard (2001), “¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?” en Chartier et al. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 495-538.

APENDICE DE IMÁGENES






AUTOMOVILES RENAULT
 PROPIEDAD DE LA REAL CASA



Renault Renault Type 100

COCHES PARA GRAN TURISMO SPORT POBLACION	ELEGANTES SENCILLOS COMFORTABLES GRAN DURACION
---	---

Presente desde el 15 de Julio de 1919

TALLERES Y CARLOS STUBER PLAZA ITALIA 4 BUENOS AIRES

LA ESFERA
Cuentos Españoles



La Estrella Blanca

Después de haber leído el cuento de la Estrella Blanca, me acordé de un cuento que me contaron en mi infancia. Se llamaba "La Estrella Blanca" y era de un pueblo de España. En aquel tiempo, cuando yo era niño, me encantaba escuchar los cuentos de mi abuela. Ella me contaba historias maravillosas que me hacían creer en cosas que ahora sé que no existen. Pero en aquel momento, todo parecía tan real.

El cuento de la Estrella Blanca me contó que en un pueblo de España había una mujer que era muy hermosa. Su nombre era Estrella Blanca y era conocida por todos. Ella era muy buena persona y siempre ayudaba a los necesitados. Pero un día, un hombre malo se enamoró de ella y quiso hacerle daño. Entonces, Estrella Blanca se fue a vivir a un lugar muy lejano y allí se casó con un hombre bueno. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a Estrella Blanca.

Un día, Estrella Blanca se acordó de su pueblo natal y decidió volver. Pero cuando llegó, descubrió que el hombre malo había estado allí y había hecho mucho daño. Estrella Blanca se puso muy triste y decidió irse de nuevo. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a Estrella Blanca.

Finalmente, Estrella Blanca se casó con un hombre bueno y vivió feliz. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a Estrella Blanca.

LA ESFERA
DEPORTES Y DISTRACCIONES



Estrategia para deportes



Estrategia de deportes

Fueron los deportes los que más me gustaron en la infancia. Me encantaba jugar fútbol con mis amigos en el patio de casa. También me gustaba jugar tenis y tenis de mesa. Los deportes me ayudaban a mantenerme en forma y a aprender a trabajar en equipo.



Jugadores de fútbol en un momento de la competencia en un estadio.



VELD TORPILLE BUNAY-VARELLA



El velero torpille Bunay-Varella en un momento de la competencia en un estadio.

LA ESFERA
LA DUQUESA DE CANALEJAS



La duquesa de Canalejas en un momento de su vida.



La duquesa de Canalejas en un momento de su vida.

Antes de haber leído el cuento de la duquesa de Canalejas, me acordé de un cuento que me contaron en mi infancia. Se llamaba "La duquesa de Canalejas" y era de un pueblo de España. En aquel tiempo, cuando yo era niño, me encantaba escuchar los cuentos de mi abuela. Ella me contaba historias maravillosas que me hacían creer en cosas que ahora sé que no existen. Pero en aquel momento, todo parecía tan real.

El cuento de la duquesa de Canalejas me contó que en un pueblo de España había una mujer que era muy hermosa. Su nombre era la duquesa de Canalejas y era conocida por todos. Ella era muy buena persona y siempre ayudaba a los necesitados. Pero un día, un hombre malo se enamoró de ella y quiso hacerle daño. Entonces, la duquesa de Canalejas se fue a vivir a un lugar muy lejano y allí se casó con un hombre bueno. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a la duquesa de Canalejas.

Finalmente, la duquesa de Canalejas se casó con un hombre bueno y vivió feliz. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a la duquesa de Canalejas.

LA ESFERA
NOTAS DE LA CAMPANA DE LA GUERRA DESDE LOS AIRES



Cuando el mundo se dividió en dos bandos, yo me acordé de un cuento que me contaron en mi infancia. Se llamaba "Notas de la campana de la guerra desde los aires" y era de un pueblo de España. En aquel tiempo, cuando yo era niño, me encantaba escuchar los cuentos de mi abuela. Ella me contaba historias maravillosas que me hacían creer en cosas que ahora sé que no existen. Pero en aquel momento, todo parecía tan real.

El cuento de la campana de la guerra desde los aires me contó que en un pueblo de España había una mujer que era muy hermosa. Su nombre era la campana de la guerra y era conocida por todos. Ella era muy buena persona y siempre ayudaba a los necesitados. Pero un día, un hombre malo se enamoró de ella y quiso hacerle daño. Entonces, la campana de la guerra se fue a vivir a un lugar muy lejano y allí se casó con un hombre bueno. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a la campana de la guerra.

Finalmente, la campana de la guerra se casó con un hombre bueno y vivió feliz. Pero el hombre malo no se dio por vencido y siguió buscando a la campana de la guerra.



Documentar la memoria para pensar el presente. La (re)escritura de la Historia en la trilogía de Patricio Guzmán: *La nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015), y *La cordillera de los sueños* (2019)

Sabater, Violeta

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – Argentina

Introducción. Filmar desde el exilio

El desierto de Atacama, la Patagonia Chilena y la Cordillera de los Andes: en el marco de estos tres espacios Patricio Guzmán construye la trilogía documental a analizar en la presente ponencia como modo de delinear una cartografía de una memoria colectiva, que permita reconstruir una idea del país chileno que él encuentra desintegrada, quebrada, a partir de golpe de Estado de 1973, y en su caso particular, desde su condición de exiliado.

La consagración internacional de Guzmán como documentalista se consolida con la realización de *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1972-1979), documental que tuvo el objetivo de testimoniar y registrar los sucesos desarrollados en el país a partir de la ascensión de Salvador Allende como presidente, abarcando la implicancia de estos hechos en todos los sectores de la sociedad. Este fue el segundo largometraje del realizador, quien en su ópera prima ya había incursionado en el género documental con su film *El primer año* (1972), narrando cronológicamente, como su nombre lo indica, los principales hitos del primer año del gobierno de la Unidad Popular. El compromiso de Guzmán con el proyecto político socialista y el devenir de este proyecto como temática central en sus películas, le valió a él y a un conjunto de realizadores la denominación de “Cineastas de la Unidad Popular”, que fue acuñado a partir de la redacción de un Manifiesto⁵²² por parte de los mismos directores y luego adoptado por la crítica y la historiografía cinematográfica. *La batalla de Chile...* se constituyó, entre la gran cantidad de cortometrajes y largometrajes producidos en el período, como el registro histórico más importante de las transformaciones impulsadas por Allende y la gestación del clima previo a la dictadura de Pinochet. En palabras del propio realizador, lo que se estaba elaborando en la película era “un gran cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile” (Mouesca, 1988: 80), filmando y registrando asambleas, entrevistas colectivas e individuales a personas de sectores políticos y sociales, concentraciones masivas, actos del gobierno, entre otras cuestiones. Con el objetivo de filmar el itinerario de la revolución, a medida que avanzaba la producción de la película –y en conjunto con ella, la propia Historia– se filmaba del mismo modo la contrarrevolución (Ibídem, p. 70), el cúmulo de hechos y situaciones que reflejaban una tensión sociopolítica creciente que desembocaría en la interrupción de la vida democrática del país. Con el advenimiento de la dictadura de 1973, Patricio Guzmán y otros colegas cineastas se vieron obligados, forzados al exilio: allí fue donde Guzmán terminó de montar y finalmente

⁵²² Aunque su publicación original en los diarios *El Siglo* y *Punto final* fue titulada “Los cineastas y el Gobierno Popular”, se aludiría a él sucesivamente como “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”. Redactado y publicado en 1971, estuvo dirigido hacia los cineastas chilenos en general, incluyendo una enumeración de trece puntos fundamentales declarativos acerca del cine chileno del momento y su función dentro del proyecto socialista.



estrenar su película, proceso que le llevó en total casi seis años. A partir de ese momento, el director va a producir hasta la actualidad una cantidad de películas atravesadas por una mirada desde el exilio, por una subjetividad que se enfrenta con la necesidad de configurar simbólicamente una idea de su propia Patria, como un modo de habitarla, y desde la distancia geográfica, darle un sentido. Todavía sin haber vuelto a vivir nunca en Chile, Guzmán le sigue haciendo preguntas: quién es y cómo fue ese país, su sociedad, y sobre todo, cuál es su historia, y de qué modo es posible nombrarla, narrarla, proporcionarle una imagen.

En su libro *Cuando las imágenes toman posición* (2008), Didi Huberman desarrolla extensamente diversas ideas acerca de la figura del exiliado, en el análisis de la poética de Bertolt Brecht y más particularmente, su “*Arbeitsjournal*”, diario de trabajo, que para Didi Huberman consiste en una toma de posición estética y política sobre la guerra. Para el autor, la toma de posición implica situarse dos veces, sobre dos frentes: se afronta algo y a la vez se cuenta con aquello de lo que se aparta, “el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros” (2008, p. 11). Además, se trata también de situarse en el tiempo: tomar posición es situarse en un presente y aspirar a un futuro. Es un movimiento de acercamiento y separación: ésta es justamente, la posición del exilio. “Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final. Tal es, después de todo, la posición del exilio (...)” (Ibídem, p. 12). Si bien ese contacto entre Guzmán y su país natal puede pensarse casi roto, o en palabras de Didi Huberman, imposible, el director establece en la realización de su filmografía un puente que salve esa distancia, que permita aún un contacto, aunque interrumpido, entre esa lejanía y el enigma del país chileno y la reconstrucción de su historia. El realizador se vuelve siempre hacia su país, acercándose desde una mirada anclada en el afuera, para definir también una toma de posición, que en el caso de Guzmán puede definirse como la toma de posición por excelencia – si se quiere, cinematográfica– sobre la dictadura militar de 1973 y cómo a partir de ese momento se configuró una idea del país desde el olvido, el ocultamiento: de las atrocidades sucedidas durante esa época y de los proyectos de una generación que buscaba transformar la realidad. El establecimiento de un relato histórico basado en este socavamiento que continúa en la actualidad, es lo que el cineasta va a intentar descomponer y recomponer, para construir, rescatar desde sus películas una memoria colectiva que permita la escritura de otra historia. En ese sentido, el trabajo con el tiempo –como ya habíamos mencionado anteriormente que implicaba la toma misma de posición– va a ser fundamental: Patricio Guzmán proporciona una reflexión estética y filosófica sobre el tiempo histórico, sobre pasado y presente, que a través del ejercicio incesante de la memoria, permite una comprensión histórica de su propio país.

Anacronías, sincretismos y memorias

Podría pensarse que Guzmán comienza su trilogía en un punto cero, se sitúa temporalmente desde el inicio de todos los tiempos: el Big Bang y la generación de las estrellas. *La nostalgia de la luz* (2010) comienza su narración en los observatorios astronómicos del desierto de Atacama, en donde se encuentran los telescopios más grandes de la Tierra, y por la transparencia del cielo, es uno de los lugares donde mejor se aprecian los cuerpos celestes. Todo el documental –al igual que los últimos dos de la trilogía– está organizado en una estructura en función de los principales procedimientos del documental contemporáneo, alternando entrevistas e imágenes enmarcadas por una voz en *off*, la voz en primera persona de Patricio Guzmán, que a través de un relato poético va dando unidad y sentido a los distintos fragmentos. En la primera entrevista de la película, un astrónomo explica en cámara cuál es el objeto de estudio de su disciplina: “de dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde vamos”, la gran pregunta sobre el origen de todo, no sólo de la humanidad. Define a los astrónomos como los manipuladores del pasado, “están



en el presente recogiendo el pasado” –dice- “y tienen que reconstituirlo”. Desde este momento inicial se plantea en la película y en lo que va a ser la trilogía, la problemática temporal, de reconstrucción del pasado y la lectura de éste en el presente. El cineasta va a centrar su interés, en toda su filmografía, en el pasado más reciente que tiene que ver con el golpe militar y lo sucedido durante aquellos años y los que siguieron. Pero en el caso de la trilogía que nos atañe ese pasado va a ir más allá de la dictadura, y se van a establecer una serie de sincretismos, de montajes anacrónicos, para analizar el pasado desde una perspectiva no estrictamente cronológica, con el objetivo de construir un relato histórico propio que articule la memoria personal y la memoria colectiva, poniendo en primer plano aquello que fue o quiso ser intencionalmente enterrado, silenciado. Una historia de los silencios.

La segunda entrevista que forma parte de la película, y que tiene que ver con la otra figura que se complementa con la de los astrónomos, es la de los arqueólogos: ambos estudian el pasado, pero los últimos abarcan un pasado más reciente. Se vuelve fundamental en este sentido la cuestión del espacio del desierto de Atacama en función de lo que el mismo Guzmán define como “un gran libro abierto de la memoria”; por su condición natural, es el único lugar en el mundo donde no hay humedad, de modo que la sequedad del suelo preserva los restos humanos intactos para siempre. De esta forma, interviene la figura de las mujeres de Calama, familiares de desaparecidos que buscan en el desierto sus restos, ya que se ha sabido que en algún momento los cuerpos fueron enterrados allí. En la película se hace saber a los espectadores que las mujeres de Calama no son las únicas, también buscan las de Arica, de Iquique, de Pisagüa, Punta Arenas, entre otras tantas. Estas mujeres llevan los restos de huesos a los arqueólogos, que las ayudan a detectar de quiénes son esos restos, un trabajo que tiene una similitud con el del Equipo Argentino de Antropología Forense. En este espacio desértico, además, están las ruinas de Chacabuco, en donde se puso en marcha el campo de concentración más grande de la dictadura de Pinochet: en realidad, eran las ruinas de una mina –por eso los militares también eligieron ese lugar– de modo que las celdas se construyeron sobre las mismas casas de los trabajadores del siglo XIX, en el marco de la explotación minera. Como otro aspecto que suma a estos sincretismos en relación a las capas de tiempo conviviendo en un mismo lugar geográfico, Guzmán también retrata con su cámara aquellas zonas del desierto en las que hay piedras que han sido dibujadas por pastores precolombinos, y que se conservan actualmente intactas, con dibujos de figuras de llamas y de máscaras⁵²³.

De esta forma, el director se sitúa en el espacio geográfico del desierto de Atacama, en donde perviven y conviven diferentes capas temporales, construyendo alrededor de él un relato histórico anacrónico. El desierto de Atacama podría pensarse desde la idea de una imagen dialéctica según la concepción de Benjamin (2005), presentada por el autor como una construcción del historiador, una manera de disponer elementos que devuelve la verdad histórica de una época y establece un modo de hacer visible el pasado sedimentado en las imágenes. Es una herramienta del historiador, a partir de la cual también Didi Huberman (2011) se basa para plantear una perspectiva anacrónica de análisis de las imágenes, en la cual éstas revelan, justamente, algo que pertenece a un tiempo distinto al tiempo en la que fueron producidas. El modo de representar cinematográficamente el desierto en la película de Guzmán se lleva a cabo a través del entramado y el montaje de distintos tiempos históricos (tiempos

⁵²³ Uno de los arqueólogos entrevistados en la película, afirma frente al director que la historia del siglo XIX, por ejemplo, permanece oculta. Sigue sin explicarse todavía, de acuerdo a sus palabras, “por qué arrinconamos a nuestros indígenas”. Las pinturas precolombinas pueden simbolizar, también en el espacio del desierto, una de las capas del pasado que permanece latente, aún frente a los intentos de una historia establecida que opta por silenciarla.



precolombinos, el siglo XIX, la dictadura del 73, y hasta los tiempos de los orígenes de todo), y a la manera de un historiador, el director se vale del espacio del desierto como una imagen dialéctica que pone de relieve las historias y las memorias invisibilizadas. La de los trabajadores mineros, la de los indígenas, pero fundamentalmente en este primer film que compone la trilogía, de los torturados y desaparecidos de la dictadura de Pinochet. Se encuadra a los entrevistados en distintos lugares del desierto, realizando allí sus actividades, como la búsqueda de los restos fósiles por parte de las mujeres de Calama. Los entrevistados que dan sus testimonios, se funden con el espacio en pos de una reconstrucción de la historia que construye un relato nuevo a partir de la existencia del espacio mismo. A su vez, ese espacio cobra significación y sentido a partir de la huella que mujeres y hombres dejan en él, ya sea en la ocupación de este espacio en algún momento de la historia o en el trabajo que realizan allí.

En esta toma de posición, como se ha afirmado, el tiempo juega un papel fundamental. Patricio Guzmán afirma en su película que Chile “es un país que no trabaja su pasado, está inmovilizado en el golpe de Estado”. Y para trabajar el pasado, Guzmán va a apelar en su película justamente al trabajo de la memoria, a situar en primer plano el valor del trabajo y el relato de las mujeres buscando en el desierto los restos de sus familiares, el de los arqueólogos y los astrónomos – como el caso de una de las entrevistadas, una hija de desaparecidos que nunca llegó a conocer a sus padres, criada por sus abuelos, quien encontró en el estudio astronómico un modo de poder transitar esa pérdida–. El director ubica a la creación cinematográfica como proceso artístico a la vez que trabajo historiográfico.

Gustavo Aprea (2015) reflexiona sobre la especificidad que contienen los relatos audiovisuales como el cine que los convierten en “vehículos idóneos para la creación de recuerdos que sostienen memorias colectivas nacionales de clase, étnicas, de género, etc.” (p. 18). Efectúan una doble operación: permiten la transmisión y conservación de imágenes de un pasado socialmente compartido, y realizan además las interpretaciones sobre las que se construyen las identidades sociales. Es a partir de ese trabajo, entonces, que “los productos de los lenguajes audiovisuales actúan al mismo tiempo como agentes en los procesos de construcción de las memorias sociales contemporáneas y como fuentes para el estudio sistemático de la historia” (p.18). Mediante su película, y toda la trilogía, Guzmán enhebra y construye una memoria colectiva a través de los relatos de los entrevistados y la difusión de sus actividades, de su trabajo cotidiano, pero también en la confluencia de todos ellos en un mismo espacio, en este caso el desierto, que determina por sus características anteriormente mencionadas, el establecimiento de un relato histórico anacrónico, volviendo a narrar la Historia desde otros puntos de vista. Rancière (1996) sostiene la idea de memoria como aquello que humaniza y configura el tiempo, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o “decantación” del tiempo. La dimensión memorativa de la historia sólo puede aceptarse en conjunto con su anclaje en su dimensión anacrónica. Las anacronías, según este autor, son acontecimientos, nociones o significados que toman el tiempo al revés, y hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo “consigo mismo” (1996: 66). Es importante remarcar que en los tres espacios en los que se ubican las películas de la trilogía darán lugar a la misma dinámica anacrónica: en el segundo filme, *El botón de nácar* (2015), la dictadura de Pinochet se entremezcla con la historia del genocidio del pueblo originario selknam en la convergencia de las víctimas de ambos casos en el mismo espacio físico, la Isla Dawson. Y así como en *La nostalgia...* las estrellas y el desierto representaban elementos que permitían de algún modo hacer partícipes a los distintos tiempos históricos de un mismo tiempo o ciclo humano, en este caso el agua cumple ese papel. Los primeros planos de *El botón...* retratan el correr del agua en distintos espacios de la Patagonia chilena, con sus ruidos, sus colores y texturas, y afirma Guzmán, como lo hacía anteriormente en una voz en *off* en primera persona,



que “el agua tiene memoria y también tiene voz”. El agua –elemento que el director resalta además como señal de la presencia de vida–, del mismo modo que las estrellas en la primera película y la Cordillera de los Andes en la tercera, se constituye como testigo de la Historia, y al contener en sí misma los distintos tiempos históricos, los revela. El realizador vuelve hacia estos elementos, encontrando en los espacios en los que desarrolla sus películas un modo de configurar una memoria de un país que desde el exilio se le ha vuelto extraño, que desconoce, y que mediante su filmografía intenta comprender.

Objetos e historia

No sólo los espacios y elementos naturales presentes en la trilogía permiten establecer vínculos entre distintos tiempos y articular un relato nuevo. Los objetos, en ese sentido, desempeñan un papel central en su potencialidad de referir aquello que va más allá de ellos mismos y de su forma. Desde máquinas de coser, cajas de fósforos o botones, canicas, o un rollo de un mapa, los objetos son encuadrados en primer plano con sus detalles específicos, apelando a su potencialidad simbólica, que también está vinculada íntimamente con los tiempos históricos.

Los objetos y los sonidos, sus sonidos, reponen la ausencia: como en la representación misma, están en lugar de otra cosa. En los primeros minutos de *La nostalgia de la luz*, luego de varios planos de los enormes telescopios –cuyo retrato de una maquinaria, con sus elementos metálicos, sus ruedas y su aspecto óptico remite indirectamente a la misma cámara cinematográfica– se suceden planos en una casa habitada solamente por objetos, que en conjunto con la ambientación hacen referencia a la época de los 70, los años de juventud y militancia del director. Un plato, una servilleta, una vieja radio: Guzmán narra, al mismo tiempo que los muestra, enunciando: “Estos objetos, que podrían haber sido los mismo que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. (...) El tiempo presente, era el único tiempo que existía. Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo, y yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos.”. La ilusión de una verdadera transformación social, los sueños de aquella generación que se vieron interrumpidos por la dictadura, son repuestos mediante los objetos que refieren la ausencia, la ausencia que representan los desaparecidos, la misma ausencia de un significado sobre Chile que –para el director– revele verdaderamente su historia. En esta secuencia de planos, se muestran distintas partes de la casa durante el día, la luz cálida del sol entra por las ventanas y se refleja en el suelo. El espacio de la casa representa a la vez esa ausencia y esa ilusión de la que habla Guzmán en *off*.

En *El botón de nácar* (2015), es particularmente en donde se ve con mayor fuerza el potencial simbólico y temporal del objeto. Como lo indica el nombre del filme, el sincretismo propuesto en este caso está sintetizado en el objeto botón: a través de dos botones, el director establece un hilo temporal que conecta a los indígenas selknam con los prisioneros políticos en la época de la dictadura. Se muestra por un lado un botón, el que le ofrece un capitán inglés a un indígena conocido luego como “*Jimmy button*”. A comienzos del siglo XIX, un barco se introdujo en la Patagonia chilena para dibujar un mapa de ese espacio geográfico. A cambio de un botón de nácar, uno de los nativos subió a bordo del barco, y fue llevado por los ingleses, vestido con ropas de marinero, obligado a vivir durante más de un año en Inglaterra, expulsado a la fuerza de su comunidad, algo que los ingleses concibieron casi como un experimento. Luego lo llevaron a vivir nuevamente en la Patagonia, produciendo un desplazamiento y un desarraigo identitario que no le permitió nunca volver a ser quien era. A partir de ese momento, declara Guzmán, comenzó el fin de los pueblos del sur: los mapas abrieron la puerta a los colonos. Inmediatamente después de retratar y narrar esta historia, el director traslada el relato al golpe militar, y a los presos políticos de la Isla Dawson –mismo lugar que ocupaban los indígenas–, en



donde fueron encerrados y torturados más de 700 adherentes al gobierno de Allende que vivían en Punta Arenas. Y aparece aquí otro botón: un botón que fue encontrado adherido a uno de los rieles hundidos en el océano, rieles que llevaban atados los cuerpos de desaparecidos arrojados al mar. “Este botón es lo único que queda de alguien que estuvo ahí. Los dos botones cuentan la misma historia, una historia de exterminio”, explica el director. El agua y el botón reponen la ausencia, la nombran, atraviesan la Historia.

En el caso de *La cordillera de los sueños* (2019), el espacio que aparece como revelador es la Cordillera de los Andes, ante la cual el cineasta se vuelve para seguir desentrañando la posibilidad de una identidad chilena. Curiosamente, Guzmán cuenta en la película que la primera imagen que tuvo de la cordillera fue a través de una caja de fósforos, que compraba en su infancia, y contenía un dibujo de ella. Se muestra en primer plano esta caja de fósforos, y el relato se ubica entonces en la infancia del director, su barrio y los restos de lo que fue la primera casa en la que vivió. A partir de este objeto, la narración se sitúa en un momento determinado de la Historia, desde la infancia de Guzmán hasta los años 70, en los que el director filmó el extenso documental que lo consagraría internacionalmente. La caja de fósforos funciona, de igual forma que el botón o los otros objetos mencionados, como un elemento que en su carácter objetual permite enunciar y ponerse en lugar de aquello de lo que carece y de lo que está ausente, la vida humana. El objeto designa entonces, de forma indirecta, la presencia humana, pero no solamente esto. También contiene en sí mismo los procesos de la Historia. En este sentido, son también remarcables los planos de las sillas vacías del Estadio Nacional en Santiago, que fue utilizado como centro de detención de prisioneros políticos y en donde estuvo el mismo director. A través de una larga secuencia, en la que como espectadores observamos distintos ángulos del Estadio, podría pensarse la infinidad de sillas vacías como aquellos objetos que reponen la ausencia de los presos, que los nombran. Los objetos –y también los espacios geográficos elegidos por el director en donde situar sus documentales– simbolizan, nuevamente, aquello que la imagen no puede mostrar dentro del campo visual porque justamente no está; simbolizan la ausencia, lo acallado, lo oculto.

Conclusiones. Del dispositivo testigo a la amalgama sujeto-objeto. Hibridaciones

El análisis realizado hasta el momento sobre el conjunto de documentales contemporáneos que conforman esta trilogía, puede suscitar ciertas reflexiones en torno a los cambios que atravesó el documental desde los inicios del trabajo cinematográfico del director hasta la actualidad. Cambios en torno al documental y su estructura como género, así como el modo en que éste configuró un relato histórico a partir del cual poder comprender el presente. Es posible observar que en los documentales políticos (Campo, 2017) de los años setenta, la cámara o el dispositivo mismo funcionaba como testigo: la obra se constituía como testigo de un momento sociopolítico central que atravesó toda América Latina, esto es, la situación social previa a los años de dictaduras cívico-militares en el continente⁵²⁴. Los documentales políticos de ese momento presentaron una serie de innovaciones en los procedimientos, como la utilización del montaje a través de una dinámica de oposición y de choque, concebido como procedimiento técnico y principio artístico (Weinrichter, 2005), que determinó una estructura temporal fragmentaria, episódica, no cronológica. A su vez, en el funcionamiento de la cámara como testigo, ésta se

⁵²⁴ La figura del desconocido cineasta Pablo Salas en *La cordillera de los sueños* (2019), y la inclusión de fragmentos de sus filmaciones de movilizaciones de resistencia a la dictadura de Pinochet, pueden funcionar como una cita al documental político iniciado por Guzmán y los cineastas chilenos de los 70 y como intertexto con ese tipo de cine. La cámara de Salas asume en ese caso varias de las funciones y formas que ya habían planteado en un comienzo los realizadores del “Cine de la Unidad Popular”.



volcaba al espacio público: las calles (mediante el retrato de manifestaciones, festejos, represión de movilizaciones), y espacios que implicaban al sujeto desde lo colectivo (debates sindicales, ocupaciones de fábricas, entre otros). La concepción de una estructura no cronológica fue acentuada aún más en los documentales actuales a través de lo que hemos analizado en función de los sincretismos propuestos mediante el uso del espacio y la función representativa de los objetos. Si bien se profundizó una concepción temporal anacrónica, la configuración del espacio se desplazó hacia espacios geográficos naturales –conteniendo en sí mismos una superposición de capas temporales–, posiblemente debido en una parte a la condición de exiliado del director y en otra a las operaciones sociales simbólicas producidas durante la dictadura que determinaron un cambio en ese espacio público previamente representado.

Además, a diferencia de los documentales de los setenta, se establece en las películas analizadas un vínculo mucho más profundo entre lo individual y lo colectivo. Mientras que en los documentales del Cine de la Unidad Popular se priorizaba la constitución de un sujeto colectivo desde el cual pensar la transformación social, aparece en la actualidad la narración en primera persona del realizador, quien busca, a través del ejercicio de su memoria personal y la de los entrevistados (siempre con nombre y apellido), trazar una memoria colectiva que permita una lectura histórica del pasado y del presente. Este fue un proceso que Piedras (2014) definió como una creciente subjetivización de los discursos documentales latinoamericanos desde mediados de la década del noventa, y que es hoy una de las tendencias expresivas dominantes en el campo del cine documental. Piedras propone diferentes vertientes en las que la subjetividad del autor se materializa en la imagen y el sonido, pensando las relaciones de proximidad existentes entre el objeto de la enunciación o tema y el sujeto que se adjudica explícitamente dicha enunciación. Los documentales que analizamos en el trabajo pueden enmarcarse en la tendencia que Piedras denomina como “de experiencia y alteridad”, en donde se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, siendo el objeto del relato resignificado por una mirada subjetivista. En ese sentido, es importante mencionar que en ningún momento de la trilogía aparece presente el cuerpo del realizador, pero su inscripción está dada por la inclusión de su voz en *off* que articula el relato, mediante una cadencia poética particular, que la vuelve identificable y, de algún modo, corporizada. La superposición de los testimonios a la voz de Guzmán determina también la idea que Piedras establece en esta modalidad, que se refleja en una instancia de enunciación en la que un sujeto habla *con* el otro. Desde nuestra perspectiva, a esta subjetivización acentuada aún más en el último film de la trilogía (con un tinte mucho más autobiográfico que los anteriores), también se le suma como hemos mencionado la particularidad de la función que asumen los objetos en su capacidad de aludir a los cuerpos ausentes, que busca justamente reponer el realizador mediante la narración de sus filmes.

Por último, es interesante pensar una cierta desdefinición genérica que se produce en los documentales actuales, en donde no hay una referencia estrictamente a lo que se denomina como “documental político” o “documental etnográfico”, por ejemplo, sino que muchas veces puede presentarse una hibridación de estos aspectos.

A modo de cierre, consideramos que es central reflexionar y analizar los modos que tiene el arte en general, y el cine en este caso, en tanto instancia que forma parte del proceso de la articulación de las memorias sociales contemporáneas, y por lo tanto, de una lectura de los procesos históricos en conjunto con los sujetos que forman parte de ellos.

Bibliografía

Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.



- Benjamin. W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Campo, J. (2017). *El cine documental argentino del exilio (1976–1984)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Didi Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- (2011 [2001]) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid: Ediciones del Litoral.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (1996). "Le concept d'anachronisme et la verité de l'historien", en *L'Inactuel*, n°6.
- Weinrichter, A. (2005). "Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", en Torreiro, C. y Cerdán, J. (ed.). *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.



El amparo de áreas de valor patrimonial: una urgencia normativa. Problemas y consecuencias en un barrio marplatense

Sánchez, Lorena M. y Eguren, María

CONICET - UNMdP

lorenasanchezarq@yahoo.com.ar

marueguren@hotmail.com

Las áreas de valor patrimonial y su carencia en Mar del Plata

Las áreas de valor patrimonial comprenden un abanico de valores que ameritan, en su conjunto, un tratamiento diferenciado e integral hacia la promoción de equilibradas dinámicas entre los legados existentes y los contemporáneos. El amparo de áreas implica el desarrollo de normativas, instrumentos y acciones surgidas desde ámbitos principalmente estatales. A partir de la Carta de Venecia de 1964, se inicia un proceso de comprensión de las cualidades que se amalgaman en los conjuntos urbanos. Desde entonces, muchas son las definiciones que se han utilizado y han sido debatidas, con avances y retrocesos, como se exhibe en el devenir de cartas y recomendaciones patrimoniales (por ejemplo, las tratadas y publicadas en el ámbito cultural de la UNESCO). En este proceso, denominaciones como centros históricos, zonas de amortiguación, sitios, conjuntos, áreas de protección, sectores patrimoniales y paisajes históricos urbanos, entre otras, pugnan por sectorizar, caracterizar y proteger una porción de territorio con bienes tangibles e intangibles que, fusionados, lo particularizan. En este sentido, uno de los últimos eslabones en la cadena de progresos, el paisaje histórico urbano, resulta un concepto integrador comprendido como "...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" (Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico, 2011, párrafo 8).

En síntesis, las áreas de valor -para utilizar una de las enunciaciones más amplias y genéricas-, implican delimitaciones espaciales dentro de territorios en los que se reconocen bienes individuales y conjuntos de bienes con cuantías, junto con normas específicas para salvaguardarlas, en forma integral, con el fin de que las generaciones presentes y futuras las disfruten -en estrecha relación lógica con la concepción de la sustentabilidad- (Cantar, Endere y Zulaica, 2021). En estos ámbitos, las viviendas ocupan un rol destacado (Waisman, 1992; Delgadillo, 2011).

Sin embargo, en el marco de las ciudades intermedias nacionales son escasas las normativas y las acciones temáticas asociadas. Entre estas, Mar del Plata exhibe singularmente el problema de la falta de áreas de protección. Esta urbe costera del sudeste bonaerense, fundada en 1874, ha presentado numerosos cambios socio-históricos y materiales a lo largo de su desarrollo. Dentro del Partido de General Pueyrredon, esta "ciudad mutante" se ha distinguido por sus condiciones costeras y el turismo asociado, junto con abruptas transformaciones sociales, económicas, urbanas y arquitectónicas, desde sus orígenes elitistas hasta sus aperturas ligadas a lo popular y lo masivo (Cacopardo, 2003).



Cada metamorfosis se materializó en su trama, su traza y su tejido, con un espectro de construcciones residenciales que todavía forman un palimpsesto legible. El pintoresquismo, elegido como la corriente en la que se inscribió la mayor parte del tejido residencial, principalmente a principios y mediados del siglo XX, impulsó un paisaje local singular (Ballent, 2004; Cova y Gómez Crespo, 1982). Las viviendas edificadas desde las premisas de esta corriente ecléctica, fueron claves en el inicio de la conformación del tejido de las principales dos lomas que se reconocen dentro de la llanura local; la loma sur – o Stella Maris en relación con el templo que corona su cima- y la loma norte -o Santa Cecilia, también en relación con el templo que se emplaza en su cima y desde donde se generó el trazado local-. En particular, el “estilo Mar del Plata” fue la expresión pintoresquista más destacada entre 1930 y 1950, por diversas razones; su cuantía como un estilo local, sus posibles adaptaciones entre escalas disímiles de viviendas, su aceptación social, el carácter representativo y simbólico entre lo elitista y lo popular y, en paralelo, su condición turística-ocasional y residencial-permanente. Este legado pintoresquista pervive, en gran parte, dentro de las dos lomas enunciadas, en diversas escalas, destacándose sus valores principalmente contextuales junto con cuantías histórico-sociales y artístico-arquitectónicas. Su futuro, sin embargo, se ve afectado por abruptos ciclos de cambios que, usuales en la ciudad desde sus comienzos, se han incrementado a partir de principios del siglo XXI.

En relación con estos cambios, el proceso normativo patrimonial local ha resultado complejo e insuficiente, con un tipo protección organizada en torno a bienes individuales (sin amparar áreas). Este proceso, signado por tensiones económico-culturales e interpretaciones equivocadas sobre las concepciones de progreso, generó -y genera- pérdidas irreparables (Novacovsky, 2009).

Recién en 1995 se oficializa el Código de Preservación Patrimonial (CPP) del Partido de General Pueyrredón mediante la Ordenanza N° 10.075. Este Código resulta el más importante documento sobre el cual se realizarán posteriores ampliaciones y modificaciones para optimizar el cuidado de los bienes. Surge de la condensación de varios antecedentes previos, algunos con contenidos normativos generales y otros con declaratorias independientes que pasarían a formar parte de los listados posteriores. Entre otros antecedentes, resulta de interés la Ordenanza N° 5.383 de 1982 que regula los bienes de interés desde una orientación de índole turística, acorde con el histórico perfil turístico de la ciudad; la Ordenanza N° 7.629 de 1989 que especialmente reconoce la Comisión Municipal de Preservación y la Ordenanza N° 9.564 de 1994 que oficializa de interés patrimonial un listado de bienes determinado.

El CPP marplatense especifica, desde su inicio, las pautas jurídicas, económicas y técnicas para declarar y amparar bienes de interés. Desde su primer artículo enuncia que

“...tiene por objeto establecer las acciones de preservación y protección de aquellos bienes muebles o inmuebles, públicos o privados, considerados componentes del patrimonio cultural, histórico, arquitectónico, paisajístico y ambiental, tutelado por las Constituciones Nacional y de la Provincia de Buenos Aires, y fijar el alcance de las declaratorias de interés patrimonial de aquellos”.

En este sentido, el CPP desarrolla los campos de valoración (histórico-simbólico-social, artístico-arquitectónico y ambiental), las incumbencias de la autoridad de aplicación (conformada por una Unidad de Gestión compuesta por representantes profesionales de distintas áreas técnicas del municipio), aspectos relacionados con promociones de uso del suelo e indicadores urbanísticos especiales, aspectos relacionados con cuestiones económicas relativas a exenciones de derechos y tasas municipales, determinaciones prácticas sobre las señalizaciones patrimoniales, pautas para los convenios preservacionistas (surgidos principalmente desde la



voluntad de los usuarios), sanciones (multas referidas a incumplimientos de lo pautado en el convenio o infracciones a las normas patrimoniales), junto con la creación de un fondo para la preservación patrimonial (integrado por lo recaudado en sanciones, partidas especiales u otros). En el año 2003, avanzando en las formas de implementación, se dicta el Decreto N° 1.063 que reglamenta parcialmente el CPP. En este documento se definen las variables posibles de desafectación y como aspecto fundamental, se agrega un capítulo destinado a la categorización de los bienes declarados de acuerdo a los campos de valoración enunciados. De esta forma, se presenta un instructivo y una planilla para determinar las categorías patrimoniales y, en correspondencia, sus grados de protección y niveles de acción; Categoría A, Inmueble de valor excepcional, Grado de protección 1 de tipo integral; Categoría B, Inmueble de valor singular, Grado de protección 2 de tipo estructural y Categoría C, Inmueble de valor contextual, Grado de protección 3 de tipo ambiental. Como es posible observar, en este sumario de implementación de un Código como herramienta de salvaguarda patrimonial, las premisas se asientan en la protección principalmente individual de bienes, sin enunciaciones específicas sobre el tratamiento de áreas de valor.⁵²⁵

En este sentido, la Ordenanza modificatoria y reglamentaria del CPP N°19.660 promulgada en 2010, generó una innovación en relación con el tratamiento de la Categoría C⁵²⁶ en la que predominan los usos residenciales, dentro de la estructura ya pautada, junto con los instrumentos necesarios para su implementación. Para ello se generó un Anexo (III) donde se redefine una sub-categorización y sub-clasificación de los bienes mediante la evaluación y la valoración de tres aspectos: a) el ambiente conformado y la situación del entorno, b) las actitudes y voluntades de propietarios y/o inquilinos y c) las condiciones arquitectónicas intrínsecas y su significancia. Este abordaje considera, asimismo, dos tipos de entornos cercanos: 1) los homogéneos y 2) los heterogéneos (consolidados o pre-consolidados) que, a su vez, pueden pertenecer a fragmentos de mayor escala consolidados, pre-consolidados o potenciales (estos últimos en relación con los potenciales de desarrollo establecidos en cada distrito que, de ser desarrollados en sus máximas expresiones, modificarían el carácter del lugar). Así, se pautan 6 tipos de sub-clasificaciones y protecciones asociadas, 3 para los entornos cercanos heterogéneos (C1, C2 y C3) y 3 para los entornos cercanos homogéneos (C4, C5 y C6), en ambos casos con un gradiente valorativo que abarca desde mayores restricciones a posibles sustituciones sujetas a estudio (Roma, 2006; Roma, 2008; Roma y Millares, 2011). Si bien este creativo progreso ha pugnado por auxiliar el amparo contextual, no ha logrado subsanar la necesidad de normar áreas.

Es de interés mencionar que desde el año 2002, en paralelo, existe un extenso expediente municipal que postula la necesidad de áreas y propone su creación (N°1.983-3-02). En este expediente se fundamenta la urgencia de amparar “ámbitos de protección patrimonial/ distritos APP”, más adelante llamados “áreas de valor ambiental patrimonial (AVAP)”. La propuesta se sustenta en aportes previos generados en indagaciones científicas universitarias (resultados individuales y grupales) junto con avances provenientes de normativas temáticas nacionales (como las relativas a las Áreas de Protección Histórica de Buenos Aires o las implementadas en relación al Centro Histórico de Carmen de Patagones). Las proposiciones describen marcos conceptuales, encuadres metodológicos y proyectos dentro de la ciudad (incluso fundamentados en solicitudes iniciadas por grupos de vecinos, como la solicitud y el desarrollo

⁵²⁵ Si bien se especifican “edificios declarados como parte de un conjunto”, estos son individualizados y categorizados por parcela.

⁵²⁶ La Categoría C constituye el último nivel de la valoración-protección y contiene el mayor porcentaje de bienes declarados.



conjunto de una AVAP 1-Santa Cecilia). En su desglose propone normar una protección edilicia y una protección ambiental, junto con un análisis de usos, a través de una ampliación, revisión y enriquecimiento de lo existente. En particular, es de destacar que aborda en forma concreta las principales falencias proteccionistas locales: propone articular el resguardo del carácter de los barrios tradicionales con las disposiciones del Código de Ordenamiento Territorial (COT) y promueve la creación de parámetros de acción e indicadores en relación con las modificaciones de inmuebles no comprendidos en el listado de bienes. No obstante, este expediente se encuentra, hasta la actualidad, sin respuesta.

En síntesis, la inexistencia de un amparo por áreas, las desconexiones entre los Códigos, las excepciones perpetradas -en especial a través de singulares interpretaciones de las promociones de uso del suelo y de indicadores especiales del CPP- y los intereses económicos, enlazados a controversiales actitudes de los profesionales intervinientes, constituyen un negativo panorama para la pervivencia del legado contextual residencial. En este marco de desamparo, la principal potestad de salvaguardar las viviendas pintoresquistas como piezas sustanciales de áreas características locales, radica principalmente en las definiciones adoptadas por los propietarios, algunos de los indicadores del COT y el posible asesoramiento individual de la oficina técnica municipal. Estas fortalezas, lógicamente, no resultan suficientes para mantener el paisaje local de los barrios tradicionales y las rupturas paisajísticas resultan irreparables, como acontece en el sector costero del barrio Stella Maris.

Conflictos en el contexto pintoresquista del barrio Stella Maris

La loma sur tuvo diversas designaciones de acuerdo con características físicas, arquitectónicas y simbólicas. Este territorio rocoso enlazado al borde costero fue ocupado en forma temprana por la *élite* nacional y llegó a reconocerse como “la loma de las villas de los veraneantes”. Desde la primera década del siglo XX, selló su denominación con la construcción de la Capilla y el Colegio “Stella Maris”, Virgen protectora de los marinos. Desde entonces, el barrio es conocido hasta la actualidad como “Loma Stella Maris” (Sánchez y Eguren, 2020).

A principios del siglo XIX esta loma tenía a sus pies las viviendas de los pescadores, ya que la actividad portuaria se practicaba en el sitio. En su cima, en cambio, los veraneantes encontraron la posibilidad de adquirir tierras con visuales estratégicas de la costa. La distribución y apropiación espacial se correspondió entonces con las diferenciaciones socioeconómicas de sus habitantes; en las zonas altas se situaron las villas de descanso de los sectores privilegiados, mientras que en la orilla se ubicaban grupos sociales que unificaban trabajo y vivienda en relación con la pesca (Macchi y Méndez, 2008). El posterior traslado del puerto al sur de la ciudad consolidó el deseo político y económico que signaría, desde entonces, la caracterización balnearia marplatense.

Los sectores poblacionales económicamente privilegiados, edificaron sus viviendas mediante tratamientos pintoresquistas como una forma de expresión extraurbana ideal para sus casas de veraneo. Los paisajes marítimos y la topografía de la ciudad presentaron un ámbito fértil para el impulso de esta corriente arquitectónica definida por la asimetría, los fuertes contrastes volumétricos, los quiebres de cubiertas y la exposición de materiales de construcción (Ballent, 2004; Cova y Gómez Crespo, 1982). En el proceso de construcción del tejido barrial, en especial entre 1910 y 1940, fue clave la obra del Ingeniero Alula Baldassarini. 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 de Italia, convirtió a sus obras en referentes locales, en especial, sus chalets “estilo Mar del Plata” (Fiorentino, 2009; París Benito y Novacovsky, 2009). Este estilo local, con transformaciones diversas, se esparció en disímiles escalas mediante una serie de recursos



comunes; el tratamiento de la piedra Mar del Plata -en estrecha relación con la designación del estilo-, la madera y el revoque blanqueado, junto con el uso preferencial de tejas coloniales y la colocación de particulares herrajes, en correlación con un despliegue volumétrico articulado, asimétrico y yuxtapuesto.

Así, las obras pintoresquistas de Alula Baldassarini y de muchos otros constructores y arquitectos dentro de la Loma Stella Maris, compusieron un paisaje residencial singular que aún pervive. En términos cuantitativos, en las 102 manzanas completas e irregulares que constituyen el sector, perviven 929 bienes pintoresquistas junto con otros tipos de viviendas unifamiliares y multifamiliares. Si se promedia la cantidad de lotes por manzana, omitiendo las manzanas costeras irregulares y las desarrolladas en altura entre la costa y la Avenida Colón, es posible estimar que el tejido de vivienda individual se compone por más de un 53% de viviendas con lenguajes pintoresquistas. Asimismo, el restante 46% de viviendas edificadas en otros lenguajes poseen, en su mayoría, un uso de materialidades análogo al del tejido analizado (Sánchez, 2019). Esta aproximación expresa la notabilidad de estas viviendas en la conformación del paisaje urbano.

(Figura 1)





Figura 1. Arriba imagen aérea que comprende parte del barrio Stella Maris. Nótese la predominancia de una densidad residencial de baja altura hacia el interior del territorio junto con la relevancia de “techos rojos” que manifiestan, en gran medida, la densidad pintoresquista. Abajo a la izquierda cuantificación manzana por manzana del tejido pintoresquista en el barrio. Abajo a la derecha imágenes de chalets ‘estilo Mar del Plata’. **Fuente:** imagen aérea del fotógrafo Marcos Álvarez, y composición de las autoras sobre planimetrías y fotografías propias.

Sin embargo, las condiciones geográficas y las cualidades residenciales-patrimoniales de la loma analizada, convirtieron la zona en un polo de atracciones inmobiliarias, que amenazaron -y amenazan- su paisaje. Desde las últimas décadas del siglo XX las oscilaciones económicas impulsaron especulaciones 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.

Las tensiones resultan particularmente visibles en el sector costero del barrio. Los indicadores del COT, sin relaciones explícitas con el CPP, en parte han colaborado con el perfil barrial mediterráneo (R7) y en parte han favorecido otro perfil en altura en la costa (R3). El distrito residencial (R7) es descrito en el COT como una “zona parque destinada a la localización de uso residencial exclusivo de baja densidad, admitiéndose hasta dos viviendas por predio”, con la determinación de un plano límite de 7 metros. En lo que respecta al distrito residencial costero (R3) lo describe como “zona destinada a la localización de uso residencial de densidad media con viviendas individuales y colectivas”, con un plano límite de planta baja y 6 pisos. Esta condición en el sector costero, sumada a múltiples incumplimientos y excepciones (Canestraro, Guardia y Layús, 2014), generaron un paisaje heterogéneo donde se produjeron rupturas entre las tipologías de valor histórico-arquitectónico a través de la intrusión de edificios en altura.

En términos cuantitativos, en el barrio se localizan 73 bienes con declaratorias patrimoniales (incluidas las tres categorías de valoración: inmuebles de valor excepcional, singular y contextual). Dentro del sector costero, 6 bienes pintoresquistas resultan afectados por intervenciones de viviendas en altura; 4 ya se encuentran construidas o próximas a finalizarse - Edificio Biscayne Beach (Chalet Roesli), Dumbledor Villa Luján, Malecón Varese (Villa Susuky) y Residencias Roque Suárez- y 2 son proyectos aprobados en vías de edificarse -Edificio Unkanny (Chalet Ave María) y Dumbledor Chalet Groppo-.

(Figura 2)

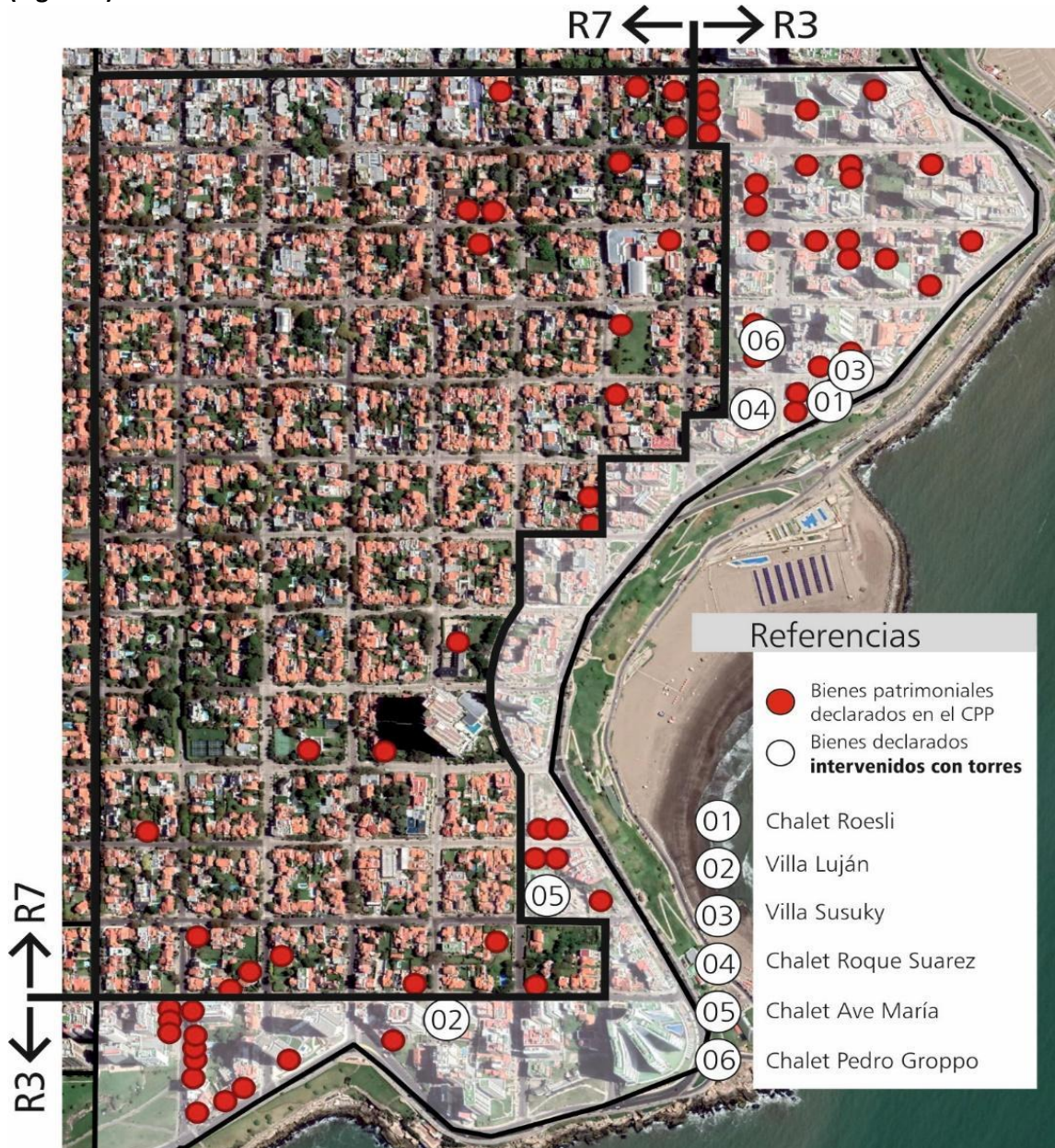


Figura 2. Imagen aérea con identificación de la totalidad de bienes protegidos en el barrio, y la distinción de los bienes intervenidos con torre, diferenciando la ubicación en distritos R7 y R3. **Fuente:** composición de las autoras georreferenciada en QGIS sobre imagen satelital de Google Earth.

Aunque cada uno de los casos posee sus particularidades, todos coinciden en la operatoria de construcción de un edificio de vivienda en torre, anexo al bien pintoresquista declarado, usualmente a través de la unificación de parcelas lindantes que le otorgan compensaciones



urbanísticas en vísperas de facilitar la edificación en altura. A su vez, el arquitecto, la constructora y el desarrollador inmobiliario, se comprometen a cumplir lo normado en CPP, usualmente en relación con las categorías B o C en las que se encuentran estas viviendas y por ende, en asociación con un tipo de conservación estructural o contextual que implica la imagen exterior del inmueble.⁵²⁷ En esta transformación, el bien patrimonial deviene en los *amenities* de la torre, otras veces conserva su función residencial y en otros casos se refuncionaliza con algún tipo de uso público.

Por ende, si bien el bien suele mantener su impronta histórico-arquitectónica, esta se ve desnaturalizada debido a la inserción realizada y los cambios funcionales obrados. Al ser vaciado de sentido, el bien pierde gran parte de su carácter representativo de los procesos histórico-sociales. Las formas y los tratamientos pintoresquistas pierden sus cuantías al permanecer en forma museística y las relaciones entre el pasado y el presente se opacan con cercanías, artilugios y diseños que desmejoran ambas obras. De esta forma y en cualquiera de los casos, los valores contextuales-ambientales resultan los más afectados mediante la incorporación de contrastadas proporciones, materialidades y relaciones con lo preexistente. Así, se produce la disolución de la escala del conjunto urbano y la interrupción de la armonía pintoresquista.

⁵²⁷ Los grados de protección referidos a la Categoría B implican la protección del edificio, su fachada y volumetría, así como la consideración, dentro de la tipología, de la composición de la planta y la forma de apropiación espacial (incluyendo los espacios forestados, abiertos, circundantes). Se admiten así adaptaciones formales y funcionales. Los grados de protección referidos a la Categoría C implican la protección de los elementos compositivos que constituyen la referencia formal del área y su carácter, con la posibilidad de avanzar en cambios controlados.



(Figura 3)



	01	02	03	04	05	06
	chalet Roesli	villa Luján	villa Susuky	chalet Roque Suarez	chalet Ave María	chalet Pedro Groppo
AÑO de construcción	1934	1938	1928	1928	1930	1938
CATEGORÍA patrimonial	B. singular	B. singular	B. singular	C. contextual	B. singular	C. contextual
GRADO de protección	2. estructural	2. estructural	2. estructural	3. ambiental	2. estructural	3. ambiental
AÑO de intervención	2012	2017	2020	en construcción	en construcción	en aprobación
TIPO de intervención	torre de vivienda PB+10 pisos	torre de vivienda PB+10 pisos	torre de vivienda PB+10 pisos	torre de vivienda PB+11 pisos	torre de vivienda PB+21 pisos	torre de vivienda (s/datos de proyecto)
USO actual del bien	amenities	amenities	vivienda individual	confitería Tío Curzio	secretaría de cultura + museo	amenities

Figura 3. Imágenes de los 6 casos de cohabitación torre-vivienda pintoresquista y tabla asociada con datos generales. **Fuente:** composición de las autoras basada en imágenes de promoción inmobiliaria extraídas de Internet.



Reflexiones finales

En esta exploración de casos de cohabitación entre torres y viviendas dentro del sector costero del barrio Loma Stella Maris, se ha puesto en evidencia que las intervenciones en altura realizadas dentro del contexto pintoresquista, se encuentran consumando un *modus operandi* de reproducción y afectación paisajística. El incumplimiento en las normativas de ordenamiento territorial y las excepciones patrimoniales asociadas, junto con un inexistente amparo referido a áreas de valor, han constituido -y constituyen- un cuerpo de debilidades y antecedentes que han avalado -y avalan- una forma de proceder y propagar este tipo de operatorias.

Así, las cualidades histórico-pintoresquistas del fragmento en estudio, los entornos conformados mediante bienes 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 inserciones edilicias realizadas.

El análisis de los ejemplos abordados expresa un requerimiento urgente: la pronta definición e implementación de normativas que preserven áreas y no solo bienes individuales. De esta forma, el estado de situación estudiado insta a repensar formas de preservación que promuevan creativas soluciones para favorecer una salvaguarda activa y respetuosa del pasado presente.

Bibliografía

- Ballent, A. (2004). Pintoresca, Arquitectura. En Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (tomo o/r, pp. 68-74). 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. y Layús, E. (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>.
- Cantar, N.; Endere, M. L. y Zulaica, M. L. (2021). La 'arqueología' de la sustentabilidad en la concepción del patrimonio cultural. *Revista de Estudios Sociales*, 75, 71-86. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res75.2021.07>.
- Cova, R. y Gómez Crespo, R. (1982). *Arquitectura marplatense. El pintoresquismo*. Resistencia: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.
- 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.
- Florentino, R. (2009). Valoración patrimonial de la obra del Ing. Alula Baldassarini en Mar del Plata. En *1er. Congreso Iberoamericano y VIII Jornada Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio*. La Plata: UNLP. Disponible en: <https://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/1572>.
- Machi, A. M. y Méndez, G. (2008). Un barrio de élite en la Loma. En *V Jornadas de investigación en Arte y Arquitectura*. La Plata: UNLP.
- Novacovsky, A. (2009). Patrimonio y riesgo: la ciudad indefensa. En Felicidad París Benito y Alejandro Novacovsky (eds.), *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista* (pp. 70-81). Mar del Plata: CEDODAL-FAUD.
- París Benito, F. y Novacovsky, A. (eds.). (2009). *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. Mar del Plata: CEDODAL-FAUD.



- Roma, S. Y. y Millares, E. (2011). ¿Cómo proteger el patrimonio no monumental en una ciudad como Mar del Plata? Una propuesta metodológica posible. *Investigación + Acción*, 13, 121-144.
- Roma, S. Y. (2006). El patrimonio arquitectónico marplatense y la dinámica urbana. *Investigación + Acción*, 9, 135-154.
- Roma, S. Y. (2008). Los bienes patrimoniales de Mar del Plata y las normas locales. Del trabajo puntual a la Planificación Estratégica. *Investigación + Acción*, 11, 61-97.
- Sánchez, L. M. y Eguren, M. (2020). Viviendas en torre en contextos residenciales de valor patrimonial: un dilema irresuelto. Caso Loma Stella Maris de Mar del Plata. *Arquitextos-Vitruvius*, 243.05. Disponible en: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.242/7836>.
- Sánchez, L. M. (2019). Los chalets en el paisaje urbano de Mar del Plata: un pasado presente con un futuro comprometido. Caso Loma de Stella Maris. *Patrimonio y Memoria*, 15, 557-574. Disponible en: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/990/1122>.
- Waisman, M. (coord.). (1992). *El patrimonio modesto*. Bogotá: Cuadernos Escala.



El grupo teatral IVAD: La puesta en escena de *Crónica de un secuestro* y su vinculación con el contexto de transición a la democracia.

Schmeisser, Agustín

Universidad Nacional de Río Negro

agus.schm@gmail.com

Introducción

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático –más conocido por sus siglas como IVAD– fue uno de los primeros y más importantes grupos teatrales de la ciudad rionegrina de San Carlos de Bariloche. Fue fundado el 15 de octubre de 1956 en el contexto de la dictadura militar autodenominada “Revolución Libertadora”, iniciada en 1955 tras el golpe de Estado liderado por Eduardo Lonardi. Desde su creación, este grupo teatral funcionó de manera ininterrumpida por más de treinta años –atravesando diversos períodos históricos, algunos de ellos dictatoriales– hasta su progresiva disolución a finales de los 80 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014), realizando algunos montajes de manera más esporádica durante las décadas siguientes (Nudler, 2015).

Es posible ver similitudes en el estatuto de conformación del IVAD con algunos de los lineamientos propuestos por el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, por lo que podemos suponer que la formación de dicho grupo rionegrino estuvo inspirada en estos primeros teatros independientes de nuestro país. A diferencia de éstos, el origen del IVAD aparentemente no estuvo ligado a ideas políticas o a una concepción del teatro sostenida en la función social de la liberación, pero sí compartía con ellos la crítica al teatro comercial de la época y una exigencia de calidad en sus espectáculos (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Es por esto que podemos observar semejanzas en la misión de “culturar” o “educar” al público que tenían estos grupos, a través de la difusión de importantes obras teatrales del acervo europeo y norteamericano (Nudler, 2015), así como también de las producciones nacionales que intentaron “incluirse en lo que podría denominarse una textualidad ‘en contacto con el mundo’” (Pellettieri, 1990: 230)

El IVAD puede sin duda ser considerado el conjunto teatral más importante de Bariloche y el de mayor productividad artística de la zona andino-patagónica por su larga permanencia en el tiempo, por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia, y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Este grupo funcionó prácticamente a lo largo de toda su historia en la Biblioteca Sarmiento, un espacio emblemático de Bariloche perteneciente a la Asociación Civil del mismo nombre (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Montó aproximadamente setenta producciones teatrales diferentes, algunas de las cuales fueron reposiciones de obras previamente representadas por este elenco. Además, realizó en forma aislada algunas funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel (2014).

De los diferentes montajes escénicos realizados por el grupo durante sus años de actividad nos focalizaremos en este trabajo en el estudio de la puesta en escena de *Crónica de un secuestro*, pieza teatral escrita por el dramaturgo y periodista argentino Mario Diamant en 1971, y estrenada por primera vez en Buenos Aires ese mismo año bajo la dirección de Julio Baccaro. La obra de Diamant, estructurada en un único acto y escena, se centra en Emilio Morel, un agente



de seguros que es secuestrado por dos hombres, Pedro y Martín, y es encerrado en una habitación dentro de una casa abandonada. Al principio, estos dos secuestradores no explicitan las intenciones de su accionar, sino que sólo mencionan que responden a las órdenes de un supuesto “jefe”. Durante su cautiverio, Morel es interrogado por sus raptos, revelando así facetas de su vida que van aclarando el motivo de su secuestro.

El IVAD realizó el estreno de esta obra el 3 de diciembre de 1983, precisamente siete días antes de la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia nacional, tras haber ganado en octubre de ese mismo año las elecciones convocadas por el último presidente de facto Reynaldo Bignone, hecho político que puso fin a la última dictadura militar y volvió a instaurar el régimen democrático en Argentina. En esta puesta teatral que hizo el elenco bariloquense, la dirección estuvo a cargo de Héctor “Buby” Caíno, las actuaciones fueron de Adrián Beato, Julio Benítez y Julio Aguirre, y Luis Caram fue el responsable de la escenografía, iluminación y sonido. Cabe mencionar que esta obra había sido representada anteriormente por el actor Benítez durante los años que residió en la ciudad rionegrina de General Roca, por lo que podemos inferir que tal vez haya tenido en su posesión este texto teatral y lo haya propuesto para su realización en el IVAD. Es de destacar también que, según fuentes periodísticas y testimonios del elenco, ésta fue la primera vez que el IVAD realizaba una temporada de verano, extendiendo las funciones hasta febrero de 1984, algo inédito en las producciones teatrales del grupo, puesto que se acostumbraba finalizar las actividades en diciembre de cada año. En un recorte periodístico del Diario Río Negro se expresaba que la obra permanecería en cartel “todos los viernes y sábados de enero y febrero, actividad veraniega que el IVAD nunca intentó antes” (Diario Río Negro, 20 de enero de 1984, p. 16).

La puesta en escena del IVAD y su relación con el contexto de la última dictadura

Uno de los principales elementos que llama la atención y nos resulta un objeto muy interesante y significativo para analizar de la puesta teatral que hizo el IVAD, es el modo en que fue escenificado el momento del secuestro ocurrido al principio de la trama de la mencionada obra, puesto que la hace destacar de otras producciones que hizo este elenco en su historia. En el texto original de Diamant, el momento en el que Morel es raptado no es explicitado, sino que la pieza comienza con Martín fumando y hojeando una revista dentro de una habitación abandonada. Acto seguido, luego de escuchar unos golpes en la puerta Martín se acerca para abrirle a Pedro, quien ingresa empujando a Morel hacia el interior del cuarto en el que permanece cautivo durante el resto de la obra.

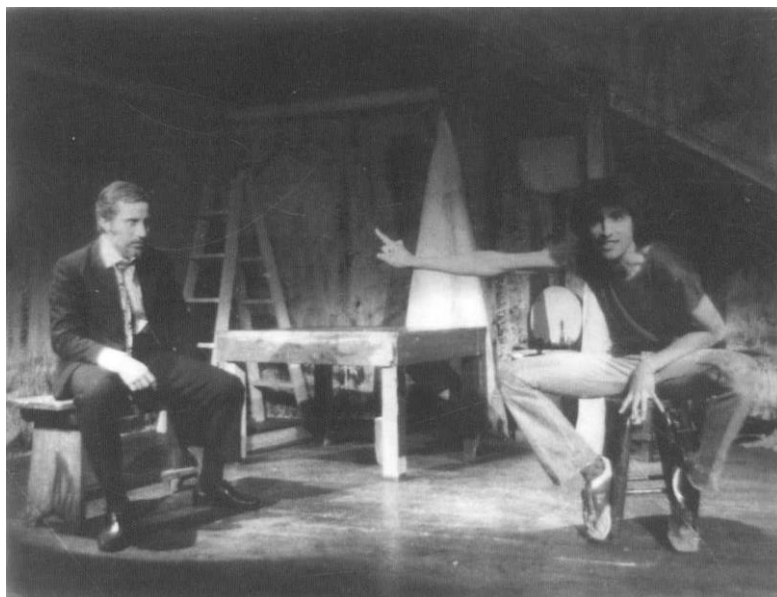
A diferencia de estas marcaciones señaladas en el texto teatral original, en el montaje que realizó el IVAD ya desde la antesala el actor que interpretaba el personaje de Morel –en este caso, Julio Benítez– se camuflaba entre el público haciéndose pasar por un espectador común que esperaba ingresar al espectáculo, y una vez adentro se ubicaba en una de las butacas para así supuestamente presenciar la obra. En cuanto todos los asistentes estaban sentados, la obra empezaba con los dos secuestradores (Julio Aguirre y Adrián Beato) irrumpiendo en la sala, en el espacio de los espectadores, para capturar a Morel sacando de su asiento por la fuerza al actor que lo representaba y así llevarlo al escenario, que era donde transcurría el resto de la puesta. Entonces, el momento en el que Morel es secuestrado aparece como un tiempo ausente en el texto original, y se infiere que ocurrió previo al comienzo de la pieza mostrándose solamente cuando lo conducen violentamente a la habitación; mientras que en la puesta del IVAD el secuestro era patente y visible para los espectadores que presenciaron la obra.

En esta puesta de *Crónica de un secuestro* podemos afirmar que en ese primer momento el espacio de los actores y el de los espectadores estaba superpuesto, dándose una relativa integración entre la sala y la escena (García Barrientos, 2012), dado que el personaje de Morel



se encontraba inmiscuido entre el público –haciéndose pasar por un espectador corriente–, para que luego los secuestradores transgredieran la zona ocupada por las butacas, se lo llevaran y así dar continuidad con la acción dramática de la obra sobre el escenario. Acerca de esta división entre el espacio de actores y espectadores, Fernando De Toro (2008) plantea que desde el instante en el que el público ingresa en un espectáculo “se plantea de partida la distancia, un tipo de relación precisa, una convención: un sector del espacio teatral, cualquiera que este sea, es el espacio escénico; el otro espacio lo constituye el público. Esta distancia siempre existe (p. 165). Apoyándonos en esta concepción del espacio creemos que la transgresión de la frontera espacial que divide actores y espectadores hizo que se rompieran los códigos dramáticos y espectaculares que el público del IVAD estaba acostumbrado a ver en las diferentes obras, esto es, una delimitación precisa del espacio ocupado por estos dos componentes del hecho teatral (actores y espectadores). Trayendo las ideas del filósofo Hans Robert Jauss aplicadas a la teoría de la recepción literaria podríamos decir que esta puesta tan innovadora amplió el *horizonte de expectativa* en el cual los espectadores del IVAD se posicionaban antes de ver cada representación teatral, condicionados por aquello que esperaban encontrar en una obra, sobre todo teniendo en cuenta el contexto político que venía acaeciendo en el país desde hacía más de una década.

En base a los testimonios recolectados pudimos constatar que una vez que los actores ingresaban al escenario, conforme transcurría la obra el público podía progresivamente darse cuenta de que el secuestro inicial no era real, sino que formaba parte de lo desarrollado posteriormente en el montaje, constituyendo una unidad de sentido del espectáculo. “Fue muy estremecedor el momento porque la verdad que veníamos de situaciones muy complicadas, y fue un golpe muy bajo, fuerte”, nos comentó en una entrevista Ana Barros, quien en ese entonces fue espectadora de esa puesta, incorporándose al elenco un año más tarde, en 1984. “Eso fue lo impactante de la obra, eso fue lo que nos pasó. (...) Es el impacto inicial. Yo me quedé temblando, yo me quedé... que creo que si me preguntás ahora cómo empieza la obra, me acuerdo de eso, y nada más”, agregó en su relato.



Fotografía de la puesta del IVAD. De izquierda a derecha: Emilio Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivo personal de Luis Caram.



Dada esta innovación escénica al mostrar el momento en que Morel es raptado, la distinción entre texto dramático y texto espectacular propuesta por De Marinis (1982) resulta apropiada para explicar esta situación. El concepto de *texto espectacular* hace referencia a que los diferentes elementos que componen un espectáculo teatral adquieren la categoría de texto – diferente del texto dramático escrito–, y por lo tanto son susceptibles de ser analizados. Es así que la decisión de hacer patente el momento del secuestro a través de una invasión del espacio de los espectadores generó esta diferencia entre el texto dramático original de base y el texto espectacular resultante. Asimismo, asumiendo que se respetó el texto dramático casi en su totalidad –teniendo en cuenta que la obra está originalmente escrita en español y que las palabras seleccionadas por cada dramaturgo en las diferentes obras del IVAD eran en general respetadas, sin producirse grandes modificaciones o adecuaciones para las diversas puestas–, sí podemos inferir que todo el momento del secuestro seguramente habrá estado acompañado por algún breve texto enunciado por los secuestradores, aunque desconocemos si éste fue improvisado, o fue pautado algún diálogo o frases que los secuestradores decían en ese momento.

Al hablar de este esquema dramático de acción que los actores del IVAD llevaban a cabo al comenzar la obra, apelando a las ideas del actor y director teatral Eugenio Barba podríamos catalogar la decisión de este comienzo del texto espectacular como una *dramaturgia del director*, noción que entiende a la figura del director como un rol desde el cual también se construye la coherencia o lógica interna de una obra, independientemente de lo pautado por un dramaturgo en un texto escrito. Entonces, esta transformación del texto dramático que escribió Diament en el texto espectacular resultante dirigido por Caíno, implicó “una mediación directorial, una primera *lectura*, anterior a la lectura del espectador” (De Toro, 2008: 167). Para De Toro “la convergencia del trabajo dramático y del trabajo espectacular da como resultado la concretización del director, esto es, la interpretación o lectura que entrega el director a su público” (p. 167-168). Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que la lectura que realizó Caíno de *Crónica de un secuestro* resultó en esta puesta imposible de comprender de manera aislada de lo sucedido durante el período histórico de la última dictadura militar, puesto que estaba en consonancia con el terrorismo de Estado y las desapariciones propias del régimen militar. Entonces, la asociación de la obra con la actualidad de ese momento se dio de manera inmediata en quienes pudieron presenciar el espectáculo, según los testimonios del propio elenco del IVAD, de algunos espectadores, y lo publicado en la prensa regional.

No obstante, no podemos ignorar que la obra de Diament fue escrita en 1971, en el contexto histórico de la autodenominada “Revolución Argentina”, pudiéndose entender que Morel representa al establishment, a los grupos de poder económico, mientras que los secuestradores hacen referencia a los grupos guerrilleros, a esta juventud revolucionaria de los 70 que se rebelaba contra las injusticias sociales a través de la violencia, habiendo hecho una referencia casi directa al secuestro y posterior asesinato de Pedro Eugenio Aramburu en mayo de 1970 por parte de Montoneros. Por consiguiente, podemos afirmar que en el inicio de la puesta del IVAD hubo una superposición entre este sentido del texto dramático original y el texto espectacular resultante, el cual, como mencionamos, estuvo en íntima relación con el contexto de la última dictadura.

Este momento inicial de la puesta del IVAD, que surge de un cruce entre lo real y lo ficcional, se podría englobar dentro del concepto de *liminalidad*, entendida por Jorge Dubbatti como la “tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción” (Dubbatti, 2016, “El Doble Concepto De Liminalidad En El Teatro”, párrafo 3), resumidos en un plano más abarcador como la relación entre lo dramático y lo no-dramático. Dubbatti parte del concepto de *liminalidad* que plantea Diéguez (2007) a partir de Victor Turner, el cual es



definido por esta autora como la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social; aquella “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (p. 17). Entendidas como situaciones intersticiales, para Diéguez estas “instancias liminales constituyen espacios potenciales en los que se trenzan estetizaciones de la política y politizaciones de lo artístico” (p. 194). De esta manera, a través de las ideas de Diéguez podemos calificar como *liminal* el comienzo del texto espectacular en la puesta que el IVAD hizo de *Crónica de un secuestro*, y cómo este inicio –y, en consecuencia, el espectáculo total– estuvo en estrecha vinculación con el momento histórico que había ocurrido en los años precedentes a la vuelta de la democracia, y la marca que significó en la historia de la Argentina.

Por todo lo antes desarrollado, podemos aseverar que la representación de esta obra en la que se explicitaba un secuestro, planteando un hecho teatral que se ubica en los límites entre la ficción teatral de la obra y el mundo real percibido por los espectadores, significó un enorme riesgo para el elenco: cómo sería recibido por el público, las autoridades, la sociedad en general y por la prensa, sobre todo en un contexto en el cual hacía poco tiempo se había retornado a la democracia luego de toda una década de profunda crisis político-institucional producto de la sucesión de gobiernos de facto, rememorada como un período de terror, miedo y muerte impuestos por el Estado.

De esta forma podríamos interpretar que, al escenificar el momento del secuestro en medio de ese contexto de finalización de la dictadura, el personaje de Morel habría encarnado la figura de los desaparecidos durante este período, convirtiéndose en un potente signo, metáfora de aquellos cuerpos ultrajados y privados de su libertad. Los secuestradores, por su parte, habrían referenciado a las fuerzas militares que actuaron durante la dictadura a través del acallamiento, la tortura, el terror y la desaparición de personas características de tan nefasta época. Si bien la obra no expone formas explícitas de tortura, ésta se habría visto metaforizada por estos dos personajes que lo agreden y violentan de formas diferentes. Según la entrevista que pudimos hacerle a Benítez, la intención de comenzar con la explicitación del secuestro en la puesta del IVAD, era mostrar cómo Morel fue secuestrado, violentado y “torturado” en esa oportunidad, pero que durante la última dictadura a cualquiera de los presentes podría haberle tocado ese destino, porque la desaparición y violencia sobre las personas consideradas “sospechosas” fue un plan sistemático del gobierno de facto, que esparció el miedo y el terror en toda la sociedad argentina.

De este modo, para nosotros la intención de este montaje teatral fue poner sobre la escena un ente poético que metaforizara el terrorismo de Estado vivido en los años anteriores, y así permitiese la reflexión y revisión del público acerca de lo acontecido durante la dictadura más atroz ocurrida en la historia del país. En este sentido, creemos que la relación espacial entre actores y espectadores que describimos anteriormente coadyuvó a esta idea subyacente en la puesta, dado que, en términos de Barrientos “la forma de relación sala / escena rige de forma muy importante, aunque no determinista, la comunicación teatral y por tanto debe afectar de manera considerable a la “producción” de significados” (Barrientos, 2012: 151). Para dar cuenta del funcionamiento de la corporalidad de los actores, que ponía en juego esta relación entre el espacio de actores y espectadores al inicio de la puesta, nos interesan las investigaciones de Fischer-Lichte (2011) en las que reflexiona acerca de la dualidad que existe en la corporalidad del actor en escena. Esta autora refiere a la tensión que se produce entre el propio cuerpo del artista escénico –su material de trabajo–, y el cuerpo del personaje que encarna: “El ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo” (p. 158).



En adición a este análisis respecto de la corporalidad del actor en escena, a su vez, Fischer-Lichte propone en otro de sus escritos que el teatro, en tanto sistema cultural portador de signos que son interpretados, “se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura” (Fischer-Lichte, 1999: 31). Es entonces que para nosotros la escenificación de la obra *Crónica de un secuestro* mostró el cuerpo de los actores y el público en esta dualidad real-ficcional al hacer patente el momento inicial del secuestro, para así reflejar la realidad del contexto dictatorial y presentarla como imagen poética ante la conciencia reflexiva. El gesto de secuestrar al personaje de Morel escondido entre el público como supuesto espectador común, fue un recurso escénico hábilmente utilizado para poder metaforizar e invitar al público a una revisión acerca de la cultura del miedo y el terror vividos en medio del contexto político en el último período dictatorial.



Fotografía de la puesta del IVAD. De izquierda a derecha: Martín (Julio Aguirre), Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivos del Diario Río Negro.

Al poner el foco en la pluralidad ideológica de las diferentes personas del público que presenciaron la puesta, citando parte de los estudios de Buch acerca de la música durante la dictadura podemos señalar que “la significación no es una propiedad de la obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de su percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno” (Buch, 2016: 121). Es así que no podemos aseverar que la vinculación entre la puesta en escena de *Crónica de un secuestro* y el contexto político de la última dictadura haya tenido esta lectura unívoca entre todos los espectadores, sino que, volviendo a traer las palabras de Buch en su análisis musical, “esos elementos semánticos constituyen más bien lo que Hans Robert Jauss llama un ‘potencial de significación’, es decir, una interpretación posible que los receptores hacen o no según su propia subjetividad y su propio contexto” (p. 115).

Podríamos resumir entonces todas estas últimas ideas mediante el modelo de recepción y producción de una obra de teatro que propone De Toro (2008):

El autor y el director son productores de textos: uno del texto dramático (TD) el otro del texto espectacular virtual (TEV) y espectacular (TE). La recepción de este TE por parte del espectador es mediada por el contexto social (CS), que determina e influye la



concretización. El entorno cultural general (CS) puede ser compartido por ambos polos del circuito, pero el modo de producción teatral está mediatizado por todo lo que implica la puesta en escena, lo cual impone un sistema escénico. (p. 166)

Desde esta perspectiva podemos relacionar a los sujetos que intervinieron –directa o indirectamente– en la puesta en escena resultante, resumiéndolo de la siguiente forma: El texto dramático de origen (Diament, 1972) fue la base sobre la que el director Caíno produjo el texto espectacular en colaboración con los actores (la puesta en escena de *Crónica de un secuestro*), mediado por un contexto social (la última dictadura militar argentina) que terminó de completar el sentido del espectáculo durante el acontecimiento teatral llevado a cabo en cada función.

La concepción política del espectáculo

El director de esta puesta, Héctor “Buby” Caíno expresó al ser entrevistado que la obra tuvo un éxito muy notorio, y que durante esa época en el país hubo varias puestas relacionadas con la caída de la dictadura, motivo por el cual también asistió público que había viajado a Bariloche desde Chile para poder verla. “Esta obra estaba dentro de un contexto político que avalaba este tipo de obras de teatro. (...) Fue eso lo que motivó un poco la puesta”, expresó Caíno en la entrevista que pudimos hacerle.

Testimonios de otros integrantes del grupo y allegados manifestaron que fue una puesta muy “jugada” y arriesgada, porque además de ser algo inesperado por el público, en la obra aparecían armas y el personaje de Morel era golpeado y violentado, por lo que en plena dictadura no se podría haber hecho un montaje así. Como muestra de esta violencia presente en la escena, Benítez, actor que encarnó a Morel, nos comentó, de manera un poco cómica, que después de cada función él debía coser los botones de su camisa que se desprendían cuando Martín (Julio Aguirre) lo golpeaba, para así tener su vestuario en condiciones para la próxima función. También el resto del elenco señaló que a pesar de que la dictadura ya se estaba terminando en ese año, todavía había cierto temor y se podía notar la tensión del público. Raquel Santinelli, actriz de varias obras del IVAD durante ese período, aunque no de esta última que sólo tiene personajes masculinos, expresó que estaban en una época en la que quizás el público podría incluso haber llegado a pensar que lo que ocurría era real. De hecho, Julio Benítez nos comentó un episodio que da cuenta del impacto que significó el inicio de esta puesta. Este actor nos relató que sus padres, que residían en Rosario, habían viajado a Bariloche en diciembre de 1983, como lo hacían frecuentemente. Concurrieron a ver la obra de *Crónica de un secuestro*, por supuesto sin saber que su hijo era uno de los actores. Entonces, al apagarse las luces e ingresar los dos secuestradores al espacio del público y dirigirse a Benítez para (re)presentar el momento del secuestro, su papá se levantó instintivamente del asiento, creyendo que el intento de rapto estaba ocurriendo realmente.

Por todos los elementos expuestos podemos afirmar la expresa concepción política que tuvo este espectáculo, tanto para el elenco como para los espectadores. De todas las obras llevadas a escena por el grupo rionegrino en estudio destacamos *Crónica de un secuestro* porque fue la última de las puestas en escena del IVAD realizadas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, en la que se hizo marcadamente manifiesta la necesidad de hablar, expresar y reflexionar acerca del momento histórico ocurrido. No obstante, acerca de la obra y sus implicancias políticas, Mario Diament manifiesta en el prólogo que:

Incursionar en el teatro a través de una obra como *Crónica* implicaba asumir los riesgos de bordear el teatro político. El secuestro, un recurso delictivo limitado durante mucho tiempo a las páginas policiales, se transformó en nuestros días en un arma política de gran eficacia. Abordar, pues, una pieza cuyo tema era el secuestro significaba, de alguna



manera, despertar en el público expectativas que rebalsaban el marco del espectáculo escénico.

Eludí deliberadamente la confrontación ideológica porque ello hubiera significado mellar las posibilidades dramáticas de la obra. Dos hombres debatiendo sobre el escenario sus convicciones políticas desarrollan un juego abierto opuesto a la atmósfera cerrada del drama. Pero un individuo obligado a desnudar su vida por la fuerza de una amenaza cuya naturaleza desconoce, es capaz de alcanzar intensidades trágicas. (Diament, 1972: 10)

En consonancia con lo enunciado por Diament, traemos el siguiente fragmento de un artículo del diario Río Negro donde se anuncia el estreno de la obra:

El IVAD presenta teatro comprometido, no teatro político. En un diálogo sin referencia alguna a una realidad exterior otra que la mediocridad -y en ese sentido Morel no es ningún desconocido, sino más bien pertenece a la galería de fracasados repetidamente inmolados por el teatro argentino de los '70 y de ahora-, la dirección angustiante del desarrollo de la obra no es menos vigente. Héctor Caíno comenta, es denunciar la falta de conciencia de la Argentina. (Diario Río Negro, 3 de diciembre de 1983, p. 25)

Llama la atención que el grupo hablaba de un “teatro comprometido”, diferenciándose de la denominación de “teatro político”. Creemos que seguramente de esta forma buscaban eludir que los identifiquen como un grupo de teatro político –en el sentido de pertenecer a un partido político—, principalmente por el miedo que aún había en la sociedad argentina, y también para resaltar su compromiso social al exhibir, desde el arte, una obra que invitara a los espectadores a reflexionar acerca de ese último período dictatorial. Acerca del motivo de llevar a escena esa obra, el director teatral Caíno nos comentó al ser entrevistado: “Fue bellissimo trabajarla. En esa época aprovechamos políticamente la situación. Se daba para el ambiente porque salíamos de un gobierno... [dictatorial]”. Sobre esto, uno de los actores de la puesta, por su parte, nos manifestó en su entrevista que no recordaba que haya habido debates internos en el grupo como consecuencia de la arriesgada puesta, sino que “le ponía cada uno su intencionalidad política en la actuación, pero nada más”.

Por añadidura, en esta otra nota del día 24 de febrero de 1984 se hace referencia nuevamente al entendimiento político del grupo al llevar a escena esta puesta:

No se trata de teatro político, y su relación con el actual momento debe buscarse sin duda en la denuncia de una enfermedad endémica, en la esperanza de que el movimiento de renovación que vive el país sea lo suficientemente sincero y poderoso para movilizar las conciencias hasta el más íntimo interior. En ese sentido es vigente por ser comprometido, porque cala hondo en la angustia: “es extraño como uno puede llegar a sentirse”, dice Morel, consumada la destrucción de su ilusión complaciente. (Diario Río Negro, 24 de febrero de 1984, p. 19)

En los estudios de Nudler y Porcel de Peralta sobre este grupo (Nudler y Porcel de Peralta, 2015; Nudler, 2016), éstos realizan una periodización tentativa de la historia del elenco, en la que marcan el inicio de una nueva fase con el ingreso del actor Julio Benítez. Luego de esta incorporación, estos autores observan que el IVAD comenzó a montar una mayor cantidad de obras nacionales –a diferencia de la tradición anterior de llevar a escena principalmente obras extranjeras clásicas– y por esto perciben que las producciones teatrales del grupo adquirieron un posicionamiento de alguna manera más crítico y comprometido con el momento socio-político que ocurría en el país durante la última dictadura militar argentina, de igual forma a lo sucedido en el teatro nacional argentino de la época.



Basándonos en los trabajos de estos dos investigadores, podemos señalar que este viraje en el repertorio pudo haberse debido a la conjugación de tres factores: por un lado, el mencionado ingreso del actor Julio Benítez al grupo en el año 80, más tarde el comienzo de una incipiente apertura a la dictadura (al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas), y, por último, el inicio del ciclo de Teatro Abierto en Buenos Aires en 1981. Sostenemos que la sucesión de estos tres elementos propició las condiciones para que el IVAD pudiera llevar a escena obras del mencionado Ciclo Teatro Abierto, así como también otras obras argentinas de la década del 70, de las cuales destacamos la puesta de *Crónica de un secuestro*, por la particularidad de su temática y por la escenificación que llevó a cabo este elenco rionegrino. Si bien en esta puesta no hubo una intención o un acuerdo deliberado y compartido de realizar la obra como un modo explícito de denuncia –según lo expresado en algunos testimonios–, sí podemos afirmar que fue la primera vez, posiblemente la única, que el IVAD realizó un montaje teatral con varios elementos directamente relacionados con la dictadura: un secuestro, violencia física, armas.

Conclusiones

Por todos los elementos que desarrollamos en este trabajo, y por la ineludible vinculación que tuvo la puesta con el período de la última dictadura cívico-militar argentina, *Crónica de un secuestro* significó una producción memorable en la historia del IVAD, ya que no sólo innovó en la utilización de recursos escénicos de instancias *liminales* entre realidad y ficción, sino que también el elenco pudo, a través de una apuesta muy grande y arriesgada, exponer metafóricamente el clima vivido durante la década de los 70, y así transmitir un mensaje crítico más directo y comprometido con la realidad sociopolítica del momento. Es por esto que para nosotros la obra conformó un hito en el devenir histórico del grupo, coincidiendo con el final del período político más atroz en la historia de Argentina, en esa “zona gris” de transición a la democracia.

Bibliografía

- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (1982). “El texto espectacular”, en *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, Milano.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.
- Diament, M. (1972). *Crónica de un secuestro*. Talía, Buenos Aires.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2016). “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. *Cena n° 19*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486/37728>
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco, Madrid.
- _____. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada, Madrid.
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Toma/Paso de gato, México.
- Nudler, A. y Porcel de Peralta, A. (2014). “Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura”, en *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia*. IIDyPCa, Bariloche. Recuperado de https://iidypca.homestead.com/V_Jornadas_de_Historia_Social_de_la_Patagonia__1_.pdf.



- Nudler, A. y Porcel de Peralta, A. (2015). "Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD", ponencia leída en *VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*, Neuquén.
- Nudler, A. (2015). "Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD", en Garrido, M. (dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Recuperado de https://www.academia.edu/24184073/VI_JORNADAS_DE_LAS_DRAMATURGIAS_DE_LA_NORPATAGONIA_ARGENTINA_NEUQUEN
- _____. (2016). "Hacia una periodización posible del grupo patagónico argentino Instituto Vuriloche de Arte Dramático (1956-1998)", en *XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. GETEA, Buenos Aires.
- Pellettieri, O. (1990). "El Teatro Independiente en la Argentina (1930-1965): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional", en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- Archivos del Diario Río Negro



Escenas de disenso: las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar. Primeras aproximaciones teóricas

Scholnicov, Eugenio

CONICET - IAE (FILO: UBA) - IIGG (FSOC: UBA)

eugenio buzón@gmail.com

Introducción

El siguiente trabajo se propone elaborar algunas hipótesis iniciales en torno al desarrollo de las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983), a partir de los siguientes ejes de análisis: la observación de los cambios y las transformaciones que acontecen en el desarrollo del teatro independiente y la relación que el oficio de la dirección entabla algunas de esas esas formaciones; la comprensión de las modalidades de trabajo presentes en los directores seleccionados, a partir de un análisis de sus propuestas metodológicas en la dirección de actores, los procedimientos de espacialización, las concepciones visuales y sonoras, etc; la identificación de un fenómeno de diálogo e integración de un conjunto de directores y directoras provenientes del circuito teatral independiente al modo de producción oficial; la posición que los directores y las directoras que continuaron su producción dentro del país asumieron frente a los dispositivos de censura y la regulación de la vida cultural desplegada por el gobierno de las juntas militares; por último, y en consonancia con el punto anterior, el estatuto político y disensual que un conjunto de prácticas de dirección teatral afirman en el período, a partir de la puesta en circulación de imaginarios disidentes con las discursividades represivas.

Esta investigación se integra a una serie de perspectivas desarrolladas en los últimos años en el campo de la historiografía teatral que se proponen repensar las dinámicas de las prácticas escénicas frente a la implantación de los mecanismos de censura y persecución cultural del último régimen militar. La primera de estas miradas advierte la necesidad de abandonar la comprensión del período represivo como un tiempo de “apagón cultural” o de interrupción de las prácticas artísticas, consecuencia de la política del terror implementada por el gobierno de facto. En esa dirección se inscriben los trabajos de Longoni (2012, 2014), Verzero (2012, 2014, 2017), Margiolakis (2011) y Manduca y Suárez (2020), entre otros. La segunda perspectiva invita a considerar el desarrollo de las experiencias teatrales más allá del hito que marca el ciclo “Teatro Abierto”. Según advierte Graham-Jones, “por lo general, los críticos de teatro argentinos han preferido sintetizar todo el teatro producido bajo la dictadura militar en el fenómeno Teatro Abierto (1981-1985). Sin embargo (...) el teatro creado durante los primeros años del régimen mostraba una gran vitalidad y diversidad, mucho antes de Teatro Abierto” (2017: 33). La observación pormenorizada de un conjunto de acontecimientos teatrales gestados antes de 1981 permite corroborar esta hipótesis, no sólo en la fuerte productividad que se observa en el período, sino también en las formas desde las cuales puede reconocerse en muchas de las producciones estudiadas una reelaboración del estatuto político de la práctica teatral.

Inicialmente, realizaremos un breve recorrido por la definición de la dirección teatral como ejercicio de mediación y forma de pensamiento (Boenisch, 2015) y pondremos el acento en la



articulación que esta comprensión del oficio directoral entabla con las reflexiones teóricas elaboradas por Jacques Rancière al considerar el vínculo entre estética y política (2002, 2005, 2011). Luego de un sintético recorrido por estos marcos teóricos, observaremos de qué manera las propuestas enunciadas pueden pensarse a la luz de los procesos de la dirección teatral en la historia del teatro argentino durante la última dictadura militar y su relación con las características específicas que definen el discurso y las prácticas represivas en el ámbito cultural. El carácter excepcional y el asedio a la ejecutado por el último régimen totalitario permite observar de qué manera el campo teatral se reconfiguró ante el dispositivo de censura y persecución instaurado por el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” para elaborar estrategias de supervivencia cultural y reconocer en las producciones escénicas un ejercicio de disenso y confrontación al poder autoritario. En este contexto, las prácticas de dirección del ámbito teatral independiente asumieron un papel destacable, desplegando una fuerza vigorosa, a la vez política y modernizadora.

Teoría de la *Régie*: la dirección teatral como mediación y pensamiento

Frente a la comprensión del oficio de la dirección teatral bajo los paradigmas de la *mise-en-scène* (Pavis, 2007) y el *autourismo* (Sidiropoulou, 2011) el investigador alemán Peter Boenisch elabora el concepto de *Régie*, caracterizando la dirección teatral como un ejercicio de mediación y una forma de pensamiento. Para desarrollar este concepto, Boenisch se sirve de un amplio andamiaje conceptual en el que sintetiza los aportes teóricos de Jacques Rancière, el principio del pensamiento especulativo hegeliano, la teoría estética de Schiller y los estudios de la teatralidad desarrollados por Rudolf Münz y Helmar Schramm en la década del setenta. Centrándose en el desarrollo del oficio de la dirección en Alemania, Boenisch define la *Régie* como una “práctica relacional de renegociación y de puesta en relación de textos y teatro, de escenas y sentidos, de performances y audiencias, de dirigir-producir y espectral teatro, que se apoya en la forma y la estructura del teatro como una técnica y una institución cultural dentro del ‘régimen estético del arte’”⁵²⁸. El concepto de *Régie* describe de manera más abarcativa el trabajo de la dirección teatral, en tanto ésta no se reduce a una organización del conjunto de signos que la obra produce en el escenario, ni tampoco se limita a un ejercicio de traducción y ejecución. La clave del trabajo de la *Régie* se encuentra en el principio de mediación: la producción teatral no es la interpretación del texto o las operaciones intangibles del director, sino el encuentro entre tradiciones y memorias culturales diversas. La *Régie* opera también al nivel de lo sensible, a diferencia del concepto de “dirigir”, que indica la condición práctica en la construcción de un espectáculo y de *mise-en-scène*, que alude a una dimensión analítica, en la cual se describe la transformación de un texto en una experiencia multisensorial. Boenisch afirma que el advenimiento de la *Régie* es la manifestación teatral del “régimen estético de las artes” (Rancière, 2005, 2013), un modo de identificación específico de las prácticas artísticas que se deshace la correlación entre los temas y los modos de representación. De esta manera, la obra “aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (2005: 24). Boenisch identifica el surgimiento de la *Régie* hacia 1771, en el trabajo de Herr Stephanie der Ältere, Heinrich Laube, Franz von

⁵²⁸ “(..) It is a fundamentally relational practice of renegotiating and relating texts and theatre, scenes and senses, performances and audiences, directing/producing and spectating theatre, which sits *in the very form and structure of theatre as a cultural technique and as a cultural institution within the ‘aesthetic regime of art’* (*Against authority: the deadlock of ‘director’s theatre’*, parr. 1, la traducción es nuestra)



Dingelstedt o Goethe. El nuevo rol del *regisseur* marca una rápida evolución en la cual éste abandona sus tareas orientadas a la organización administrativa y financiera de los ensayos hacia una función propiamente artística, que le otorga una dirección a la interpretación y a la performance de los actores. La operación específica ejecutada por la *Régie* pone en relación el texto escrito con el momento presente en el cual la audiencia lo observa y lo experimenta. De esta manera, el enlace entre el ejercicio de presentación, ejecución y expectación toma la forma, siguiendo la terminología de Rancière, de un nuevo “reparto de lo sensible”, una nueva configuración de los horizontes culturales que definen los modos, las convenciones y los límites de lo pensable, lo visible, lo decible y lo perceptible al interior de una comunidad determinada. Boenisch se detiene también en los alcances que el concepto de “lo sensible” adquiere para el filósofo francés: el espectro semántico de este concepto alude tanto a *aquello que produce sentido* como a *lo que es percibido* por nuestros sentidos. A su vez, esta nueva comprensión que la práctica direccional le otorga a la audiencia un rol central: la dirección y la expectación constituyen actividades estructurales y complementarias en un intercambio sin jerarquías. A su vez, al intervenir en la estructura que describe el “reparto de lo sensible” la práctica estética que encarna la *Régie* adquiere el estatuto de una operación política y de un ejercicio disensual. Boenisch confronta el campo de estudios norteamericanos de la performance con las líneas de investigación de la escuela alemana y su concepto de “teatralidad” (theatricality): mientras que la teoría norteamericana pone el acento en la pura “ejecución de una acción”, los estudios alemanes identifican la expectación como un aspecto insoslayable del fenómeno teatral. Boenisch recupera del teórico alemán Helmar Schramm su comprensión de lo teatral, entendido como las combinaciones históricamente específicas de tres agentes de la “energía cultural”: la aisthesis (percepción), la kinesis (movimiento), y la semiosis (el sentido). La *Régie* encarna entonces “la fuerza cultural que pone en marcha un proceso teatral complejo y dinámico en el que los signos semióticos, el texto y el lenguaje se unen a las fuerzas de la kinesis, de la información móvil y transportadora”, y de la *aisthesis*, su dirección de espectadores experimentados”⁵²⁹.

En tanto “fuerza cultural”, la *Régie* comparte algunos principios estructurales del pensamiento especulativo tal como lo concibió Hegel, a partir de la tríada entre historicidad, reflexibilidad y universalidad (concreta), junto a los principios de mediación y negatividad. La *Régie* introduce la historicidad de los textos dramáticos puestos en escena, articulando una nueva comprensión del presente por medio del pasado. Mientras que la filosofía hegelina marca una apertura a la realidad histórica, el pensamiento de la *Régie* transforma al teatro en un arte que se sitúa en su momento histórico y cuyo presente constituye su absoluta condición de posibilidad. A la vez, la materialización de ese pasado en la escena proyecta una potencialidad que no se manifiesta en el presente inmediato. En paralelo, el principio de reflexibilidad se expresa en la experiencia estética en tanto los objetos y las prácticas artísticas se revelan como extraños a los modos perceptivos del régimen cotidiano, pero a la vez le permiten al espectador reconocerse en ellos. Según Boenisch, el proceso reflexivo posibilita el desarrollo de la propia conciencia espiritual, de la totalidad de la “vida colectiva” (Jameson, 2013). La reflexividad solicita la constitución de una “mediación”, que articula el tercer principio del pensamiento especulativo: el de la “universalidad concreta”. El trabajo de la *Régie* implica una negociación entre lo abstracto y la universalidad concreta, y cuestiona la comprensión del director como un autor que abusa del

⁵²⁹ “can be grasped as the cultural force that sets in motion a complex and dynamic theatrical process where semiotics signs, text and language bind themselves to the forces of *kinesis*, of moving and “transporting” information, and *aisthesis* - its address of experiencing spectators” (*Theatricality: the theories of Rudolf Münz and Helmar Schramm*, parr. 15, la traducción es nuestra).



trabajo del dramaturgo en pos de la afirmación de su voluntad individual. En el ejercicio de la *Régie* se reconoce su carácter inmanente, en tanto supone una mediación históricamente situada. Estos tres elementos ponen de manifiesto la dimensión de “negatividad” que caracterizan, de forma simultánea, al pensamiento hegeliano y a la práctica de la dirección teatral: La *Régie* “niega” el texto dramático, pero no en el sentido de omitir su intención autorial o buscando reemplazar el trabajo del dramaturgo por el de la dirección, sino que más bien implica la desestabilización del texto como ley inmutable y como “significante maestro” (Lacan). A su vez, este principio cuestiona la comprensión binaria del texto como idea y la performance escénica como su materialidad.

Por último, el investigador observa en el pensamiento de Friederich Schiller los antecedentes que definen la *Régie* como una práctica de mediación estética. Boenisch rescata del pensamiento del filósofo alemán tres ideas centrales: los conceptos de libertad, autonomía y juego. De las tres, el juego constituye el efecto más profundo de la práctica teatral: el jugar es una práctica estructurante de lo humano que quiebra una determinada “partición de lo sensible”, objetando la comprensión del mundo en términos puramente binarios y exclusivos. La dimensión autónoma que Schiller le reconoce a la práctica artística afirma en la experiencia estética el ejercicio de un vigoroso disenso sobre las formas de visibilidad y de enunciación hegemónicas. En este sentido, “la autonomía de la obra y la experiencia estética expresa el potencial de una redivisión de lo sensible hegemónico en su sentido más pleno: un cambio del orden político y estético que es experimentado en su esencia de manera sensible”⁵³⁰. La *Régie* deviene entonces una fuerza transcrítica que señala una posición relacional y especulativa: integra en su ejercicio la dualidad que el prefijo *thea* encarna, y remite de manera simultánea al concepto de teatro y al de política.

La dirección teatral de Buenos Aires durante la última dictadura militar: coordenadas teóricas y contextuales

El concepto de *Régie* permite iluminar algunos aspectos específicos de las experiencias elaboradas por las prácticas de dirección teatral de Buenos Aires en el contexto de la última dictadura militar (1976-1983). Sin embargo, es importante señalar una serie de ajustes teóricos sobre las teorías mencionadas, en pos de reconocer la singularidad que las prácticas de dirección adquieren en el contexto del régimen autoritario desplegado en el país en la segunda mitad de la década del setenta.

En primer lugar, es necesario caracterizar el vínculo que el campo teatral entabló con el estado autoritario, con sus dispositivos de censura y persecución en materia cultural. Con la toma del poder por parte de las Juntas Militares, la producción artística, los medios masivos de comunicación y el sistema educativo en su conjunto padecieron una intervención absoluta del poder represivo, dispuesto a regular la circulación de los bienes simbólicos y a disciplinar el entramado de prácticas capaces de transformar la subjetividad de la sociedad. La historia intelectual elaboró de forma temprana un diagnóstico minucioso y certero de estos mecanismos represivos. Según Andrés Avellaneda (1986), el discurso autoritario ingresó, a partir de 1976, en su fase de sistematización; sus particularidades se definieron por un carácter ubicuo, por la inexistencia de códigos específicos que operaran de manera sistemática en sus usos y aplicaciones. A la vez, la censura y la persecución se organizó por medio de dos grandes unidades de significado: por un lado, el gobierno militar asumió la subordinación del sistema cultural a un

⁵³⁰ The very autonomy of aesthetic play and experience expresses the potential for a redivisión of the hegemonic sensible in its fullest sense: a shift of the aesthetico-political order that is essentially sensibly experienced” (*Beyond the ‘moral institution’: theatre as play*, parr. 13, la traducción es nuestra).



orden moral, y consideró que dicho sistema puede ser manipulado producto de la infiltración ideológica. Entre los usos considerados como inmorales se encontraban aquellas representaciones de la sexualidad y de la familia ajenas al espíritu de lo nacional (el desamor filial, el aborto, el adulterio o todas aquellas expresiones que atentaran contra la institución matrimonial) junto a las manifestaciones que denigraban la religión, la moral cristiana, el mantenimiento del orden y la soberanía nacional. De manera simultánea, la segunda unidad concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición con expresiones de corte “marxista/comunista”. Para Avellaneda, el discurso autoritario se inserta en una práctica más amplia que lo fundamenta, encuadrándose “en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles” (33). Aún con fronteras difusas y poco claras, la configuración del discurso autoritario tuvo una profunda incidencia en los modos de vigilancia y control que se desplegaron sobre todas las esferas de la vida artística, la comunicación y las prácticas educativas.

Junto a las formas específicas que adquirió el discurso autoritario, en el relevamiento elaborado hasta el momento en torno a las políticas culturales desplegadas por el gobierno militar es posible diferenciar dos perspectivas antagónicas: en primer lugar, aquellas que afirmaron que el autodenominado “Proceso de reorganización nacional” se abocó a una posición defensiva, basada en el ejercicio de persecución de aquellas manifestaciones cuestionadoras de los preceptos morales e ideológicos del régimen dictatorial. Oscar Terán, en sus estudios acerca del clima intelectual durante la última dictadura, consideraba que no era posible caracterizar la política cultural del gobierno de facto en términos de positividad y búsqueda de consenso, sino más bien “como una actitud básicamente reactiva, represiva y policial” (2008: 297). En concordancia con esta posición, Poglovsky (2009) afirmó que el proyecto cultural de la dictadura “tuvo un fuerte carácter reactivo y en cierta medida se fue definiendo por oposición al “enemigo” —lo que llevó a trazar una idea cada vez más amplia de los objetivos de la “guerra interna”” (46).

Desde una mirada opuesta, Gociol e Invernizzi (2002) afirmaron que el gobierno militar propuso en el ámbito artístico, educativo y en la articulación de su estrategia comunicacional un modelo racional, sistemático y funcional a los objetivos específicos del terrorismo de estado. Este modelo se mantuvo de forma sostenida hasta el ocaso del régimen. Los estudios desarrollados por Julia Risler (2018) en torno a las estrategias de la “acción psicológica” del gobierno dictatorial permiten corroborar esta posición. Según la autora, junto a la dimensión estrictamente represiva -integrada a un dispositivo basado en la “administración de la muerte” y la “lucha contra la subversión”- la última dictadura militar puso en funcionamiento una serie de mecanismos orientados a la “gestión de la vida”. De esta manera, las políticas culturales tuvieron como objetivo eliminar cualquier amenaza sobre el statu quo a la vez que manifestaron una clara voluntad de generar nuevas formas de consenso y disciplinamiento (12). El ámbito en el cual estas formas se expresaron de manera más nítida fue, para la autora, el de la acción publicitaria. El análisis documental desplegado por los estudios de Gociol, Invernizzi y Risler permite abonar a la hipótesis de que para el gobierno dictatorial no sólo era necesario acallar las voces disidentes, sino también poner en funcionamiento un dispositivo comunicacional y simbólico capaz de transformar la subjetividad de la sociedad argentina en su conjunto.

Los efectos de la censura y la persecución tuvieron su correlato en las dinámicas específicas que adoptó el sistema cultural y el campo teatral porteño en particular: ante la arremetida de la acción represiva, el campo intelectual se configuró como un espacio “doblemente fracturado” (Sarlo, 2014), marcado por la expulsión de la intervención política de los intelectuales disidentes



al orden autoritario, la clausura de la esfera pública, la radical escisión del espacio cultural producto de la segregación y el exilio, y la interrupción del diálogo de los agentes intelectuales con diversas expresiones del campo popular (143). De manera complementaria, Poglovsky observó tres grandes transformaciones: la afirmación consciente del riesgo que conllevaba la expresión libre de ideas; la obstaculización de la circulación de sentido producto de la censura y la autocensura, junto a la construcción de circuitos de comunicación subterráneos para el ejercicio libre de la palabra; por último, la reducción del margen de autonomía de las prácticas intelectuales (27). En estas circunstancias, la defensa específica de la libertad de expresión se convirtió en una reivindicación en contra del gobierno al mando. Tal como lo revelaron algunas experiencias de la vida intelectual en otros contextos dictatoriales, bajo la égida del poder autoritario, la participación intelectual en los pocos espacios de la vida pública pasaba, “en primer lugar, por los esfuerzos por salvar su identidad y, en segundo, por una toma de conciencia de carácter eminentemente individual, es decir, por una preocupación moral de no participar en el proceso de obturación de la subjetividad que dirige el régimen” (28-29). Así, según la autora, la característica de las y los intelectuales en dictadura fue la disidencia. Nos interesa amplificar a partir de la noción de disenso elaborada por el filósofo francés Jaques Rancière. Para el pensador, la noción de lo disensual constituye uno de los nudos centrales de sus consideraciones en torno a lo político. Según su mirada, lo político nace del encuentro entre dos lógicas heterogéneas: la del gobierno (denominada con el término policía) y la de la igualdad (a la cual le asigna el término política); ambas pueden comprenderse como dos tipos específicos del “reparto de lo sensible” (2019:195). En tanto constitución simbólica de lo social, la lógica policial naturaliza y legitima la distribución de lo visible y lo enunciable. Se trata, en principio, de “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 1996: 44). Por su parte, la actividad política busca reconfigurar el reparto de lo sensible, ya que implica “una intervención sobre lo visible y lo decible” (2019: 63). De esta forma, cuando se interrumpe la temporalidad del consenso sucede un momento político, o sea “cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con todos” (2010: 11). La política, entonces, sólo existe en determinados momentos “mediante la construcción de escenas de *dissensus*.” (2010: 11). Sobre las coordenadas espacio-temporales instituidas por el régimen policial, el intelectual disidente es aquel que, desde su propia práctica artística, educativa, o desde la forma que adquiere la expresión de su pensamiento, produce “un desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado” (11).

Desde nuestra perspectiva, el desarrollo de las experiencias teatrales durante la dictadura militar permite identificar en algunas prácticas escénicas de esos años, en sus estrategias de alusión indirecta al contexto histórico y social, una reelaboración del estatuto político del teatro y de su potencia disensual. En primer lugar, tal como lo han reconocido diversos autores (Pellettieri, 1997; Dubatti, 2006; Graham-Jones, 2017), durante los años de la dictadura el teatro encuentra en la metáfora una forma privilegiada para sortear los mecanismos de censura y entablar de manera simultánea un enlace con el contexto social y político. Esta dimensión oblicua y elusiva no se manifiesta solamente en los procedimientos y en la articulación formal de los textos dramáticos, sino también en las operaciones de escritura escénica y en las concepciones de puesta desplegadas por algunos directores y directoras en el período, al igual que en la organización de los marcos de representación elegidos a la hora de poner en escena determinados espectáculos. A continuación, nos detendremos en uno de los aspectos centrales que caracterizan a las prácticas teatrales independientes en el período, vinculada al ejercicio de estrategias de “contracensura”.



A partir de los estudios desarrollados por Hoven (1982) y Canovas (1980), Graham-Jones utiliza el término de “estrategias contracensurales” para caracterizar aquellas tácticas que los creadores teatrales utilizaron para burlar y desarticular el sistema discursivo represor. Jones cita como ejemplos la parodia, la cita con efecto de orfandad, el doble sentido y la transferencia, operaciones enunciativas que se apoyan en la ironía, la alusión y en la presuposición de que el texto y el espectador manejen un lenguaje en común (27). A la vez, la autora comparte la perspectiva elaborada por Taylor, al considerar que los públicos argentinos en dictadura cultivaron una “espectación contrasensorial” (1997, 237). En su estudio acerca de las prácticas escénicas desarrolladas por la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), el Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y la Compañía Argentina de Mimo entre 1976 y 1983, Lorena Verzero aporta nuevas categorías para pensar el sistema de estrategias contrasensoriales desplegados por diversos colectivos teatrales en los años del “Proceso...”: según la autora, junto a la metaforización y la abolición de la representación, las prácticas escénicas en espacios privados, el ocultamiento en espacios públicos, y el mostrarse como estrategia de invisibilización constituyeron estrategias específicas de los colectivos teatrales para burlar la persecución y evitar la censura (2016: 2).

Los avatares en el proceso de ensayos de *Telarañas*, obra escrita por Eduardo Pavlovsky y dirigida por Alberto Ure, son ilustrativas de algunas de las estrategias enumeradas anteriormente, en particular las que refieren al ocultamiento en ámbitos públicos. La obra, estrenada en 1977, se presentó en un ciclo de teatro experimental del *Teatro Payró* que se realizó los días martes y miércoles al mediodía. De forma complementaria, tal como lo describió su autor, el texto dramático sufrió una serie de modificaciones en su versión escénica. La más significativa es la que refiere al oficio y la identidad de Beto y Pepe, dos personajes que en la versión del texto dramático eran explícitamente identificados como una pareja de torturadores que ingresaban al interior de la casa familiar donde se desarrollaba la acción. Según Pavlovsky, “decidimos que los interrogadores no fueran dos torturadores perversos, dos villanos execrables, y como la obra iba a tener para la gente un carácter explosivo (esto lo sabíamos porque para nosotros también lo tenía, no éramos ingenuos), cambiamos el oficio de los torturadores y los convertimos en dos “gasistas” que vienen a preguntar por el suministro y le piden datos al Pibe sobre el medidor de gas. Era más ambiguo, para poder realizar desde allí el interrogatorio torturante al que se pliega el Padre” (2001: 80).

El desarrollo de la dirección teatral a partir de 1976 también está ligado a las transformaciones y a las nuevas configuraciones que se advierten en el movimiento teatral independiente. Siguiendo a Jorge Dubatti (2008), podemos definir al Teatro Independiente como un fenómeno específico de la actividad teatral de Buenos Aires, caracterizado por “una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela (...), la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional” (517). A su vez, Dubatti pone el acento en el aspecto diverso y heterogéneo que caracterizó a cada una de las agrupaciones del movimiento teatral independiente desde sus orígenes. Este aspecto es investigado y desarrollado en profundidad por Fukelman (2017).

De acuerdo con Pellettieri, en el ámbito del teatro independiente emerge y se consolida la figura del director escénico moderno, a partir de la década del 30. Al tomar como modelo el trabajo desarrollado por Leónidas Barletta al frente del Teatro del Pueblo, agrupación teatral que inaugura para el investigador el movimiento independiente, Pellettieri advierte: “desde el principio se entronizó al director de escena como centro de la actividad teatral: orientador



estético e ideológico del grupo y si bien Barletta no creía en la formación de actores, sus puestas en escena eran descritas por la crítica y por él mismo como realistas.” (Pellettieri, 1997: 42).

El desarrollo y la continuidad del Teatro Independiente a lo largo de la historia del teatro de Buenos Aires constituye un núcleo polémico para la historiografía teatral argentina. Al respecto, podemos diferenciar dos grandes posturas: en primer lugar, nos centraremos en aquellas que afirman que el movimiento tuvo un desarrollo y una conclusión identificable en el tiempo (Marial, 1984; Asquini, 1990; Pellettieri, 1997). Del conjunto de autores que se inscriben en esta mirada, Pellettieri es quien elabora mayor cantidad de argumentos para identificar la finalización del movimiento a finales de la década del 60. Según el investigador, pueden identificarse causas intrínsecas y extrínsecas que marcaron el ocaso de la aventura independiente. Entre las causas intrínsecas, Pellettieri enumera la denuncia de la automatización en los procedimientos de la puesta en escena y en la formación de actores que ya comienza a perfilarse a mediados de la década del cincuenta. Estas críticas internas definen la división de la compañía Nuevo Teatro y la conformación de la denominada “Nueva Máscara”, agrupación en la cual se llevarán adelante los procesos de renovación pedagógica en materia de metodología de actuación a partir de la recepción del sistema stanislavkiano-strasbergiano, de la mano de la directora y docente Hedy Crilla. La segunda causa intrínseca refiere a la epigonización del Teatro Independiente, a partir de una sucesión de estrenos de “textos paradigmáticos de una estética y una semántica de la década anterior, pero que todavía eran dominantes para el público y los teatristas del Teatro Independiente, basados en una romántica e ingenua “protesta social”” (1997: 88). En paralelo, como causas extrínsecas de la disolución del Teatro Independiente, Pellettieri identifica la pérdida de la fuerza polémica del discurso del movimiento luego de la caída del peronismo y la crisis económica que determinó el desgaste de muchos de sus miembros, quienes progresivamente comenzaron a integrarse al circuito comercial y a la televisión. Este fenómeno marcó la puesta en tensión con el principio de no profesionalización que, según Pellettieri, definió la ideología del Teatro Independiente en sus inicios.

En clara oposición a esta perspectiva, es posible identificar las miradas acerca de la continuidad del movimiento independiente que despliegan, respectivamente, Trastoy (2002), Dubatti (2012), Roca (2016) y Fukelman (2017). Según esta última, oponerse a la existencia de un movimiento teatral independiente más allá de la década del 60 “sería negar al sector de la sociedad civil que construye artísticamente por fuera de la intervención estatal y de la idiosincrasia del mercado. No obstante, es indudable que ha habido numerosos cambios a lo largo de los años” (47). Nuestra mirada se integra en esta segunda perspectiva: consideramos que la década del 60 trae una gran cantidad de cambios en los modos de asociación y producción -vinculados al incremento y al desarrollo de espacios de formación, a la aceptación de las instancias de profesionalización de sus integrantes y al diálogo que se articula con el circuito comercial y oficial- pero no marca la desaparición del movimiento. Estas transformaciones serán decisivas para pensar las dinámicas que la dirección teatral asume a principios de la década del setenta y durante el período dictatorial. En este sentido, hacia fines de los años sesenta es posible observar la proliferación de un conjunto de grupos y compañías teatrales organizadas a partir de esquemas de trabajo cooperativos, modelos de inserción en el campo teatral que pueden definirse a partir del concepto de “formaciones” (Williams, 1997), es decir, como “movimientos y tendencias efectivas, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (139). Según los casos particulares, cada agrupamiento adquiere un mayor o menor grado de organización y define códigos de trabajo más o menos rígidos o mutables, en donde también se observan semejanzas y diferencias con las formas de producción características del teatro independiente anterior.



Algunos de estos grupos fueron: el Grupo Repertorio (conformado en 1973 por Beatriz Matar, Hugo Urquijo, Luis Agustoni, Aída Bortnik, Julio Ordano y Agustín Alezzo), el Teatro del Centro (que tuvo entre sus integrantes a Onofre Lovero, Alfredo Zemma, Laura Yusem, Villanueva Cosse, liderados por Manuel Iedvabni), el Teatro Popular de la Ciudad (conformado por Onofre Lovero, Virginia Lago, Walter Santa Ana, Héctor Giovine, Victor Hugo Vieyra, el escenógrafo Gastón Breyer), Equipo Teatro Payró, ETEBA (Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires), Taller de Garibaldi (Inaugurado en 1972 por Rodolfo Graziano), Los Volatineros (dirigido por Francisco Javier e integrado por Julian Howard, Roberto Saiz, Román Caracciolo y Oscar Arrese) o Grupo de Trabajo (en el que participaron actores y directores como Inda Ledesma, Carlos Carella, Luis Brandoni, Ana Danta y Ulises Dumont). La trayectoria de gran parte de los directores teatrales que continuaron su producción durante la última dictadura militar mantuvieron un vínculo con estas formaciones, ocupando a veces el lugar de director invitado (el caso de Alberto Ure con el grupo Teatro de la Ciudad), o en otros casos como líderes al frente de las compañías (el caso de Jaime Kogan al interior del Equipo Teatro Payró o el de Agustín Alezzo con el Grupo Repertorio). La relación y el vínculo que la figura del director mantuvo con el resto de los integrantes de las compañías permite establecer una serie de diferenciaciones: tanto el grupo Repertorio como Los Volatineros estaba conformado por alumnos y ex alumnos de actuación de Agustín Alezzo o Francisco Javier, mientras que el Equipo Teatro Payró nace de la confluencia de un conjunto de actores, actrices y directores que habían trabajado juntos en el mítico teatro IFT. El grupo inicial del Equipo Teatro Payró estaba integrado por Felisa Yeni, Felipe Barnés, Berta Goldenberg, Aldo Marinelli y Jaime Kogan. Según recuerda Berta Goldenberg en una entrevista realizada por Celia Dosio: “éramos un grupo que hizo en aquellas bellas épocas la escuela del IFT (...) ahí conocí a Felisa Yeni, a Jaime Kogan, a Felipe Barnés. Todos estudiamos ahí. (...) nosotros queríamos volar por nuestra cuenta, especialmente Jaime que dijo: ‘acá estamos forzados a muchas cosas’. (...) trabajar en un elenco profesional donde te pagaban estaba muy mal visto; trabajar en la tele estaba muy mal visto. Entonces, fue iniciativa de Jaime por un lado, de Manolo (Manuel Iedbvani) por otro, irnos y buscar nuestro propio lugar” (Goldenberg en Dosio, 2003: 54). En lo que respecta al Teatro Popular de la Ciudad, la fluidez en las dinámicas de producción le otorgan una marca singular: el rol de la dirección fue asumido en distintos momentos por diversos integrantes de la compañía.

Creemos importante destacar también que, durante el período estudiado, la interacción entre las prácticas de dirección teatral y de escritura dramática posibilitó un diálogo fructífero que, en los años posteriores, produjo transformaciones en las maneras de concebir el trabajo sobre la escena y en los modelos de composición dramática. Algunas alianzas creativas –como las que se entablaron entre Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Alberto Ure; Ricardo Monti y Jaime Kogan; o, nuevamente, Gambaro junto a Laura Yusem– constituyeron casos testigos de ese intercambio. El proceso de trabajo desarrollado entre Ure y Pavlovsky resultó particularmente destacable, en tanto expuso las dinámicas desde las cuales el imaginario de la dirección teatral comenzó a dialogar de manera activa sobre los procesos de escritura dramática. Así lo afirmó Ure: “Recuerdo que en Telarañas algunas de las escenas más potentes que se me había ocurrido no estaban en la obra. Así que, a último momento, le tuve que pedir a Tato Pavlovsky que las escribiera. Y se trataba del principio y el final” (Ure en Tcherkaski, 2016:15).

Un denominador común emerge del conjunto de directores teatrales seleccionados para abordar el período: se trata de creadores que trabajan con un texto dramático previo. En este sentido, si consideramos la propuestas teóricas formuladas por Boenisch -la dirección teatral como un ejercicio mediación y una práctica relacional-, es posible observar en el trabajo de los directores y las directoras de Buenos Aires en el contexto dictatorial dos fenómenos específicos: por un lado, la circulación de un conjunto textualidades de autores contemporáneos que



exponían un imaginario crítico y opositor al régimen militar, tal como se aprecia en las obras de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Roma Mahieu, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac o Roberto Cossa estrenadas en el período. Estas textualidades intentaron ser invisibilizadas y expulsadas de la vida cultural argentina a partir de estrategias diversas: la censura, la persecución o la constitución de “listas negras”. Sin embargo, a partir del trabajo programático que directores y directoras como Alberto Ure, Laura Yusem, Jaime Kogan, Héctor Aure, Julio Ordano, Juan Cosín, desarrollaron sobre estas poéticas dramáticas se advierte una voluntad específica de construir, desde la práctica teatral, formas de oposición y disenso frente a las discursividades hegemónicas motorizadas por el gobierno militar. En estos ejemplos, a diferencia de la conceptualización propuesta por Boenisch, el trabajo de la dirección no pone en diálogo dos tradiciones culturales distantes en el tiempo sino que visibiliza aquellas expresiones que intentaron quedar sepultadas bajo el peso de la represión militar. A pesar de corresponder al mismo tiempo histórico, el ejercicio de mediación que la dirección entabla entre el imaginario de las textualidades puestas en escena y los espectadores apeló a materializar esas tradiciones culturales omitidas, arrastradas por el ejercicio de la violencia dictatorial hacia la marginalidad y la periferia. A la vez, la operación específica que los directores y las directoras llevan adelante sobre una serie de textualidades de origen nacional asume formas diversas de acuerdo a las poéticas específicas que caracterizan a cada uno de los creadores escénicos. En algunos casos, se pone de manifiesto la consolidación de procedimientos realistas y de metodologías de actuación stanislavskianas, en continuidad con una concepción de la puesta en escena instaurada a principios de la década del setenta; en otros, se reconocen procedimientos escénicos neovanguardistas o experimentales (en el caso de Kogan, Ure y Yusem). En el trabajo de estos últimos directores se aprecian también los procesos de apropiación y reelaboración crítica de un conjunto procedimientos estéticos vigentes en el teatro europeo a partir del período de posguerra: es el caso de las citas y los elementos intertextuales con las modalidades de dirección de Tadeusz Kantor en la versión escénica de *El casamiento*, de Wiltold Gombrowicz, dirigida por Yusem; o la reelaboración de las concepciones del trabajo del actor de Joseph Chaikin en la producción que desarrolla en esos años Alberto Ure.

Contextualizados en las coordenadas geográficas-territoriales específicas del teatro de Buenos Aires, el paradigma de la *Régie* como ejercicio relacional y forma de pensamiento permite iluminar algunos aspectos centrales del oficio de la dirección escénica y su dimensión política en los años siniestros del “proceso militar”. La exploración sobre esta definición y sus alcances teóricos abre un territorio fértil para continuar repensando la articulación entre teatro y política en la historia argentina reciente.

Bibliografía:

- Boenisch, P. (2015) *Directing scenes and senses: The thinking of Régie*, Manchester: Manchester University Press. E-book.
- Dosio, C. (2003) *El Payró: cincuenta años de teatro independiente*, Buenos Aires: Emece.
- Dubatti, J. (2006) “El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente” en Dubatti, J. (Coord.) *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- (2008) “Teatro independiente”. En Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A. (dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017) *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946*. Tesis. Inédita.
- Jameson, Frederic (2013) *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jones, G. (2017) *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires:



- Instituto Nacional del Teatro.
- Longoni, A. (2012) "El delirio permanente" en Revista *Separata* N° 2017, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp.3-19
- (2014) *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- Manduca, R., Suarez, M. (2020) "Artes escénicas entre la oficialidad y el "underground": las políticas culturales en los primeros años 80", en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Año XXI, Vol. 44, noviembre.
- Margiolakis, E. (2011) "Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes" Revista *Eletrônica da ANPHLAC*, n.10, p. 64-82, jan. /jun.
- Pavis, P. (2007) *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin.
- Roca, C. (2016) *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*, Buenos Aires: Eudeba.
- Sarlo, B. (2014) "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en Sosnowski (Comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- Sidiropolou, Avra (2011) *Authoring Performance: the director in contemporary theatre*, New York: Palgrave MacMillian.
- Verzero, L. (2014) "Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina", en G. Remedi (Coord.) *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC, pp. 87-105.
- (2014b) "La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina", Revista *Questión. Revista de periodismo y comunicación*, Vol. 1, No 41 (enero-marzo 2014), pp.91-98
- (2016) "Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios", en *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, Vol. 11, 2; 7-2016, pp. 87-109.
- (2017) "Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 16, diciembre de 2017, págs. 147-171.
- Williams, Raymond (1997) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.



El Colectivo Documental Semillas contra el agronegocio

Scipione, Nicolás

Creemos que, motivado por una realidad que ya se hace ineludible, el cine documental del siglo XXI en América Latina está cada vez más interesado en las luchas sociales, los conflictos ambientales y rurales. En algunos casos, como el del *Colectivo Documental Semillas* (CDS), que analizaremos en este trabajo, renuevan debates sobre el cine político y militante. Nos proponemos desandar un camino para caracterizar su cine. Así, aunque nos encontramos con algunas incertidumbres que no aspiramos a resolver en algunas pocas páginas, esperamos abrir un campo de análisis que nos permita conocer cada vez más la intervención de realizadores y realizadoras latinoamericanas sobre las problemáticas ambientales.

Desde 1996 en Argentina, el permiso otorgado de uso de pesticidas y fertilizantes químicos en la industria agropecuaria produjo un enorme crecimiento de los volúmenes de producción y exportación pero también la multiplicación de enfermedades en los pueblos, la profundización de la desigualdad económica entre el campo y las ciudades y ha dañado gran parte de los suelos cultivables. Asimismo, se produjeron conflictos de intereses entre pequeños campesinos, grandes terratenientes y arrendatarios de las tierras. Una realidad muchas veces invisibilizada por los grandes medios de comunicación que, entre otras cosas, fue tapando la acompasada construcción de organizaciones campesinas integradas por pequeños productores de pueblos originarios que veían amenazada su tierra, su alimentación y su forma de vida.

Paralelamente, desde fines de la década del '90, el pueblo argentino salió a las calles contra las políticas neoliberales hasta que, en diciembre de 2001, el congelamiento de los depósitos bancarios desató una enorme crisis política que destituyó al Presidente De La Rúa y dejó al descubierto concesiones del Estado argentino para empresas transnacionales.⁵³¹ Además, en 2003, el pueblo de la ciudad de Esquel en la Patagonia argentina, a través de un referéndum, prohibió la instalación de proyectos de minería a cielo abierto (aún hoy lucha contra las presiones empresariales y la connivencia estatal) y fue el primer grano de arena para que diferentes organizaciones sociales y campesinas comiencen a luchar contra el extractivismo en todas las regiones del país. Todos estos sucesos (y otros tantos más) fueron acompañados casi constantemente por arte callejero, videoactivismos e intervenciones variadas en todo tipo de manifestación política que hasta hoy existe. Sebastián Hacher en el prólogo del libro del Grupo de Arte Callejero (GAC) nos da un parámetro de lo que se vivía en esos tiempos:

*“Después del estallido, en el verano caliente de 2002, parecía que el país entero se convertiría en una intervención del GAC. Las acciones donde se mezclaban las protestas y lo artístico eran impulsadas desde las asambleas en las plazas de la ciudad. La vida de miles de personas era una performance permanente”.*⁵³²

Sumado a todo esto, entre marzo y julio de 2008, un *look out patronal* de los grandes *pooles de siembra* contra la suba de impuestos a la exportación de maíz y soja (camuflado mediáticamente

⁵³¹ Ver, por ejemplo, Zicari, J. (2018): *Camino al colapso. Cómo llegamos los argentinos al 2001*. Buenos Aires. Ediciones Continente.

⁵³² Ed. colectiva (2009): *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Pág. 6. Buenos Aires. Tinta Limón.



en una supuesta unidad contra el Estado y los altos impuestos), dejó expuestas las ganancias extraordinarias del sector agroindustrial local desde 1996 y, además, presionó al Gobierno de Cristina Fernández que hizo renunciar al Ministro de Economía y dio marcha atrás con la medida⁵³³.

Creemos que este escenario paulatinamente motivó la creación de la productora de contenidos audiovisuales CDS en 2009. En aquel momento sus fundadores, Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen, eran estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y, al entrar en contacto con distintas comunidades campesinas y organizaciones sociales que luchan contra el agronegocio, la megaminería y el calentamiento global, se propusieron “visibilizar y poner al servicio de esa gente la herramienta documental”.⁵³⁴ Hoy, el CDS tiene una relación estrecha con la *Unión de Trabajadores de la Tierra* (UTT), una organización de cooperativas y pequeños productores que se convirtió en un importante actor en la política argentina ya que gestiona el Mercado Central de Buenos Aires que distribuye frutas y verduras para toda la ciudad y su área metropolitana, es decir, para un tercio de los argentinos y argentinas.

El inicio

Teniendo en cuenta algunas cuestiones que enseguida detallaremos, podemos decir que se ha multiplicado la producción de cine documental con temáticas sobre la ruralidad, las cuestiones ambientales, la repercusión de estas problemáticas y de la vida en general fuera de las grandes ciudades. Entendemos que es importante hurgar en las razones de esta proliferación ya que allí podemos encontrar nuevas formas de pensar la relación *campo/ciudad*, intervenciones de realizadores y realizadoras que piensen el documental de otras maneras fuera de lo usual e inclusive que se generen nuevos intereses en el público.

Lo primero que encontramos es una incertidumbre: ¿Desde dónde partir? Partimos de algunos elementos que creemos singulares: la situación política latinoamericana parece nuevamente marcada por la inestabilidad y la lucha de intereses entre “autonomía” y “dependencia”, ¿esto influye en este notable crecimiento? Algunos films han traspasado algunas barreras y llamaron la atención de cierta prensa, crítica y público que antes no tenía interés en estas películas. Por ejemplo, *La hija de la Laguna* (2015) de Ernesto Cabellos, *La guerra del Fracking* (2013) y *Viaje a los pueblos fumigados* (2018) de Pino Solanas tuvieron récord de espectadores. Incluso hubo algunas películas como *Una verdad incómoda* (2006) de Davis Guggenheim con Al Gore como protagonista o *El mundo según Monsanto* (2009) de Marie Robin, que tomaron temáticas ambientales antes ignoradas por la gran industria cinematográfica y fueron éxitos económicos. ¿Esto indicaría que hay un nuevo interés del público o sólo que los/as realizadores se sienten interpelados/as por esas realidades?

Una de las consecuencias de la proliferación de films es que en la investigación sobre cine han aparecido las categorías de Cine Ambiental o Ecocine y se ha renovado el interés por el Cine Rural y el Cine Etnográfico. Además, entendemos que algunas particularidades del cine político y cine militante nos pueden brindar herramientas para acercarnos a estas realizaciones. Incluso la multiplicación reciente de festivales con interés en este tipo de audiovisuales son un elemento clave para los cambios en la circulación. Por otro lado, no es fácil conceptualizar las particularidades de lo colectivo o de las subjetividades que se ponen en juego en quienes son

⁵³³ Para más detalle de estos acontecimientos y las reacciones de las organizaciones sociales ver: Pacheco, M. (2019): *Desde abajo y a la izquierda. Movimientos sociales, autonomía y militancias populares*. Editorial Las cuarenta y El río sin orillas. Buenos Aires. Argentina.

⁵³⁴ Declara Lepore <https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEMwirbtg>.



realizadores y/o militantes en estos contextos, pero vale la pena intentarlo ya que, en ese mismo intento, encontramos valiosos elementos que dan cuenta de ciertas regularidades y algunos cambios de perspectiva de los realizadores y sus productos.

El CDS, poco a poco, construye una relación directa con ciertas organizaciones sociales, luchadores/as campesinas y ambientales, que llega hasta hoy. Desde su creación han producido cinco largometrajes: *Sin patrón. Una revolución permanente* (2014) sobre empresas recuperadas luego de la crisis de 2001, *La jugada del peón. El agronegocio letal* (2015), *Olvidalos y volverán por más. Megaminería y neoliberalismo* (2016), *Agroecología en Cuba* (2017) y finalmente *La vuelta al campo. Luchas campesinas por el buen vivir* (2020). Con sus últimos dos largometrajes ha llegado a diversos festivales en todo el mundo lo que tal vez sea uno de sus objetivos logrados. Con todos estos elementos, nos sentimos empujados a analizar las últimas cuatro realizaciones del CDS porque entendemos que nos pueden brindar herramientas para analizar la situación actual de los documentales ambientales y también porque nos permite arrimar algunas primeras hipótesis sobre lo que podría ser un campo nuevo por explorar.

Del interés a lo colectivo

¿Se pueden encontrar regularidades en las experiencias del arte político colectivo? Seguramente no, pero las tensiones recurrentes que aparecen son un motor de búsqueda para los/as realizadores/as y, por consiguiente para quienes les investigamos⁵³⁵. Del CDS y sus largometrajes se puede trazar un recorrido que va del interés de unos estudiantes de la Ciudad de Buenos Aires sobre un tema de investigación hasta que este tema se convierte en una realidad, un conocimiento de los actores en disputa y una toma de partido por la causa de las organizaciones campesinas. De modo que allí surgen otros interrogantes: ¿cuál es el lugar de estos realizadores en la lucha política?; ¿cómo transmiten un debate político invisibilizado en los medios masivos?; ¿les interesa llegar a la mayor cantidad de público posible?; ¿hay narrativas estética o políticamente disruptivas, y si las hay, cómo las utilizan para lograr los objetivos políticos esperados?

Entendemos que la relación que se establece entre realizadores y organizaciones, de alguna manera, acompaña los procesos políticos de la sociedad y, cuando el arte pone el énfasis en *lo colectivo* como explica Raymond Williams⁵³⁶, es resultado de un proceso de intercambio entre esos sectores pero, ¿cómo aparece lo colectivo, novedoso, revolucionario o político en este caso particular? El GAC, en su libro, hace un interesante aporte sobre estos debates que nos permite entender también cuál es la visión de los realizadores el CDS:

“Los/as lectores/as tendrán la posibilidad de desmitificar al GAC, comprobando que no inventamos nada nuevo. La sabiduría popular se basa en la reapropiación de los formatos y los procedimientos, todo el tiempo se recrean interpretaciones mutantes de antiguas prácticas.”⁵³⁷

En nuestro caso de análisis, el carácter colectivo se fue construyendo paso a paso. Primero la formación del Colectivo audiovisual, después colectivizar pensares e imágenes con las organizaciones, después con las comunidades campesinas y, por último, preguntarse sobre lo colectivo hacia toda la humanidad en tiempos de pandemia. En este último aspecto de lo

⁵³⁵ Profundizó sobre estas tensiones en: Scipione, N. *El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes*. Coop. Esquina Libertad, Bs.As. 2018.

⁵³⁶ Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Pág. 70. Buenos Aires. Nueva Visión.

⁵³⁷ Ed. colectiva (2009): *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Pág. 19. Buenos Aires. Tinta Limón.



colectivo aparecen los diversos modos de pensar lo político, lo militante y una estética dentro de esta posición adquirida. Por eso, en sus documentales –y en otros tantos también– encontramos apelaciones al cuidado de nuestra salud, de nuestros pueblos, ciudades y de nuestro planeta como complemento de las denuncias sobre las problemáticas económicas. Nos dicen continuamente que lo que está en juego es una forma de vida en el campo pero también el futuro de la humanidad⁵³⁸. Asimismo en una entrevista a Juan Pablo Lepore⁵³⁹ nos plantea que:

“...es indispensable para nosotros trabajar en conjunto con las organizaciones campesinas (...) Desde nuestro primer documental hasta hoy fuimos afianzando nuestro vínculo con las organizaciones y nos esforzamos para formarnos como realizadores.”

Esto es una muestra de cómo crece el colectivo en su forma de hacer cine pero también de qué forma quiere intervenir políticamente. De hecho, varias de sus proyecciones buscan hacerlas para los trabajadores y trabajadoras del campo. Así queda plasmado en algunos de sus videos promocionales publicados y en la misma entrevista Lepore nos cuenta que:

“lo importante es que la gente de las organizaciones se vea representada en las películas que hacemos (...) En los debates después de la exhibición de las películas es donde comienza nuestro trabajo como realizadores”

Cineastas y militantes

El CDS está haciendo un recorrido de reconocimiento mutuo con los/as activistas y esto se registra si avanzamos documental tras documental. En *La jugada del Peón y Olvídalos y volverán por más* se enfrentan argumentos populares contra argumentos empresariales y gubernamentales. Se utiliza allí un recurso documental recurrente: por un lado las organizaciones campesinas cortan las rutas y los caminos para reclamar por lo que les resulta justo y, por otro, se contrasta esa realidad con las publicidades de monstruos del agronegocio como Monsanto. En sus últimos dos documentales esto sufre algunas modificaciones. A medida que los/as realizadores/as van conociendo más de los temas que están tratando, las preguntas en las entrevistas tienen más información de modo que los testimonios son más precisos, los argumentos son más detallados y la descripción de la realidad que viven los trabajadores y trabajadoras de la tierra es mucho más fácil de identificar. En *Agroecología en Cuba* las formas de organización cubanas ocupan casi todo el documental y los spots publicitarios de productos agroquímicos casi no aparecen. En *La vuelta al campo* las imágenes de las protestas ya no están para contraponerse a las publicidades de Monsanto si no que representan una forma de vida y de pensar el presente de esos campesinos y campesinas. De este modo, creemos que queda plasmada la relación dinámica que existe entre el CDS y las organizaciones, entre la lucha social y los objetivos de los realizadores. Así Lepore puede declarar sin tapujos que,

“Poder ‘volver al campo’ depende de muchos factores, lo comunicacional es muy importante, Los movimientos sin tierra, como el de Brasil, vienen hacer justicia del uso del artículo 184 de su constitución, que habla de una reforma agraria. Aquí estamos luchando por la ley de acceso a la tierra que tiene como bastión a la agroecología y que la actividad productiva pueda estar en manos de los campesinos, que hoy pagan alquileres carísimos

⁵³⁸ Forns Broggi, R. (2014): *Los retos del ecocine en nuestras Américas: rastreos del buen vivir en tierra sublevada*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año 40, No. 79, pp. 315-332. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

⁵³⁹ Entrevista inédita que realizamos el 21 de abril de 2021.



*por las tierras. Cada vez hay más tierra en pocas manos. Es vital que se apoye masivamente una ley de acceso a la tierra”.*⁵⁴⁰

Y en la proyección de *Agroecología en Cuba* en la Universidad de Santiago del Estero (UNSE), decía:

*“Prendemos hacer un documental que sea auténtico, que tenga una mirada empática, que tenga una visión sensible y tenga que ver con la gente, con lo que le pasa a las personas y con los temas que a todos les importa con una mirada que no cuentan los medios de comunicación, con la esencia de cine documental.”*⁵⁴¹

Maestros, herramientas y análisis

Con todo esto podemos decir que los últimos cuatro documentales del CDS abordan de distintos modos el impacto político y económico que han tenido el extractivismo minero y el cultivo con agrotóxicos en Argentina y son muestra de cómo utilizaron diferentes estrategias para representar las demandas sociales y su compromiso político. Pero creemos necesario además hacer una caracterización de esa posición, ¿qué significa hacer cine militante, cine político en el siglo XXI en América Latina?, ¿tiene una estética particular?, ¿el CDS tiene intención de problematizar sobre estas cuestiones dentro del campo cinematográfico?

En un principio estos films, como la gran mayoría de estas realizaciones, están dirigidas y producidas por personas que viven en las ciudades (muchas veces también el público al que apuntan) y son narradas como un viaje a lo desconocido pero, ¿es esa es la postura que toma el CDS ante los/as campesinos/as? Podríamos decir que, por lo menos ese no es su espíritu. Pero, a partir del concepto *Ecocine*⁵⁴² que, aunque no existía hace diez o quince años, se hace cada vez más pertinente para analizar ciertos procesos y realizaciones cinematográficas, proporciona algunas herramientas interesantes para contraponer las formas de vida en el capitalismo y su enorme distancia con las formas de vida de las comunidades en todos nuestros países. Asimismo nos permite establecer puentes entre las distintas realizaciones y sus argumentaciones.

En la entrevista que le realizamos, Juan Pablo Lepore nos comentó que el CDS sigue “*cierta línea de trabajo marcada por realizadores como Raimundo Gleyzer, Pino Solanas o Glauber Rocha. Simplemente seguimos una línea del cine latinoamericano*”. Incluso cuando define su búsqueda lo hace en referencia al Cinema Novo: “*...el cine para nosotros es ‘ideas en la cabeza y una cámara en la mano’*”. ¿Esto nos indicaría que tienen cierta mirada de extrañeza antropológica sobre la vida en el campo? No, todo lo contrario. Podemos observar que aquellos realizadores de los que dicen nutrirse, buscaban reflejar una demanda política al Estado o las empresas pero también querían reflejar una identificación de ciertas formas de vida que se contraponen a la lógica del consumo que profesa la burguesía, el capitalismo y los medios masivos de comunicación. Además, aquellos también tenían de dónde aprender. Por ejemplo, el Cine Etnográfico de Jorge Prelorán que:

“...a través de su filmografía, a lo largo de más de treinta años, el realizador argentino tuvo como principal objetivo de su cine etnográfico, la puesta en imágenes del desarrollo

⁵⁴⁰ <https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>.

⁵⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=HySjhjbPdKE>.

⁵⁴² Fornas Broggi, R. (2012): *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas*. Nido de Cuervos. Lima.



*de las tareas laborales, acompañadas por el detallado comentario over de los biografiados*⁵⁴³

No sería en vano entonces, observar que los films del CDS siempre describen al campo a través de las personas que lo trabajan, haciendo foco en sus formas de trabajo, en su cultura y en sus formas de pensar la vida (e incluso en los casos de personas que declaran haber vivido en las ciudades y ahora viven en el campo). Estas formas también remiten a los intereses del Documental Social de la *Escuela Documental de Santa Fe* o el *Cine Etnográfico* de los años '50 y '60 de Jorge Prelorán, Sergio Bravo, Humberto Mauro o Manuel Chambi que tomaron sus cámaras para filmar las culturas populares de su tiempo en América Latina y fueron maestros (en muchos casos sin interés ni conocimiento de serlo) de los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano*.⁵⁴⁴

Aquel cine militante de los años '60 y '70 no puede desligarse de su contexto político y social que determina, además, una suerte de fusión transitoria entre el arte y la política (Longoni, 2013). Los films hacían explícito sus objetivos de contrainformación, querían ser una denuncia y registrar las luchas del pueblo y los realizadores y realizadoras ponían todo de sí (su cuerpo y hasta su vida) para poder exhibir sus películas ya que ahí residía su acto militante, revolucionario.

Como explica Maximiliano De la Puente⁵⁴⁵, *“La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discurso filmico se encuentra con sus actores-espectadores”*. Ese interés es compartido por el CDS ya que, como citábamos anteriormente, busca que los campesinos y campesinas se sientan presentes en sus films. Además, allí se juegan también las necesidades colectivas de distribución, las formas de exhibición de los documentales y la cantidad de espectadores que se está buscando. En la entrevista, Lepore nos explicó que *“Nuestro público debe ser lo más amplio posible porque nadie quiere comer soja transgénica”*. Allí notamos otro punto de conexión con los objetivos de los cineastas de los años '60 y '70. Los documentales del CDS buscan también ser contrainformación para público popular y tienen urgencia para terminar sus películas. Pablo Piedras explica con respecto al grupo *Cine de la base* del que participaba Raymundo Gleyzer:

*“El objetivo fundamental del Cine de la Base es realizar un cine antiburgués, accesible para las bases. El pueblo (trabajadores, estudiantes, desposeídos) es el público al que apuntan los cortos. No se intenta hacer un cine intelectual para un pequeño grupo de gente, el documental estaba entendido ante todo como un arma de contrainformación para la toma de conciencia de las bases. Estamos hablando de películas que tienen que ser populares en el estricto sentido del término. De nada servía jugar a ser Jean Luc Godard ni Chris Marker porque no hubiesen podido ser comprendidos por sectores amplios en los plazos cortos de los que se disponía.”*⁵⁴⁶

En 2013 el gobierno argentino anunció como un logro el proyecto para instalar en Malvinas Argentinas, una pequeña localidad en la Provincia de Córdoba donde falta el trabajo, una fábrica

⁵⁴³ Campo, J. (2020): *Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas*. Buenos Aires. Rumbo Sur. Pág. 217.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*

⁵⁴⁵ De la Puente, M. (2008): *Estética y política en el cine militante argentino actual*. La Fuga Nro. 7 <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>.

⁵⁴⁶ Piedras, P. cine de la base: en busca de una estética militante. https://www.academia.edu/2033354/EL_CINE_DE_LA_BASE_EN_BUSCA_DE_UNA_EST%C3%89TICA_MILITANTE.



Monsanto de producción de semillas transgénicas que se venderían a varios países de Latinoamérica, Estados Unidos y parte de Europa. En ese momento su población comenzó a luchar contra ese proyecto. En el film *La jugada del Peón*, el CDS contrapone la consigna “Fuera Monsanto” de los pobladores a las declaraciones del gobierno y la gran industria agropecuaria que promovía esa instalación. El film utiliza recursos bastante usuales del cine documental como el material de archivo periodístico, de otros films o material publicitario y lo contrapone a la información transmitida a través de la *voz over* o las imágenes de manifestaciones contra Monsanto en España, México, Guatemala y Argentina. Además, intenta de distintas maneras, dejar en claro la complicidad para fomentar el agronegocio entre (o inacción de) los gobiernos latinoamericanos, los grandes productores sojeros y las empresas. Por momentos, la *voz over* le contesta directamente a la presidenta Cristina Fernández, en otros, la cámara muestra a las comunidades de pequeños productores recibiendo amenazas de los grandes terratenientes. Además, el supuesto bienestar económico y los lobbies empresariales se responden con la denuncia (a través de testimonios) de los peligros sanitarios y ambientales de la producción del monocultivo de soja. En *Olvídalos y volverán por más* ensayan una narrativa similar que contrapone el lobby empresarial y los polémicos avales de los gobiernos provinciales y el gobierno federal (a cargo de Mauricio Macri) con argumentos contra el extractivismo de la minería a cielo abierto y la autodeterminación de los pueblos. La información (no muy difundida en los grandes medios) sobre el poder de lobby de estas empresas mineras en Canadá y España, es un elemento importante del film para sostener la enunciación y sus propias conclusiones, así como lo son las consecuencias ambientales y económicas que las mineras producen. También aparece el archivo periodístico, las imágenes de otros films, las declaraciones de gobernantes y empresarios que son respondidos con la *voz over* y los testimonios de especialistas que, en algunos casos, son los mismos que en el film anterior del grupo. Además repite un final donde las propuestas y las experiencias de resistencia contra la minería marcarían un horizonte de solución para el futuro.

En estos dos primeros trabajos, la repetición de recursos es consecuencia de una estrategia permanente de registro de todos los lugares de conflicto y encuentros que traten temas pertinentes. El objetivo del CDS es registrar todo enfrentamiento y testimonio, según reconocen los mismos realizadores⁵⁴⁷. El trabajo acumulado de varios años de registro sobre las diferentes organizaciones y comunidades campesinas, poco a poco, les permite plantear alternativas al agronegocio con otras maneras argumentativas que parten de los lazos creados con las organizaciones. Así lo notamos en *La vuelta al campo* donde, a pesar de tener un reducido equipo técnico, utilizan el montaje y otros recursos narrativos de modos más estables y consiguen así dirigirse a un público más amplio. Quienes entregaron el Premio DOCA Mejor Documental Ambiental MAFICI 2020 a *La vuelta al campo. Luchas campesinas por el buen vivir* dicen:

“... aborda un tema de eterna discusión en la Argentina y en el mundo: la lucha campesina por el acceso a la tierra frente al agronegocio que avanza y la ciudad que expulsa. Sin complacencias el film establece su línea política a través de la entrevista. Los protagonistas en primera persona dan su testimonio. Detrás de sus tranquilas palabras hay un grito revolucionario que los medios tradicionales ignoran con discursos que fomentan una imposible convivencia de modelos. ‘La vuelta al campo’ plantea su

⁵⁴⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>.



propósito y su lucha de manera contundente, una película contrahegemónica que debe ser difundida, discutida y celebrada”⁵⁴⁸

En *Agroecología en Cuba* de 2017 la condición de filmar en otro país les obligó a trabajar con imágenes que no tenían en archivo. Filmaron las mismas temáticas pero haciendo hincapié en las necesidades cubanas en el momento en que comenzaron el proyecto de las granjas y huertas urbanas y periurbanas. Nuevos objetivos que acercaron al campo y la ciudad, y que planteaban la utilización de los espacios en las ciudades, las nuevas formas de trabajar y las subjetividades de los trabajadores y trabajadoras del campo. La experiencia cubana les permitió proponer alternativas al agronegocio para que sean observadas por otros países latinoamericanos. Las imágenes y testimonios del esquema cubano integral, agrícola, urbano y suburbano que produce, estudia y distribuye verduras, frutas, plantas ornamentales, florales y medicinales, semillas autóctonas y el manejo de plagas, constuyen una narrativa que contrarresta las imágenes del agronegocio, no hace falta mucho más. Lepore declara:

“...es una de las herramientas más interesantes que pudimos sacar por la capacidad y las ganas que vemos que tiene la gente de llevar adelante y de aprender del proceso cubano para nutrirnos y ver más allá de esta realidad que nos parece inamovible e intransformable. En eso venimos trabajando, estamos filmando todo el tiempo y ese es el deporte de estar haciendo para luego compilar todo en estos largometrajes que son una especie de tesis de temas grandes y de materiales que vamos juntando a través del tiempo”⁵⁴⁹

Así, podemos problematizar sobre otro interrogante. Podríamos decir que, desde principios del siglo XX, los activismos artísticos cuentan con apoyos ideológicos, políticos o partidarios que respaldan, debaten y, muchas veces, avalan económicamente las intervenciones artísticas que juegan en la arena política. Por poner algunos ejemplos, las vanguardias artísticas tenían las tribunas del movimiento anarquista, socialista o los partidos comunistas; en los años '50 y '60 los movimientos de liberación política y los artistas comprometidos tenían un seguro resguardo en la Revolución Cubana (Gilman, 2012) y los '68 de impacto mundial (Longoni y Mestman, 2013), los movimientos antiglobalización y los video activismos se nutrían de las teorías contra el neoliberalismo (Ed. Colectiva, 2009) pero, los realizadores y realizadoras como el CDS ¿qué apoyo teórico tienen? ¿las organizaciones sociales y movimientos ambientalistas o feministas? Si esto es así, ¿podemos pensar que sus películas nos proporcionan nuevas imágenes? ¿necesitan crear un nuevo público de festivales o tienen que hablarle al público masivo?

Un momento político, una historia, un universo de imágenes

En Argentina los debates sobre las problemáticas ambientales y campesinas tomaron fuerza desde 1996 acompañando lo que pasaba en todo el mundo. En esos años comienza un proceso que lleva a que las organizaciones sociales se hayan convertido hoy en actores del debate público latinoamericano. Estas organizaciones se enfrentan a Monsanto y Barrick Gold, por nombrar solo dos empresas, que son monstruos de las finanzas internacionales y condicionan a nuestros gobernantes. Así se puede entender miles asesinatos a militantes ambientalistas en la última década. El brutal asesinato de Berta Cáceres en Honduras en marzo de 2016 encendió el alerta en toda la región. Sólo en 2019 han asesinado a 212 activistas ambientales en América

⁵⁴⁸ Premio DOCA Mejor Documental Ambiental MAFICI 2020
<https://www.youtube.com/watch?v=GAdb9WJ-dk8>.

⁵⁴⁹ <https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>.



Latina.⁵⁵⁰ Entendemos que por eso Lepore, en la entrevista ya mencionada, nos comentaba que llevan 10 años haciendo registros y que *“en algunos casos usamos las filmaciones que hace la gente con su celular en las manifestaciones”*.

En el caso del CDS, en los dos primeros documentales analizados parece notorio que han ido trabajando con dificultades económicas y a cuenta gotas. De algún modo, eso desaparece en *Agroecología en Cuba*, tal vez por los aportes económicos del Instituto de Investigaciones Fundamentales en Agricultura Tropical de Cuba (INIFAT). Mientras que en *La vuelta al campo* notamos un cambio importante en cuanto al uso del financiamiento, ya que el CDS parece haberse concentrado en el mejoramiento técnico y las necesidades del mercado para pensar la distribución y recepción. En esta última película, la dedicación sobre esto parece mayor aunque en la entrevista que pudimos realizar, Lepore se lo adjudica particularmente a qué *“película a película vamos aprendiendo a ser realizadores también”*⁵⁵¹. Tal vez por ambas razones la película fue seleccionada en diversos festivales en Argentina, Uruguay, México, Chile, Ecuador, Colombia y hasta el Life After Oil 2020. En ese sentido recientemente Lepore dijo que:

“La vuelta al campo es la síntesis de una praxis concreta de ocupar la tierra de modo pacífico, es el lugar que nos corresponde en la historia como sujetos revolucionarios, de cambios y de transformaciones importantes. La película trata de englobar y llevar a la pantalla el relato que muestre y que genere empatía con sus protagonistas que son los campesinos y campesinas. La película viene a aportar a esa construcción colectiva que habla de los derechos negados. Las organizaciones son las protagonistas de la ocupación del territorio, y la contrapartida suelen ser los terratenientes y la justicia, los jueces que toman las decisiones en contra de los derechos de los campesinos”.⁵⁵²

Esa es la realidad que los atraviesa. Tal vez por este escenario que describimos, muchos realizadores han manifestado últimamente su preocupación por la llegada de sus trabajos, las formas de distribución y exhibición y han expresado interés por los festivales como espacios importantes para lograr sus objetivos, cuando ya hay festivales de Cine Ambiental en Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Bolivia, Ecuador, Colombia, República Dominicana y México, aunque puede ser que haya más que aún no conocemos⁵⁵³. De ahí surgen otras preguntas más: ¿Éstos pueden ser espacios de lucha discursiva contra los lobbies empresariales y los Estados? Pero además, ¿pueden ser espacios de encuentro para fortalecer vínculos entre organizaciones sociales y realizadores?, ¿se puede construir un entramado de realizaciones, públicos, organizaciones, festivales, congresos, encuentros campesinos que acompañen y refuercen las luchas ambientalistas?

Lo cierto es que, la realización colectiva con los sectores sociales en lucha tiene sus problemáticas porque las necesidades económicas de cada proyecto y las urgencias de las demandas populares no siempre se encuentran en el mismo tiempo y espacio y ambos juegan un rol ineludible para futuros proyectos. El CDS no es la excepción a esa regla. Aun así, sabemos que el financiamiento de los proyectos requiere mucha dedicación y durante los rodajes los recursos económicos son escasos y generalmente, es allí, donde la solidaridad, la voluntad y la creatividad afloran.

⁵⁵⁰<https://es.mongabay.com/2020/07/latinoamerica-mas-defensores-ambientales-asesinados-global-witness-2019-informe/>.

⁵⁵¹ Entrevista inédita que realizamos el 21 de abril de 2021.

⁵⁵² Paternó, F. (2020): ¿Cómo pensar la vuelta al campo? En Agencia de Noticias ANCAP: https://noticiasancap.org/2020/11/08/como-hacer-posible-la-vuelta-al-campo/?fbclid=IwAR1j-7xxrUqJqqEMo4z87YEw2SnKg_mROPUAQR1NvJ8We8Zx_LkUly464h8.

⁵⁵³ <https://distintaslatitudes.net/oportunidades/cine-medioambiental-en-america-latina>.



Encontramos, en este breve análisis, algunas cuestiones interesantes con respecto a la relación que se establece entre las luchas sociales actuales y los realizadores y realizadoras latinoamericanos a partir del camino recorrido por el CDS. Sus films nos proporcionan herramientas para conocer más sobre las formas de registro audiovisual, sus formas narrativas, las dificultades de tomar estas temáticas, los malabares financieros y de distribución a los que deben enfrentarse quienes los hacen, etc. Desde los estudios de cine deberíamos seguir desarrollando un análisis profundo de estos entrecruzamientos entre documentalistas, organizaciones sociales y el momento particular que vivimos con respecto a la explotación de nuestros recursos naturales. Aquí sólo compartimos algunas primeras impresiones para confeccionar colectivamente un mapa detallado de las relaciones existentes que esperamos seguir estudiando porque así conoceremos también nuestro tiempo y nuestra América Latina.

Bibliografía

- Campo, J. (2020): Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas. Buenos Aires. Rumbo Sur.
- De la Puente, M. (2008): Estética y política en el cine militante argentino actual.
- Ed. colectiva (2009): Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Forns Broggi, R. (2012): Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas. Nido de Cuervos. Lima.
- Forns Broggi, R. (2014): Los retos del ecocine en nuestras Américas: rastreos del buen vivir en tierra sublevada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 40, No. 79, pp. 315-332. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Gilman, C. (2012): Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Longoni, A. (2013): Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta, Buenos Aires. Ariel.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2013): Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires. EUDBA.
- Pacheco, M. (2019) *Desde abajo y a la izquierda. Movimientos sociales, autonomía y militancias populares*. Editorial Las cuarenta y El río sin orillas. Buenos Aires. Argentina.
- Paternó, F. (2020): *¿Cómo pensar la vuelta al campo?*
En: https://noticiasancap.org/2020/11/08/como-hacer-posible-la-vuelta-alcampo/?fbclid=IwAR1j7xxrUqJqqEMo4z87YEw2SnKg_mROPUAQR1NvJ8We8Zx_LkUIy464h8.
- Piedras, P. (2005): *Cine de la base: en busca de una estética militante*.
https://www.academia.edu/2033354/EL_CINE_DE_LA_BASE_EN_BUSCA_DE_UNA_EST%C3%89TICA_MILITANTE.
- Scipione, N. (2018): *El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes*. Buenos Aires. Coop. Esquina Libertad.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Zícarí, J. (2018): *Camino al colapso. Cómo llegamos los argentinos al 2001*. Buenos Aires. Ediciones Continente.

Otras Fuentes digitales



Colectivo Documental Semillas. Canal YouTube:
<https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>.

Distintas latitudes: <https://distintaslatitudes.net/oportunidades/cine-medioambiental-en-america-latina>.

Mongabay. Periodismo ambiental independiente en América Latina:
<https://es.mongabay.com/2020/07/latinoamerica-mas-defensores-ambientales-asesinados-global-witness-2019-informe/>.

Premio DOCA Mejor Documental Ambiental MAFICI 2020:
<https://www.youtube.com/watch?v=GAd9WJ-dk8>.



Fantasmía y organización. Coordinaciones gráficas desde el sentir

Simonovich Aybar, Juan Pablo

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
juan.simonovich@gmail.com

Introducción

La escritura de esta ponencia se inscribe en la etapa inicial de un proyecto de investigación denominado *Comunidades gráficas. Encuentros, ferias y festivales de arte impreso y publicaciones en la construcción de redes poético-afectivo-políticas desde 2013 al presente*, que se encuentra en proceso en el marco del Doctorado en Artes de la FDA-UNLP.

Esta ponencia tiene como premisa aproximar a algunos interrogantes en torno a la noción de comunidades gráficas, a través del análisis de un conjunto de encuentros, ferias y festivales de arte impreso y publicaciones, haciendo énfasis en la capacidad de las prácticas gráficas para desbordar los márgenes disciplinares, los modos de producción y circulación de artefactos editoriales y las estrategias de coordinación entre singularidades, grupos e instituciones.

Se abordarán los equipos de trabajo autogestivos *Presión Festival de Gráfica Contemporánea* (La Plata) y *Tranza Encuentro Federal de Gráfica* (La Plata).

Antecedentes

Intentaré delinear una suerte de genealogía que enlace acontecimientos en torno a la gráfica artística desde la década del 60, hasta yuxtaponerse con los casos de estudio mencionados, que operan en la actualidad. He seleccionado un primer grupo de proyectos que se centraron en diversos modos de difusión ampliada del grabado artístico, la emergencia y desarrollo de redes colaborativas de arte impreso y ediciones experimentales y la ampliación editorial del grabado por la vía de su potencial múltiple. Diferentes artistas y formaciones sostuvieron estrategias comunes con las contraculturas, a través de prácticas como las revistas de poesía visual y el arte correo e implicaron modos de hacer descentrados, que pusieron en funcionamiento estrategias y programas operando como zonas de contacto, espacios de comunicación y colaboración enfocados en el tejido de relaciones humanas (Cullen, 2012). Estas prácticas, iniciadas en el contexto de la década del 60, registraron continuidades y derivas en las décadas siguientes.

En relación con la escena local, un conjunto significativo de estudios se ha ocupado de la obra de artistas como Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx y Liliana Porter, entre otros. Estos proyectos se caracterizaron por “desbordar lo artístico fuera de sus cauces institucionales, ante el desafío por redefinir la práctica artística e incidir en la transformación de lo existente” (Davis, 2011). Las acciones de estos artistas o grupos no supusieron necesariamente una renuncia a las instituciones artísticas, sino muchas veces su ocupación táctica, a través de la realización de exposiciones -en espacios artísticos y no artísticos- configurando formaciones emergentes, que presentaron relaciones variables y superpuestas con las instituciones formales y dependieron de la invención continua de ajustes y desajustes (Williams, 2000).



Desbordes

Quisiera detenerme especialmente en dos momentos. En primer lugar, en experiencias coordinadas por Vigo, impulsor de numerosas iniciativas editoriales entre las que se destacan *Diagonal Cero* (1962-1969), *Hexágono* (1971-1975) y la serie de cajas *Biopsia* (1993-1997). En el año 1969 gestionó en el Instituto Torcuato Di Tella una muestra llamada *Expo/Internacional de novísima poesía/69* donde se expusieron más de cien trabajos de artistas dedicados a la poesía experimental. Aquí podemos identificar estrategias de ocupación de la institución por parte de Vigo siguiendo a Fernando Davis: “la misma exposición, en cierto sentido, trasladaba al espacio de la institución artística el tejido de conexiones sostenidas por las redes de publicaciones” (Davis, 2016). El artista platense reunió en la muestra objetos cuyo tráfico se inscribía en una red internacional de editores que desde principios de la década del 60 ideaban alternativas de circulación para los artefactos gráficos, sin desactivar su potencial revulsivo. Anteriormente, en 1967, fundó el *Museo de la Xilografía* de La Plata, una colección ambulante constituida por ediciones xilográficas que circulaban en cajas de madera por diferentes espacios considerados por fuera del entorno artístico, produciendo un desplazamiento en la función del museo. Podemos interpretar el modo de operar del *Museo de la Xilografía* de manera inversa a la de la *Expo/Internacional de novísima poesía/69*, siendo la institución en este caso la que ocupa provisoriamente distintos territorios.

La segunda instancia en que me interesa detenerme, en continuidad con la condición nómada del Museo de la Xilografía, es el conjunto de acciones del colectivo *Arte Gráfico Grupo Buenos Aires* (AGGBA), que entre 1970 y 1974 le otorgó importancia a la actuación en espacios públicos, creando sus propios itinerarios de difusión. Inicialmente conformado por Juan Carlos Romero, Julio Muñeza, Horacio Beccaria, César Fioravanti, Marcos Paley y Ricardo Tau, este grupo se encargó de promover mediante demostraciones, los procedimientos del grabado entre públicos sin experiencia en la disciplina. Sus activaciones consistían en el montaje de un puesto en plazas, espacios culturales, zonas periféricas y fábricas, donde brindaban una clase completa de grabado y vendían los afiches de publicidad a precios accesibles. Considero fundamental el interés del AGGBA por la difusión amplia de la gráfica, que será retomada en el presente por los colectivos que conforman el corpus de casos de estudio de mi investigación.

Ediciones Subalternas

Hacia finales de la década del 70 proliferaron diversas experiencias de redes gráficas contraculturales y producciones impresas *underground* dando cuenta, en parte, de las remanencias autoritarias del contexto de postdictadura, excediéndose del objeto impreso y potenciando agenciamientos marginales (Cosso y Giori, 2015). Comenzó a delinearse un entramado de intersecciones afectivo-políticas que dieron paso a la emergencia de sociabilidades punks, éticas de hazlo tu mismx y lógicas de apoyo mutuo y cooperación entre afines, donde la edición de fanzines existió como una de las tantas formas de producción. Estas prácticas se desplegaron subterráneamente, produciendo fisuras e intersecciones que consistieron en “construir redes colectivas y espacios comunes, cuestionar los cánones de la cultura oficial, denunciar la represión y abordar otras temáticas” (Margiolakis, 2014).

Me convocan especialmente las variadas migraciones de la copia en estos circuitos de publicaciones. Si una de las preocupaciones de los grupos de arte impreso que operaban entre los años 70 y 80 fue la popularización de *grabados originales*, aquí la distinción entre original y copia no es considerada de ninguna manera. Partiendo de una matriz escrita en máquina o manualmente, con tinta o imágenes arrancadas de otras publicaciones para luego superponerse en una nueva organización de la materia que será fotocopiada, este frágil objeto inicial no puede ser considerado en términos de originalidad o copia, sino como una fase en el proceso de



producción editorial. La potencia de estas publicaciones radica en la necesidad urgente de comunicar y convocar, de poner en circulación un artefacto gráfico que funcione como un iniciador donde la información se esparce y el objeto se destruye durante la manipulación.

Otra característica relevante es el bajo presupuesto de elaboración que, junto a la no necesidad de especialización para su elaboración, otorgó la posibilidad de la autoedición. La noción de *hacelo vos mismx* - do it yourself - resulta vital para la construcción del andamiaje gráfico subterráneo, habilitando múltiples contagios derivados en formas alternativas de organización basadas en la reciprocidad “que operaron como un laboratorio subterráneo de experimentación poético-política subjetiva” (Cuello y Disalvo, 2019, p.27).

Por su parte, André Mesquita (2012), establece cuatro puntos a tener en cuenta que caracterizan el *hacelo vos mismo*:

- 1) La posibilidad de que los conocimientos adquiridos en una práctica artística subcultural sean socializados por otra persona;
- 2) La opción de uso de materiales simples y baratos;
- 3) La informalidad estética; y
- 4) La implementación de otras formas de hacer política con nada en lo cotidiano (p.159).

Para finalizar, es relevante señalar los modos de circulación de las autopublicaciones. Así como sus fabricantes se editan a sí mismos, también inventan sus propios circuitos de venta e intercambio gráfico. La primera estrategia de difusión y también la más inmediata es el *mano a mano*. El propio fanzinerero llevaba consigo habitualmente algunos fanzines para venderlos, regalarlos o truequearlos por otros o utilizándolos como moneda para comprar.

Otra posibilidad es la organización colectiva de la *feria*, un espacio donde se agrupan diversos editores para poner en órbita sus publicaciones entre otros fanzinereros habilitando que en simultáneo pueda acceder un público más amplio, montando en recitales, plazas o bibliotecas públicas, entre otras localizaciones. Las ferias funcionaban como sitios de encuentro y “como una forma de experimentar juntos lo local sensible facilitando la posibilidad táctica de devenir uno mismo en la cultura mundo” (Petra, 2015, pp.50).

Encuentros, Ferias y Festivales

En los años recientes, los encuentros, ferias y festivales de publicaciones y arte impreso se han constituido como espacios específicos de difusión gráfica multiplicándose y afianzando el vínculo entre editores, y permitiendo el contacto directo con el público (Arrieta, 2020), y a su vez, tomando relevancia tanto dentro de los circuitos artísticos autogestivos, como en los privados e instituciones. En América Latina, se han configurado circuitos de ferias entre grandes ciudades como San Pablo, Ciudad de México y Santiago de Chile. A escala nacional, en Rosario, Córdoba, La Plata y Ciudad de Buenos Aires principalmente, consolidándose durante los últimos años. Los casos estudiados en esta investigación que procederé a describir, funcionan en una de estas ciudades como equipos de trabajo desde hace casi 10 años y continúan en actividad.

Todxs Hacemos Presión

Presión Festival de Gráfica Contemporánea (La Plata), inaugura los días 5, 6, 7 y 8 de octubre del año 2013. Llamó a su primer edición *Presión 1º Encuentro Abierto de Grabado*, y tuvo como premisa “reivindicar y revitalizar al grabado creando nuevos vínculos” (flyer en blog 1ra edición). Pueden detectarse en este encuentro inicial intenciones de recuperar proyectos de difusión de la gráfica como el *Museo de la Xilografía*, o las acciones del *AGGBA*, convocando a todxs las gráficas de la ciudad, para hacer visible, por lo menos desde la superficie, el entramado de productores gráficos.

En uno de sus manifiestos escriben:



Se busca generar lazos y articular redes para conocer y reconocer nuestra actual situación respecto a la historia del grabado. Presión es un intento de reanimación del grabado. Se busca señalar que existe esta actividad, señalar quienes lo practican (Presión, 2013).

En el año 2014, reconsideran determinadas nociones en torno a la disciplina, ampliándose desde *el grabado* hacia *la gráfica*. Este giro determinó el formato del festival para los años siguientes configurándose en tres bloques: la feria, la convocatoria de imágenes, y las instancias de difusión de la gráfica.

Para la feria se realizaba un trabajo previo de mapeo de proyectos de los cuales se seleccionaban diversos productores de arte impreso y publicaciones para poner en circulación su trabajo, con posibilidades de venta. Entre las estrategias de divulgación, se organizaban charlas abiertas con referentes de la gráfica local, que compartían sus archivos personales y discutían en torno a los desafíos propios de la disciplina. También se dictaban talleres con inscripción previa, donde se *liberaban técnicas*, explicando variados procedimientos gráficos, en forma gratuita o a precios accesibles. Por último, durante los primeros años del festival, existió una sección llamada *cuenta tu teca* donde productores hacían una demostración de técnicas y procedimientos, acompañada de algunas referencias sobre su propia trayectoria. La convocatoria de imágenes por su parte, consistía en invitar a *todo el mundo de la gráfica*. Lo particular de este llamado fue la consideración de cualquier imagen digitalizada, que pueda ser impresa posteriormente en un dispositivo doméstico, como una obra gráfica. En la edición 2014 recibieron 389 imágenes provenientes de más de 9 países, que fueron impresas, montadas durante el festival y también editadas en un catálogo.

En el año 2015, se produjo la primera réplica de Presión, llevada adelante por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y el Museo de Zóquite de Zacatecas. Este equipo de trabajo decidió llamar al encuentro *Presión Mx, 43 Motivos* e ideó este acontecimiento para conmemorar a los 43 estudiantes desaparecidos de la *Escuela Normal Rural de Ayotzinapa*, que el 27 de septiembre del año 2014 fueron perseguidos, atacados y desaparecidos por la Policía Municipal de Iguala. Cabe destacar que este evento fue organizado por instituciones educativas mexicanas, y se expuso en edificios públicos pertenecientes a cada uno de estos centros de estudio.

Estas derivas y fugas del proyecto inicial produjeron contagios en variadas ocasiones, conformándose de este modo *Presión Cali* (2015, 2017), *Presión Aguascalientes* (2017) y *Presión Mx, 43 Motivos* (2016 y 2017), repercutiendo en el equipo de trabajo basado en Argentina, que con cada uno de los nuevos vínculos, fortalecía la conformación de redes poético-afectivas y reanimaba su espíritu para dar continuidad al festival frente a la adversidad que presentaba la autogestión durante el gobierno neoliberal de la Alianza Cambiemos.

Durante el corriente año, parte del equipo fundador de la primera edición de Presión, radicado en la ciudad de Iquique al norte de Chile, se encuentra gestionando una instancia virtual llamada *Presión Encuentro abierto de grabado contemporáneo y sus desplazamientos*.

Pogo Gráfico

Tranza es un equipo de trabajadores, artistas y editores que coordina encuentros federales de gráfica, situado geográficamente en La Plata. Cuenta con cinco instancias desde 2017, donde participaron cientos de exponentes gráficos de todo el país y la región. Durante los primeros tres años se efectuaron eventos de forma presencial con amplia convocatoria, donde acontecieron ferias, conversatorios y talleres gráficos accesibles. Desde 2020 propone encuentros virtuales y se despliega editorialmente llevando adelante entrevistas virtuales a referentes pertenecientes a festivales, editoriales y cuerpos de investigación. También gestionó un circuito de venta y



exposición en el espacio público y la fabricación de una publicación impresa que dio inicio al sello editorial *Pogo*.

Tranza se consolidó como la feria de mayor concurrencia de la ciudad, y una de las de mayor cantidad de expositores del país, ya que en cada una de sus celebraciones, el equipo organizador pretendió dar lugar todos los proyectos feriantes posibles, sin quitar lugar a los espacios de talleres de formación, ni al escenario donde tocaban música al anochecer. A su vez la gratuidad de la entrada, sumado a su extensa banda horaria -el festival se organiza en dos días consecutivos, desde las 16 hs hasta la medianoche-, añadido al carácter festivo anunciado desde su difusión, provocó que confluyan diversos públicos.

Quiero señalar particularmente algunas características que construyen el espíritu del *hacelo vos mismx*, que se manifiesta fuertemente en este equipo. Así como los festivales punks de la década del 80, que sucedían en clubes, bibliotecas o sociedades de fomento, *Tranza* comienza en el salón del Centro de Estudiantes de Santa Cruz, que cedió su espacio sin cargo. La entrada al evento era gratuita y el único ingreso para pagarle a las bandas, el alquiler de tablones y dejar un aporte voluntario para el C.E.S.C, fue la venta de cerveza. La difusión de la feria se dio a través de redes sociales y mediante periódicas pegatinas de afiches impresos con xilografía. También se pintaron pasacalles en el reverso de publicidades partidarias, para colocar en puntos estratégicos de la ciudad. La escenografía que envolvía al evento estuvo construida de cartones, papeles y lonas recicladas impresas con stencils de aproximadamente dos metros que colgaban del techo y las paredes. Los integrantes de esta pandilla gráfica realizaron todas las tareas desde la limpieza de los baños y recolección de basura durante el festival, como también de la recepción y atención de los feriantes.

En uno de sus últimos manifiestos afirman:

Adoptamos la horizontalidad recíproca como estrategia para enfrentar el individualismo asfixiante, sellando un pacto de reconocimiento entre afines. La auto-organización puede ser un modo de experimentar juntos, una estrategia que afirme vínculos afectivos, y genere nuevas formas de transformación de particularidades, en multitudes (*Tranza*, 2019).

Las palabras impresas en este volante fueron la materialización de una serie de premisas que el grupo intentaba temblorosa pero insistentemente de poner en práctica. En el año 2019 recibieron alrededor de 30 proyectos provenientes de diferentes provincias, cuyos integrantes fueron alojados en las casas de los *Tranza*, y su círculo cercano de amigos. Como contraparte, el equipo *Tranza* fue recibido en múltiples oportunidades. Por otro lado, de todo el dinero recaudado en el evento con la venta de bebidas, se le pagó la mayor cantidad de dinero posible a todos los trabajadores que colaboraron, incluyendo sus comidas y traslados dentro de la ciudad. En una ocasión, finalizando el festival, al ver al equipo organizador limpiar y desmontar, los feriantes desarmaron sus propios puestos inventando una cadena humana para pasar de mano en mano los tablones hasta llegar a la calle, a varios metros del galpón donde aconteció el evento. Esta es solo una anécdota que da cuenta en parte, del cariño mutuo entre el equipo de trabajo, los feriantes y los asistentes a la feria.

Algunas intuiciones finales

Cuando *Tranza* en su manifiesto menciona el reconocimiento entre afines, hace referencia a la noción de *grupos de afinidad* acuñada por los grupos de libertarixs, apropiada luego por lxs punks. Christian Ferrer los define como *nichos afectivos*, donde se forjan vínculos de confianza mutua mantenidos en el tiempo (Ferrer, 2018). La coordinación entre singularidades y agrupaciones, con trayectorias editoriales, gráficas y artísticas diversas que se aglutinan por



afinidad conforman *comunidades gráficas*. Los integrantes de *la comunidad* comparten programas comunes, modos de vida, gozan de la autosuficiente práctica colectiva, y suponen una continuidad y duración en el tiempo que puede detenerse en cualquier momento (What, How, & from Whom, 2005). Estas comunidades gráficas no constituyen un espacio diferenciado que preexiste a los encuentros, sino una plataforma móvil cuyos límites, estrategias, potencias y proyecciones se juegan en el acontecimiento que cada evento habilita, “como una discontinuidad en la experiencia corriente que construye nuevas relaciones donde las imágenes, los enunciados y los signos crean mundos” (Lazzarato, 2006).

Las comunidades gráficas conforman redes poético-afectivo-políticas, que se articulan en torno a los encuentros, ferias y festivales, que constituyen lo que Roberto Jacoby denomina *sociedades simultaneas* (Jacoby, 2014), que involucra sitios de entrecruce entre espacios académicos de formación, espacios consagratorios de circulación, talleres, cooperativas, archivos, editoriales de revistas y fanzines, trabajadores de la gráfica, poetas experimentales, diseñadores, fotógrafos, investigadores, grabadores, artistas gráficos, expertos y principiantes, con diferentes trayectorias gráficas editoriales, cuyas individualidades se prolongan en torno a un sentir indefinido, que actúa como pegamento preservando la conexión entre ideas, valores y objetos (Ahmed, 2010), ocupando también el espacio entre los objetos y los cuerpos, manteniéndolos unidos, durante el acontecimiento.

Referencias Bibliográficas

- Ahmed, S. (2018). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Arrieta, C. (2020). La creación de una colección. *Nimio*, (7), e030. <https://doi.org/10.24215/24691879e030>.
- Cosso, P. y Giori, P. (Comps.). (2015). *Sociabilidades Punks y otros marginales. Memorias e identidades 1977-2010*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2019). *Ninguna Línea Recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984 - 2007*. Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias, Tren en Movimiento.
- Cullen, D. (2012). “Zonas de contacto. Lugares, espacios y otros laboratorios”. En *El Panal. Trienal Poligráfica de San Juan* (pp.20-79). San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Davis, F. (2011). *Circulaciones Oblicuas. Desbordamientos de la vanguardia en los 60/70*. Conferencia dictada en Fundación PROA, Buenos Aires.
- Davis, F. (2016). “Gerenciar distâncias: Edgardo-Antonio Vigo e o arquivo”. En: Cristina Freire (org.). *Escrita da História e (re)construção das memórias. Arte e arquivos em debate*, San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ferrer, C. (2018). *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Utopía Libertaria. Ediciones Anarres.
- Jacoby, R. (2011). “Comunidades experimentales”. En: Roberto Jacoby y Ana Longoni. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones La Central.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Margiolakis, E. (2014). La conformación de una trama colectiva de publicaciones culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Contenciosa*, (2).
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.



What, How, & from Whom. (2005). “Nuevos perfiles de lo posible: Creatividad Colectiva”. En: *Brumaria*, 5. Madrid.

Material consultado

Presión. Festival de Gráfica Contemporánea. (noviembre de 2013). [flyer]. Recuperado de: <http://presion2013.blogspot.com>.

Tranza. Encuentro Federal de Gráfica. (junio de 2019). [flyer]. (sin catalogar). Archivo de Tranza Encuentro Federal de Gráfica, La Plata.



El otro patrimonio moderno.

Sisti, Jorge y Centurión Bertorello, Simón

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. UNMdP

jorgesisti@hotmail.com

centurion.bertorello@gmail.com

Introducción

Podríamos afirmar que Mar del Plata es una ciudad moderna a pesar que en la imaginación, tanto de sus habitantes como de los numerosos visitantes que la recorren todo el año, permanece la idea de la existencia de un glorioso pasado definitivamente perdido. Se trata de una villa balnearia constituida por grandes residencias que remedaban los diferentes lenguajes vernáculos de Europa. Donde los turistas paseaban por un parque, hoy sepultado debajo del complejo Casino-Hotel Provincial y la popular “pileta cubierta”; o por la “magnífica” Rambla, construida con un lenguaje historicista acorde a esas mansiones. De eso hoy no queda nada, o casi nada. Apenas algunas de esas grandes residencias, vacías; insertas en un tejido definitivamente metropolitano, definido en las áreas centrales por tipologías en altura. No sólo no quedan vestigios de esa villa balnearia, que solamente es reproducida por infinidad de registros fotográficos; tampoco del antiguo edificio de la municipalidad o de los bancos que surgieron en ella y que la acompañaban en su impronta académica. Todo ello fue reemplazado por otra ciudad. Tan profundo fue este cambio, que hasta se habla de “otras fundaciones”. Una ciudad totalmente diferente que sustituyó a la anterior.

¿Qué echan de menos las miradas nostálgicas de ese pasado “glorioso”? Seguramente no el disfrute de una villa a la que acudían solamente los escasos miembros de la elite de Argentina. Posiblemente sea su paisaje “pintoresco”, pero que es incompatible con la ciudad balnearia en la que devino Mar del Plata. Parecería una evasión hacia un pasado idílico, imposible. Una mirada romántica que nos evade de un presente del que quisiéramos escapar por hostil o alienante. ¿Acaso Berman (Berman, 1989) no se lamenta de ese pasado perdido luego de las sucesivas modernizaciones de las que fue objeto su Bronx natal? Pareciera que la modernidad nunca está ajena a la nostalgia de ese pasado perdido.

Mar del Plata es una ciudad moderna desde múltiples dimensiones. Tanto por haber sido demolida sucesivas veces a medida que las necesidades de los cambios sociales lo requirieron, como por una impronta social dominada por el dinamismo. Un dinamismo que es expresión de modernidad. Lo podemos distinguir en la movilidad social de muchos de sus habitantes, que siendo inmigrantes mutaron en empresarios (Bartolucci, 2009). Mucho más evidente lo encontramos en los visitantes que vinieron en busca del ocio que ofrecía una ciudad turística: nocturnidad, espectáculos y juegos de azar, que era consumido velozmente, en una vacación que en algunos casos se reducía a quince días, mientras que para otros, los más privilegiados, se extendía a todo el verano.

En esta Mar del Plata moderna que se consolida a mediados del siglo XX se pueden descubrir múltiples edificios que son portadores del ideal de modernización. Muchos de ellos forman parte del patrimonio reconocido, pero existen numerosos ejemplos que se han soslayado.



Quedaron ocultos en un tejido anodino formado por cantidad de edificios que, simulando expresiones de modernidad, fueron herramienta de la especulación inmobiliaria. En este trabajo nos proponemos hacer un relevamiento de algunos edificios que fueron surgiendo en el tejido de la cambiante ciudad y que son portadores de indagaciones en el campo de la arquitectura. Ello nos permitirá relacionarlos con el patrimonio ya consagrado. Para el abordaje de esas obras proponemos centrar nuestra mirada en el estudio de ciertas variables que se desprenden de las búsquedas del campo disciplinar y que permitirán inscribirlas dentro de las indagaciones modernas en la arquitectura de Mar del Plata. Estos son: Exhibición de signos del “léxico” moderno, diseño de planta, resolución técnica, estructura familiar propuesta, propuesta urbana y relación con el paisaje.

Acerca de las variables

Exhibición de signos del “léxico” moderno.

Las ideas impulsadas tanto desde Alemania como de Francia acerca de cómo debería ser la arquitectura del mundo moderno, tenían una precisa definición del repertorio lingüístico. Los comunes denominadores: superficies despejadas de toda decoración, el color blanco como elección predominante, a lo que se suman aventanamientos independientes del sistema estructural y que en muchos casos llegan a la caricaturización a través de los ojos de buey de la arquitectura naval. Estructura independiente expresada en el uso de pilotis y por supuesto plantas libres. A este repertorio conocido, se suma la incorporación de materiales locales a “modo de gesto”, en el caso de Mar del Plata la piedra caliza de la región y el ladrillo a la vista. No podemos dejar de lado la utilización de un conjunto de materiales provenientes de la industria que son expresión de ese mundo moderno como el vidrio y el acero y que se puede interpretar en clave del paisaje de la metrópolis moderna, a la que Mar del Plata se quiso parecer en alguna de sus etapas. El uso de la terraza se articula en las arquitecturas modernas, a través de la construcción en ellas de pérgolas escultóricas que manifiestan la posibilidad de uso más allá de la cubierta.

Diseño de planta:

La arquitectura moderna se caracteriza por la utilización de un sistema racional, expresado en el uso de una grilla geométrica para el diseño de las plantas. Se puede detectar una tendencia a la integración de los espacios tanto en vertical como en horizontal. A eso se suma la “racionalización” de los espacios, es decir la búsqueda de los espacios mínimos en los que se pueden desarrollar los usos previstos, manifiesto sobre todo en las cocinas o dormitorios. Esta búsqueda moderna del espacio mínimo, lamentablemente se superpone a la consecución de un mayor rédito económico, tendencia que se observa en toda la arquitectura especulativa desarrollada en la ciudad y llevada al extremo en muchos casos.

Resolución técnica.

Los “arquitectos modernos” muestran, en general, en sus obras, la búsqueda del alarde estructural. Sea por profundizar en el uso racional de los materiales o por una búsqueda expresiva del detalle. Es así que aparece la utilización del hormigón armado, pero de modo no corriente, como es el caso de las estructuras laminares del tipo paraboloide hiperbólico. La utilización del metal, sobre todo acero inoxidable y aluminio, como expresión de la tecnología; ambos materiales escasos y costosos a mediados del siglo XX.

Estructura familiar propuesta.

En las propuestas de vivienda existe inherente, una idea de familia que será el usuario de la vivienda. De este modo, la aparición de habitaciones de servicio nos expresa una familia con personal doméstico que resuelve las tareas de la casa. La calidad de ese espacio expresa la valoración de las personas que ayudan. En muchos casos se descubre la poca estima que se les



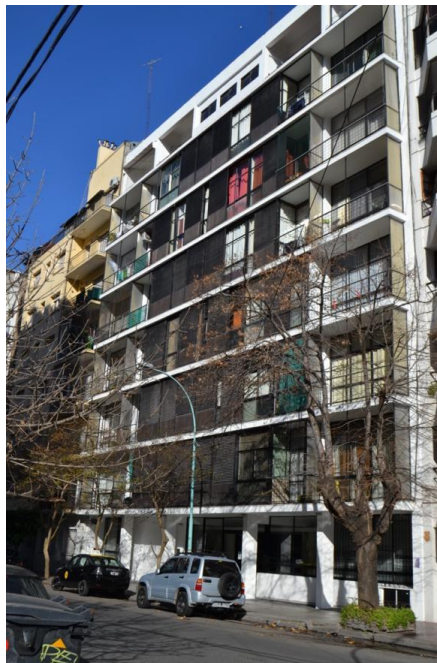
hace, al destinarle espacios residuales y con mala ventilación e iluminación. En otros casos como en el Rascacielos Rivadavia se encuentra un espacio destinado al servicio doméstico de carácter comunitario. La cantidad y organización de los dormitorios también expresan la idea de familia encerrada. Lo mismo ocurre con la calidad del espacio cocina, dedicado generalmente a la mujer, en la época que estamos estudiando (Ballent & Liernur, 2014).

Propuesta urbana y relación con el paisaje

Este aspecto es fundamental para conocer la idea de ciudad que se encuentra inherente en el proyecto. Los retiros en el frente y la incorporación de espacios verdes destinados al uso público, aunque sea visualmente, definen el carácter de un proyecto y su relación con la ciudad propuesta. Otros casos incorporan materiales industriales contribuyendo a la construcción de un paisaje urbano, acompañado por grandes volúmenes que reconstruyen la línea municipal y torres de notable altura.

Los casos

Edificio en la calle Falucho



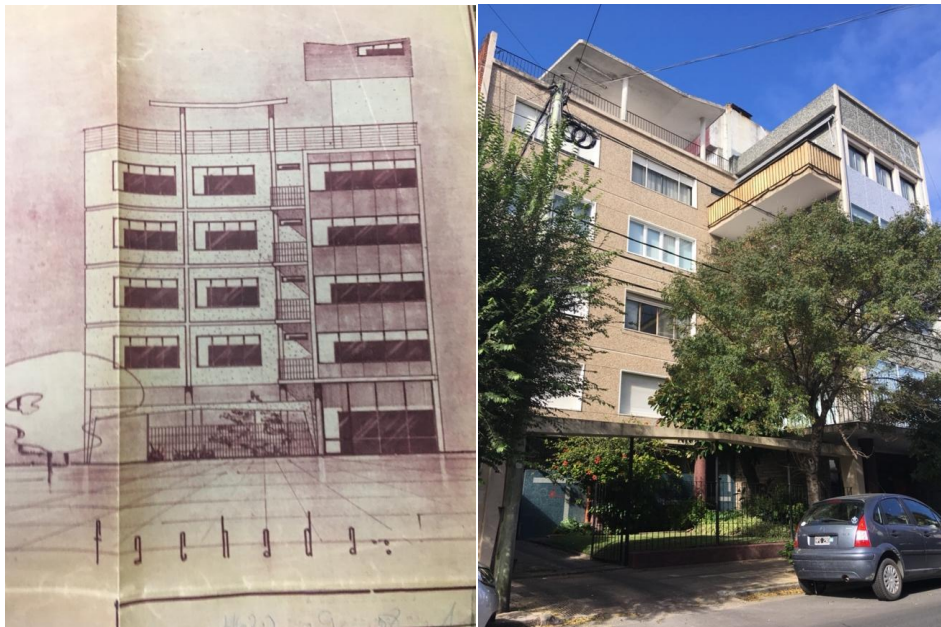
A diferencia de la mayoría de los casos tomados, este edificio del año 1956 está resuelto entre medianeras y no con un tipo exento, que tanto atrajo a los arquitectos modernos. Se trata de un edificio de siete plantas con la planta baja con retiro y la exhibición de pilotis. Entre el primero y sexto piso se diseñaron cuatro unidades funcionales por piso, mientras que en el último solamente tres, consiguiendo así un espacio comedor de mayores dimensiones y con mejor relación con el exterior. Pero sobre todo un amplio balcón que recorre toda la fachada. Las unidades funcionales carecen de habitación de servicio, algo poco común en un edificio de sus características en esos años.

Posee un nivel cero libre y una organización muy ajustada de su planta lo que permite la racionalización de los espacios húmedos. Otra ventaja es la reducción de las circulaciones y una estructura muy regular, pero lo que más sorprende es la resolución de su fachada. La misma



está modulada en tres sectores, los laterales dominados por el vacío de los balcones con grandes aventanamientos y el área central, opaca definida por el uso de cerramientos, del tipo parasoles horizontales. El último piso está dominado por un balcón corrido que repite la morfología de la planta libre que se retira en el frente. Todo esto resulta en una fachada con gran cualidad plástica, dominada por el equilibrio y la racionalidad. En los planos del proyecto se vislumbra el verde que cualifica tanto la planta baja como la terraza continua que sirve de remate al edificio. Pero no es solamente la cualidad plástica del diseño de la fachada que resulta atractiva. El edificio que nos ocupa se anuncia en el diario local como otra obra del Arq. Antonio Bonet. Ese anuncio no expresa la realidad porque en los planos aprobados que obran en la Municipalidad de General Pueyrredón se puede leer que el responsable firmante del proyecto y la dirección de la obra es el Ing. Alfredo Abulafla y no Antonio Bonet Castellana. Un misterio aún sin resolverse.

Edificio Los Cedros



En lo que respecta al edificio Los Cedros, del año 1958, se considera de movimiento moderno, ya que se pueden observar el uso de elementos característicos como el aventanamiento corrido, una planta nivel cero libre, estructura exenta y por último, pero no menos importante, el diseño de la quinta fachada, la terraza.

Se trata de un prisma en forma de L de planos puros, simples y de encuentros ortogonales que responden a un diseño de planta estricto. El mismo toca el suelo por medio de columnas redondas exentas y el núcleo de circulación vertical, el cual es delimitado por un cerramiento de vidrio.

Se proyectó una vivienda por planta con la particularidad de iluminar, ventilar y expandir todos los ambientes. Si bien se encuadra dentro del movimiento moderno, se caracteriza por tener un tibio diseño integrador de los ambientes sociales. Aún se mantiene el concepto de ambiente de cocina exclusivo limitado únicamente a su función.

Técnicamente hablando, cabe resaltar la utilización de hierro y vidrio para delimitar los espacios y los ambientes, tanto interiores, como exteriores.



Desde el punto de vista estructural, se caracteriza por haber sido diseñada para enaltecer los ambientes dado que no se encuentra escondida dentro de las paredes como en los periodos anteriores. Toman protagonismo las columnas redondas exentas, como así también los voladizos y pérgolas de hormigón ubicados tanto en el nivel cero como en la terraza del edificio. En este periodo, la estructura, es un elemento más de diseño, y en este caso se ve reflejado, por ejemplo, en el tanque de agua que deja de ser un mero recipiente cuadrado donde se almacena agua, sino que presenta quiebres en sus planos, obteniendo como resultado un prisma irregular que oficia como remate del edificio.

Si bien en el año en el que fue construido, el tejido aledaño no se encontraba consolidado, el Edificio Los Cedros funcionó como precursor en el barrio que, en ese entonces, se encontraba caracterizado por los chalets de baja altura y de retiro de línea municipal. Con la finalidad de generar un corte armonioso con esas visuales de cuadras, es que se retira de la línea municipal, proyectando un jardín al frente. Los accesos, en similitud con el tejido existente de la época, son por un lado el peatonal, y por otro el vehicular. Sin embargo, con la intención de ostentar los alardes tecnológicos de la época en materia el uso de hormigón, todo el acceso está enmarcado por un gran alero el cual está en sintonía con los quiebres mencionados previamente en el tanque de agua.

La relación con el paisaje es un elemento primordial en las edificaciones del movimiento moderno. Se busca dar una idea de liviandad y permeabilidad visual de las partes. En el caso de Los Cedros, al estar proyectado con una planta baja libre, permite generar la famosa visual frente fondo.

Edificio Galería Central



Este caso, cuyo proyecto es de 1962, lo incluimos en el grupo de obras modernas que estamos trabajando sobre todo por su autor, el Arq. Antonio Bonet Castellana. Constituye junto con los reconocidos Rascacielos Rivadavia y el edificio Pirámide conocido en la ciudad como Galería de Las Américas los casos de edificios que Bonet diseña para el centro de la ciudad. Recordemos que anteriormente, en el año 1956, había diseñado el famoso Terraza Palace en el área de Playa Grande. El edificio Galería Central proponía un basamento comercial, sobre el que se edificaba una torre de dieciocho pisos, con ochenta departamentos. La galería comercial consta de 156



locales distribuidos en cuatro niveles que se multiplican mediante el uso de medios niveles. Generando un espacio de notable interés por los diferentes niveles propuestos. El edificio quedó inconcluso habiéndose edificado solamente el basamento comercial.

El proyecto de la torre y la galería comercial exhibe una búsqueda de vanguardia expresionista. La planta tiene forma de estrella poligonal a partir de la rotación de dos cuadrados. Y es esa forma que va a dominar todo el proyecto. No se vislumbra en el basamento, pero en la torre aparece en toda su fuerza generando un perímetro. El remate subraya esta búsqueda al generar una cubierta de láminas plegadas con forma de estrella. La exaltación de esta forma se puede descubrir también en la galería comercial, donde el paraboloides que la cubre está perforado por lucarnas que repiten esa forma, buscando instalarla como símbolo de la propuesta. Todo esto es desconocido para el peatón que sólo percibe una deslucida y mal mantenida fachada sobre la intersección más importante de Mar del Plata. De todos modos su diseño exhibe una simpleza de volúmenes y una racionalidad inherente a las búsquedas modernas de su autor. Aunque hoy se encuentra oculta por la contaminación visual de la cartelera de los comercios allí instalados. La propuesta de elevar una torre exenta de esa envergadura en la intersección más importante de la ciudad pareciera abonar la idea de la construcción de un paisaje urbano de una metrópolis moderna que realiza Bonet con sus tres torres en el área céntrica de la ciudad.



Imagen donde se muestra el proyecto no terminado del edificio Galería Central. Se distingue de la galería comercial y la torre con su planta en forma poliédrica, en la intersección de las Avenidas Independencia y Luro.

Edificio Buchbinder y Soprano



El edificio Buchbinder y Soprano, proyectado en 1963, ubicado sobre la barranca de La Perla, en concordancia con el paradigma de arquitectura moderna del momento, vemos una obra de líneas puras, coplanares y de composición morfológicamente simple. Se trata de una prisma separado levemente del suelo gracias a un recurso estructural vanguardista para el momento, las columnas inclinadas en forma de V. De esta forma se logra obtener una planta baja o cero libre.

Al mismo tiempo se observa cómo los límites del prisma están claramente marcados por la estructura, la cual se enfatiza siendo pintada de un color diferente a la poca mampostería de cerramiento. Decimos poca, ya que uno de los pilares de la arquitectura moderna de la época aparece el aventanamiento corrido, el cual en esta obra toma protagonismo en la fachada principal. Asimismo, se caracteriza por ser el cerramiento total de la fachada, utilizándose de losa a losa, lo que no sólo da la idea de liviandad a las plantas, sino que también enriquece la idea de permeabilidad visual desde el interior al exterior.

En lo que respecta a la estructura, siguiendo los lineamientos del movimiento moderno, esta se ha proyectado teniendo especialmente en esta obra, un papel protagónico. La estructura deja de ser algo que se debe ocultar, para ser un elemento más a diseñar. En este caso, vinculado con una idea de análisis tectónica, el edificio se erige apoyándose en un pequeño prisma en la parte posterior y en dos columnas hacia al frente. Lo particular de estas dos columnas, es que se trata de columnas compuestas, dispuestas en forma de V. De este modo se logra una idea de liviandad al reducir los puntos de contacto del edificio con el suelo. Técnicamente hablando, se puede entender que este sistema, también ayuda a la descarga, ya que sobre ellas se ejecuta una transición estructural, siendo que en las plantas superiores se trata de un sistema de losas sin vigas y columnas perimetrales exentas. Todo un alarde tecnológico del movimiento moderno.

Desde el punto de vista urbano, la obra se alinea con las ideas en boga en el mundo arquitectónico del momento. Se trata de un edificio exento, de perímetro libre, el cual se ubica



sobre un plano verde despegándose del suelo. A pesar de haber tenido la posibilidad de crecer en altura, el edificio busca mimetizarse con las edificaciones linderas tendiendo solo 3 plantas completas hacia línea municipal y luego 2 en formato de terrazas. De este modo, y al estar ubicado frente al mar, la obra busca abrirse al mismo, por medio de sus grandes aventanamientos y extensos balcones. A diferencia de otros casos analizados, el edificio dialoga fuertemente con el paisaje y en este caso natural.

Edificio Pesci



En el siguiente edificio de viviendas proyectado en 1977 por Ruben Pesci y Hector Rossi, podemos observar cómo su génesis se da a partir del completamiento de manzana y donde la estructura toma un papel preponderante. Si bien no plantea una situación de nivel cero libre, se caracteriza morfológicamente por la interacción de dos prismas los cuales son delimitados por la escasa estructura que posee el edificio. Con la finalidad de enfatizar su liviandad, las plantas son cerradas con aventanamientos corridos.

En lo que respecta al diseño de planta, se observa cómo al colocar los núcleos circulatorios en lo que sería el fondo del terreno, da la posibilidad de servir a las viviendas y que las mismas miren en la totalidad de sus ambientes al exterior oportunidad mediada por un sistema de crujía. Esto se debe en parte también al diseño irregular de la planta, es decir no son dos meros rectángulos. Al yuxtaponer y ubicar de manera exterior la estructura, la misma sirve de ordenador de funciones en la vivienda. Es interesante resaltar, que el proyecto permite dejar los ambientes servidos hacia el exterior.

Técnicamente hablando, cabe destacar la escasez de plenos de instalaciones. Esto se debe a un inteligente diseño de planta en donde al ubicar los servicios, próximos a la crujía de circulación, permite tener los plenos contiguos a los núcleos verticales, y de esta forma liberar la planta.



Desde el punto de vista estructural, la obra está proyectada por un sistema tradicional de losas vigas y columnas, aunque lo interesante es que las columnas no están como tradicionalmente se las encuentra en las esquinas, o en caso del movimiento moderno, de manera exentas. Las mismas han sido proyectadas como tabiques, que por un lado generando una envolvente, alojan a los sistemas de circulación vertical, ascensor y escalera, y por otro lado, hacen de cinta estructural que ordenan el proyecto de manera morfológica, espacial y programáticamente hablando. Especialmente dominan estos tabiques externos, que a su vez sobrepasan el plano límite materializado con el tanque de agua. Una influencia claramente Khaniana.

Analizando el entorno urbano, en el momento que se proyectó, se caracterizaba por un tejido bajo y disgregado. Se entiende que la intención de Pesci, fue ser precursor en un completamiento de manzana, especialmente proyectando la esquina. Contrario a lo que haría otro arquitecto contemporáneo, en donde buscaba materializar la esquina, Pesci, la desmaterializa, deja la ochava libre al paisaje, al entorno urbano, a la ciudad.

Desde el punto de vista de relación con el paisaje, la obra se abre a la ciudad gracias a su emplazamiento en esquina y el hecho de liberarla hacia el entorno urbano. A pesar de tratarse de un edificio en la zona céntrica de Mar del Plata, el hecho de tener el A.C.A. de baja altura enfrente, y junto a los aventanamientos corridos, le permite a los ambientes ganar visuales a la ciudad.

Edificio Banco Provincia de Buenos Aires



Edificio del Banco de la provincia de Buenos Aires. Fotografía del estudio “La Valle” propiedad de Roque Martínez. Fuente: Fotos de Familia.



El edificio del Banco de la Provincia de Buenos Aires de la ciudad de Mar del Plata se levanta en el predio donde se instaló la antigua sucursal en el año 1912, en su primer edificio propio. Aunque el Banco ya operaba en la ciudad desde 1884, posterior a la fundación de Mar del Plata en 1874.

El edificio que podemos ver actualmente fue proyectado por la Oficina Técnica del Banco Provincia cuyo primer encargo, durante la presidencia de Arturo Jauretche, fue precisamente el nuevo edificio de la Sucursal Mar del Plata. El diseño tiene una clara adscripción al canon de la arquitectura moderna. Con un basamento comercial que en los primeros años se materializó mediante una galería con comercios y una torre de dieciocho pisos de planta libre destinada a oficinas. El equipamiento de ascensores automáticos constituyó una expresión de desarrollo tecnológico para la época. El edificio se inauguró en el año 1954, siendo el edificio más alto de la ciudad pero por poco tiempo porque rápidamente sería superado por las torres de la empresa DELCO. Las fachadas exhiben parasoles de aluminio o un frente de vidrio dependiendo de su orientación. La fachada vidriada permite exhibir los pilotis en los diferentes niveles. Este conjunto le da un aspecto de artefacto tecnológico apropiado al paisaje de una metrópolis moderna.

Banco Nación de la República Argentina



El Banco de la Nación Argentina, sucursal central de Mar del Plata de 1965, emplazado en una esquina neurálgica de la ciudad, como lo es Córdoba y la peatonal San Martín, lleva en su génesis ciertos elementos del léxico moderno como son el proyectar una torre exenta sobre un basamento, que en este caso toca el piso mediante vidrio. Se trata de un basamento de morfología rectangular el cual tiene toda una fachada vidriada, interrumpida únicamente por el corte de las losas, que en este caso se encuentran revestidas en mármol. El bloque que se erige por encima de este basamento, no sólo no lo toca, sino que continúa con el mismo lenguaje de materialidad utilizado en el basamento.

En lo que respecta a la planta, la del basamento se caracteriza por tener un escalonamiento invertido. Sobre el acceso que se da precisamente en la esquina, se ubica el sistema de



circulación vertical del basamento, un sistema de escaleras en disposición de tijeras con bandejas que permiten un balconeo, tanto sobre los dos niveles de basamento y el subsuelo, como sobre el hall de acceso. Más allá del acceso se caracteriza por una planta libre con unas pocas columnas exentas centrales y perimetrales, aunque estas últimas se encuentran debidamente separadas de la fachada.

Técnicamente hablando se caracteriza por la utilización de aventanamiento corrido formado por grandes paños los cuales son polarizados, tanto para filtrar la visual hacia el interior como la luz solar. Al mismo tiempo, posee un sistema de oscurecimiento interno automático acompañado de un moderno sistema de acondicionamiento térmico central.

Siguiendo los pasos de su vecino de enfrente, la galería de las Américas, proyectada por Bonnet, morfológicamente hablando, el Banco Nación posee un basamento que hace de completamiento de la manzana a pesar de liberar la esquina en el cero. Visto desde una perspectiva aérea, donde se ven ambos edificios se observa un claro diálogo modernista. Proyectado esto, la torre sobre el basamento, sienta las bases de los edificios linderos futuros. Al separarse de ambas líneas municipales, y no ser posible ver su vinculación con el basamento, genera el efecto de estar flotando sobre este último.

Al tratarse de un edificio institucional, ubicado en el centro neurálgico de la ciudad, la relación del mismo con el paisaje se da a partir de lo que él mismo le ofrece a la ciudad. Claro está que este paisaje es netamente urbano, es decir, peatonal, vehicular, carece lamentablemente de todo tipo de paisaje natural cercano.

Banco de Londres y Américas del Sud



En lo que respecta al Banco de Londres, de 1969, el hecho de tratarse de arquitectura institucional no lo exime de hacer alardes tecnológicos para la época. En este caso por tratarse de un edificio en esquina, y de paquetes de programas diversos, se proyectó, por un lado, un prisma que hace de basamento comercial y por encima un edificio, dando la idea de separación y de liviandad de este último por sobre el primero. Si bien morfológicamente hablando se trata de dos prismas, el uso de una materialidad común, sistema de aventanamiento corrido en ambos y una terraza de vinculación, lo hace funcionar como un todo.

En sintonía con el paradigma del momento, se proyectó una planta libre gracias a la posibilidad de ubicar la estructura de manera independiente en la línea de eje medianero y municipal. De esta forma, y en especial en el local comercial que aloja al banco, se logró una gran espacialidad



enriquecida por una planta intermedia que balconea a la inferior y tiene desde allí una gran vista panorámica, no sólo del ambiente sino también del exterior gracias al gran aventanamiento. Siguiendo el mismo criterio, el edificio por encima del basamento, que aloja la vivienda del gerente y el club de empleados, se caracteriza por planta libre con estructura a los laterales, lo que enfatiza la idea de liviandad.

En materia de avances tecnológicos se caracterizan a través del sistema de acondicionamiento térmico central, el cual abastecía tanto el basamento como el edificio superior. Al mismo tiempo, en el caso del basamento se definía por poseer grupo electrógeno para contrarrestar eventuales cortes del suministro eléctrico. Otro detalles a resaltar son los pisos engomados de alto tránsito y el sistema de oscurecimiento mecánico de los grandes ventanales del basamento. Si bien la estructura es un elemento más de diseño en la época, en el Banco de Londres, la misma se vio condicionada y potenciada por el hecho de tratarse de un terreno en esquina. Esto hizo posible, por un lado, "esconder" las columnas en la medianera y, por otro, proyectar un sistema de losas nervadas en las cuales no se ven las vigas; de este modo, da la sensación de que la losa del techo del basamento flota desde una vista tanto exterior como interior. Esto se debe, como mencionamos previamente, a que sólo se apoya en la medianera y en solo 4 columnas sobre la línea municipal, pero como estas últimas forman parte de la morfología propuesta para el edificio, las hace imperceptibles.

Desde el punto de vista urbano, al tratarse de un edificio en esquina, el mismo busca hacer un completamiento de la manzana. Propone consolidarla equiparando las alturas de los edificios linderos. Es por eso que, por una parte, tenemos un edificio que funciona de enchape con 4 plantas hacia la Avenida Independencia y, por otro lado, un basamento comercial relativamente bajo hacia la Avenida Luro. El conjunto no intenta ser rupturista, como algunos referentes del momento, sino que logra un efecto de atemporalidad aún el día de hoy gracias a su integración urbana.

A pesar de estar emplazado en pleno centro de la ciudad, busca, por medio del recurso de elevar el nivel cero unos escalones, ganar visuales por encima del peatón. Al mismo tiempo desde el balconeo interno, no sólo se puede ver la totalidad de la planta inferior, sino que gracias al aventanamiento que cierra la totalidad de la fachada, se ganan visuales al exterior, pudiendo así visualizar el gran cruce vehicular y peatonal de las dos avenidas. Ubicándose sobre el basamento comercial, donde se proyectó una gran terraza accesible, es posible vislumbrar el mar.

Sin embargo, esta visual, se gana atravesando una vegetación colgante de maceteros de hormigón

Consideraciones Finales

El trabajo con este patrimonio moderno, nos permitió realizar algunas reflexiones, tratando de descubrir invariantes en los ejemplos estudiados. Pudimos comprobar la existencia de un conjunto de obras de calidad que surge a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se fueron materializando paulatinamente, mientras se construían otras obras ya consagradas entre las que reconocemos las mencionadas obras del Arquitecto Antonio Bonet, el Terraza Palace y la Torre Rivadavia o las obras del Arquitecto Juan Antonio Dompé, desarrolladas por la empresa DELCO. Entre ellos se destacan el edificio Palacio Edén o el paradigmático Demetrio Elíades.

Dentro de este patrimonio poco reconocido, que fue nuestro objeto de interés, es posible verificar la existencia de los indicadores de esa modernidad mencionados inicialmente. En algunos casos prevalece el uso de signos modernos, de este modo encontramos la utilización de los expresivos pilotis, como en el caso del edificio del Banco Provincia, o la utilización de parasoles de aluminio en alusión a las arquitecturas modernas de la época.



La terraza jardín es otro de los elementos que aparecen, esbozada en el edificio de la calle Falucho y definitivamente expresada en el edificio de la calle Buenos Aires donde se manifiesta mediante una expresiva pérgola en la terraza del último piso.

En prácticamente todos los casos se busca la expresión de la racionalidad en las plantas. En los edificios destinados a vivienda, la grilla geométrica organiza los espacios al mismo tiempo que racionaliza los ambientes húmedos y las circulaciones. En general los edificios trabajados tienen unidades funcionales de un dormitorio o más, en la mayoría de los casos con una generosa relación con el exterior materializada en grandes superficies vidriadas o balcones. Sobre todo al tratarse, en la mayoría de los casos, de edificios exentos. Los espacios destinados a estar fueron los protagonistas adoptando una disposición de estar comedor integrado.

En los edificios destinados a bancos se subraya el uso de la planta libre, que permite una organización flexible. Lo único fijo es el núcleo húmedo y las circulaciones verticales. Los halls de acceso y atención al público siempre tienen dobles niveles que vinculan las diferentes plantas. Al mismo tiempo tienen una franca relación entre el interior y el exterior a través de grandes superficies vidriadas. Las resoluciones estructurales generalmente adoptan entresijos sin vigas y losas casetonadas. Aunque este alarde tecnológico también se detecta en muchos casos de edificios de vivienda.

Respecto a la fachada se encontró en todos los ejemplos una clara expresión moderna mediante algunos de los elementos indicados más arriba. Esto permite afirmar que el recurso del edificio como objeto plástico resulta fundamental para expresar las búsquedas en el sentido de la modernidad.

Se pudo verificar también una vinculación con el paisaje, sea urbano o natural. En los casos trabajados se detecta una vinculación por “forma” es decir una representación, el “proyecto como paisaje” (Mastriperri). Se detectan dos formas diferentes de resolución. Por un lado, donde el paisaje natural es protagonista, el arquitecto elige representarlo, en el sentido de presentarlo nuevamente, mediante un artefacto construido a modo de segunda naturaleza. Completada con la incorporación del jardín en las terrazas o balcones de las viviendas.

Por otro lado, en los casos cuyo paisaje es la ciudad, es decir el balneario moderno, la elección es diferente. El paisaje en este caso es producto de la tecnología, fruto e impulsora de la modernidad y la industria. En ese sentido la elección recae en soluciones industriales mediante el uso de paneles pre moldeados en algún caso, grandes superficies vidriadas como en la Galería Central y cerramiento con parasoles metálicos. Estas tensiones respecto al paisaje son las que enriquecen esta indagación. Surgen como un llamado de atención a una problemática que la arquitectura moderna aún no ha resuelto.

Bibliografía

- Ballent, A., & Liernur, J. F. (2014). *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- Bartolucci, M. (2009). *Pequeños grandes señores. Italianos y estrategias de ascenso social, Mar del Plata, 1910 - 1930*. Buenos Aires: Prometeo.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mastriperri, E. (s.f.). Cuaderno de navegación. *Tesis Doctoral*.



¿El patrimonio cultural es de todos y todas? Análisis de situación de la accesibilidad al patrimonio arquitectónico en la ciudad de Mar del Plata

Slavin, Estefanía

CONICET (CIDDH – FD – UNMDP)

estefislavin@hotmail.com

Introducción

Entender el patrimonio arquitectónico como el testimonio de la vida de un pueblo es pensarlo como una herramienta imprescindible para conocer su historia, sus cambios y su evolución. Para poder preservarlo es necesario que la comunidad y los/las especialistas, lo reconozca como tal y lo valore. Para esto, los bienes culturales del pasado se tienen que integrar con la realidad actual, dialogar con el presente para resignificarse y adaptarse a los nuevos usos y necesidades contemplando su historia, la forma y dimensión de sus espacios y su materialidad. Además de un valor histórico-simbólico-cultural tienen un valor material y, para que las personas puedan disfrutarlos sin poner en peligro su seguridad o su salud, es necesario ponerlos en valor en clave accesible. Esto significa que deben cumplir las condiciones necesarias para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas de forma segura, cómoda y lo más autónoma y natural posible.

La accesibilidad y el patrimonio arquitectónico forman parte de los Derechos Humanos reconocidos a escala internacional y, ante la condición de universalidad, indivisibilidad e interdependencia de éstos, se resalta que su efectividad real depende del reconocimiento y la eficacia de cada uno de ellos. Si un determinado grupo o grupos de personas ve limitado su acceso a disfrutar de los bienes culturales, a trabajar en un determinado espacio o a desenvolverse libre y autónomamente, se están vulnerando sus derechos.

En Argentina, y particularmente en Mar del Plata, se detecta un vacío en materia de reglamentación y bibliografía específica sobre accesibilidad en edificios de valor patrimonial. Para analizar el impacto de esta situación en los bienes de la ciudad, se realizó un relevamiento en once edificios de uso público y/o acceso de público, protegidos a escala nacional y/o provincial. El hecho de hacer un recorte en el universo patrimonial radica en que, por sus funciones y jerarquía reconocida, éstos son formadores de identidad, memoria, compromiso e inclusión social, cumplen un rol jerárquico, son valorados por la sociedad y se debe garantizar su uso y disfrute por toda la ciudadanía en igualdad de condiciones.

En este trabajo se exponen los resultados del trabajo de campo y se ofrece un análisis sobre el rol del patrimonio arquitectónico en contextos urbanos en función de sus condiciones de accesibilidad.

Breve historia de la ciudad y características actuales

La Ciudad de Mar del Plata nació como factoría y saladero a fines de 1856 convirtiéndose en pueblo portuario en el año 1873, y se caracteriza por ser una ciudad joven pero rica en cambios para su corta edad.



En el período comprendido entre 1880-1920 se convirtió en villa balnearia para los grupos dirigentes, “inmigrantes expulsados por la guerra y atraídos por la dinámica socio-económica de la ciudad, junto a una elite nacional enriquecida impedida de viajar al exterior, compusieron las bases fundacionales sociales, materiales y simbólicas de Mar del Plata” (Sánchez, 2008, pág. 18). Esto fue factible gracias a la llegada del ferrocarril, la construcción de villas, mansiones y hoteles cercanos a la playa, y al interés que se despertó desde el poder municipal por aspectos relacionados a la salud y la higiene. A partir de 1907, se promulgó una ley que autorizó los estudios para obras de salubridad en la ciudad y se fundó el hospital Mar del Plata por impulso de un grupo de vecinos. Se aplicaron “todos los modelos impuestos por higienistas e ingenieros, avenidas, plazas, paseos, baños de mar, loteos de grandes dimensiones, aprovechamiento de la luz y el aire marítimos, entre otros” (Paris Benito, 2013, pág. 28).

Con el tiempo, se fue fortaleciendo el perfil turístico que visitaba la ciudad y se fue afianzando la población estable, empezando a definir distintos barrios en la ciudad, principalmente en el período comprendido entre 1920-1935. Como expone Maestripieri (2008), Mar del Plata se convirtió en esos años en la ciudad balnearia más importante de Argentina, sin embargo

creció sin orientación turística ni criterio ordenador desde Santa Clara hasta Chapadmalal, en un frente marítimo extensísimo, sin la provisión adecuada de espacios libres y sin reparo en las peculiares características de su vida veraniega. (...) la urbanización de la playa Bristol (1936-1941) junto al Casino (1939) y el Hotel Provincial (1946) de Alejandro Bustillo debieran ser comprendidas en la circunstancia histórica de transformaciones sociales y especulaciones económicas ocurridas a mediados del siglo veinte. Estas obras fueron precursoras de los cambios de actitud hacia el paisaje y de la necesidad de ciertas élites privilegiadas de acceder a nuevas infraestructuras para el ocio y la recreación (pág. 16).

En 1940, los grupos sociales más aventajados se fueron afianzando y empezaron a incorporar el movimiento racionalista como estilo de construcción moderna. Por su parte, la clase media aspiraba a veranear como la oligarquía y, en ese intento, comenzaron a surgir los chalets de pequeña y mediana escala y la ciudad fue mutando para alojar el turismo masivo (Sánchez, 2008).

En la década de 1950 “el centro de la ciudad [era] la Plaza, la Catedral, la calle San Martín, los cuales culminan en el complejo Casino, el Hotel Provincial, el teatro Auditorium, la Rambla y hacia la Perla el Club Mar del Plata” (Paris Benito, 2011, pág. 19), cambió el tipo de turismo a uno más popular y masivo con menor recurso económico y estadías más breves, ya no en villas o chalets, sino en hoteles sindicales o residenciales.

Para responder a esta nueva demanda se modificó el perfil urbano demoliendo gran parte del tejido, para la construcción de grandes edificios y torres de departamento para el veraneo. Se construyeron cerca de tres millones de metros cuadrados entre 1961 y 1970, fecha para la que se había demolido el 70% del casco histórico (Paris Benito, 2011).

En la década de 1970 se consolidó la industria del tejido y creció la actividad comercial en general, gracias al turismo y el aumento de la población estable. En ese marco, impulsada por la *Unión de Comercio, Industria y Producción* (UCIP), se crea el parque industrial, integrando diferentes ramas y significando un gran avance para la ciudad que perdura y crece hasta hoy en día.

En la siguiente década, comenzó a despertarse la conciencia sobre la pérdida del patrimonio local. La Municipalidad compró la Villa Victoria y se realizaron tareas de intervención junto al Grupo de estudios sobre patrimonio de la FAUD-UNMDP convirtiéndola en un centro cultural,



así como con la Villa Ortiz Basualdo (donada al Municipio) donde se aloja el Museo de Arte Juan Carlos Castagnino.

En esos años, se construyeron e inauguraron dos grandes complejos turísticos: Punta Mogotes y La Perla, con los que “se implanta en los sectores de poder la idea la toma de espacios públicos para la explotación económica de empresas privadas y la discriminación en el uso del recurso natural, la playa” (Paris Benito, 2011, pág. 178).

En 1993, se creó el *Departamento de Patrimonio en la Municipalidad*, logrando que se aprobara la Ordenanza 10.075: Código de Preservación Patrimonial. A pesar de esto, la sistemática demolición de edificios en la ciudad con la excusa de la modernización, aunque realmente ligada a la especulación inmobiliaria, siguió (y sigue) siendo una constante. Muchos edificios protegidos son desafectados del listado oficial para construir, en su lugar, torres, nuevas viviendas unifamiliares, o para sumar vacíos urbanos por largos períodos abandonados o funcionando como estacionamientos. A pesar de esta realidad, aún quedan bienes en la ciudad resguardando nuestra historia presente, por los que se puede – y se debe – trabajar, a la vez que fortalecer las bases para la preservación del patrimonio que vendrá.

Finalmente, desde el inicio del siglo XXI, además del perfil turístico, la ciudad se destaca por las actividades económicas en los sectores de la pesca y la horticultura, así como en su condición de ciudad educativa, por el importante equipamiento con que cuenta en los niveles terciario y universitario. Sin embargo, ésta oferta llega de forma dispar a la población local, beneficiando a ciertos grupos sobre otros (Lucero, 2016), debido a que existen “intensas disparidades sociales y espaciales internas, como producto de los procesos económicos, políticos, sociales y culturales que modificaron su configuración hasta la actualidad” (pág. 25).

El rol del patrimonio arquitectónico en la ciudad

Navarro (2012) plantea que “las ciudades son algo más que un territorio específico o un espacio que sirve de soporte para el desarrollo de diferentes actividades” (pág. 10). Además de poder ser caracterizadas en función de su ubicación, escala, forma material y composición social, es preciso entenderlas como espacios cargados de significados para sus habitantes y visitantes, que encuentran un lugar en el que desarrollarse o experimentar distintas vivencias en un paisaje cultural con un carácter y singularidad determinado. Ese paisaje cultural urbano, es en gran medida el resultado “de la concurrencia de actores y acciones diversas, cuya sucesión en el tiempo determina formas y patrones” (Diez, 2008, pág. 236).

Como componente de la ciudad y de su espacio público, el patrimonio es partícipe de la materialización de las relaciones interpersonales y de los vínculos entre el pueblo y el poder. Los edificios protegidos conforman junto a las plazas, los parques y las calles, un espacio físico, simbólico y político que es fundamental para el urbanismo, la cultura urbana y la ciudadanía (Borja & Muxi, 2003). Enriquece el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial, promoviendo el respeto de la diversidad cultural y mejorando la calidad de vida de las personas que pueden participar de forma activa en la comunidad (UNESCO, 2014).

A la vez, la ciudad y la arquitectura que le da forma a sus espacios físicos reflejan cómo las sociedades se piensan a sí mismas como totalidad y como conjunto de individualidades. El diseño de los espacios condiciona la forma en que las personas se desenvuelven y se vinculan entre sí, prefigura qué actividades se realizarán, dónde, cómo y quiénes podrán participar. Esto sucede tanto de forma consciente como inconsciente y, en ese marco, la ciudad puede convertirse en un factor de inclusión o de segregación (Coriat, 2008).

Como sostiene Henri Lefebvre (1974), cada sociedad –lo que significa cada modo de producción– históricamente produce y posee su propio espacio. Es por ello, que éste siempre es un espacio



político, resultado de la lucha de clases, en el que se reproducen y perpetúan las relaciones sociales de producción. En otras palabras, existe una lógica, materializada en el entorno construido, que establece las partes de la sociedad y de hacer visible, o invisible, a los distintos actores y actrices que la conforman, definiendo un orden y la convivencia entre cada una de las partes. Cuando algunos grupos son omitidos como partícipes activos de la vida urbana, cuando se detectan barreras, ya sean sociales, físicas, comunicacionales o sensoriales, para su desenvolvimiento autónomo y libre, se está vulnerando su derecho a la igualdad establecido en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (ONU, 1948) y, puntualmente, su derecho a la ciudad. Este último, entendido como "como forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al hábitat y al habitar. El derecho a la obra (a la actividad participante) y el derecho a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad" (Lefebvre, 1968).

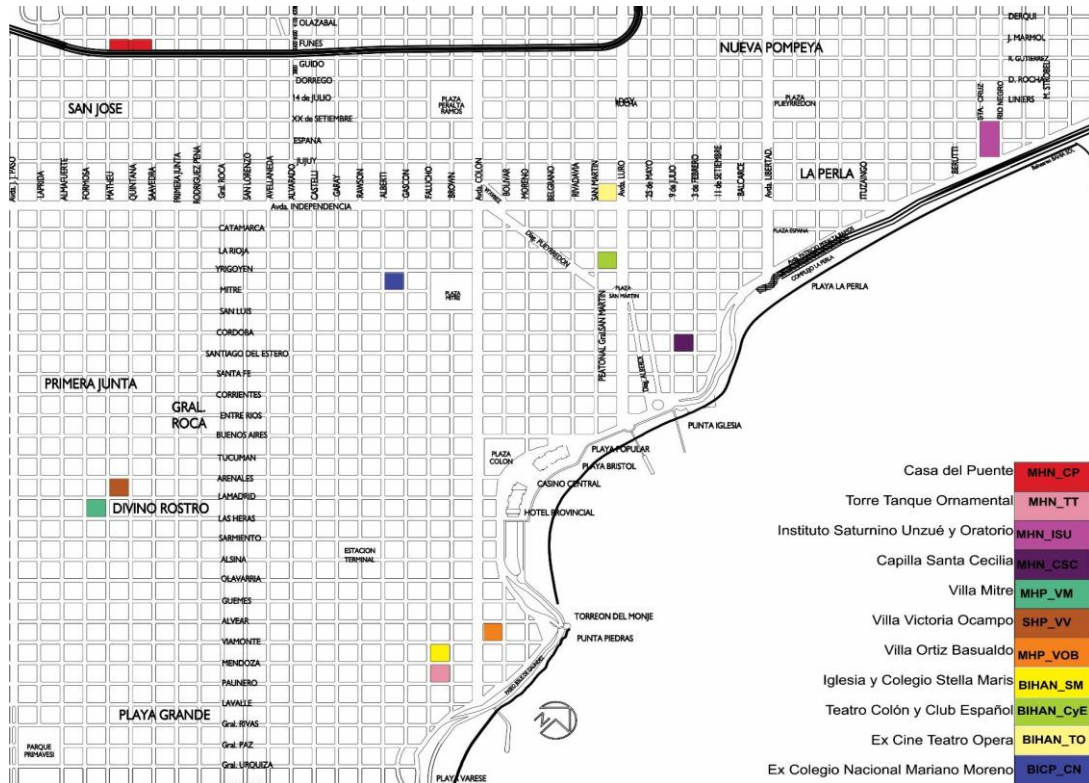
Navarro, Clark y Silver (2012) plantean que "la puesta en valor de un monumento histórico, sin menoscabo de que pueda ser disfrutado por residentes, estaría orientado principalmente a la visita de foráneos" (pág. 38). Sin embargo, es fundamental reconocer el uso de los edificios de valor patrimonio en el entorno urbano más allá de las actividades orientadas al turismo que puedan albergar: además de su valor simbólico-cultural e identitario para una comunidad, los edificios patrimoniales son sede de actividades administrativas, educativas, religiosas, políticas o de salud. La población usuaria no son sólo visitantes ocasionales, sino que también muchas personas realizan tareas laborales o formativas en los mismos.

Mar del Plata no es ajena a esta situación descripta. A pesar de la sistemática demolición que sufre gran parte de su arquitectura, ya mencionada, su patrimonio sigue siendo un componente importante de la identidad local. Así, la existencia o no de condiciones de accesibilidad adecuadas condiciona la participación de gran parte de la población en muchas actividades. Cuando se detectan conflictos en la cadena de accesibilidad es preciso preguntarse ¿para quiénes se piensa y construye la ciudad? ¿A quiénes se excluye? ¿Cuál es la situación del patrimonio edificado en la ciudad de Mar del Plata?

Accesibilidad al patrimonio arquitectónico en Mar del Plata

El listado de bienes protegidos de la ciudad incluye 216 bienes edificados urbanos declarados puntualmente, 6 conjuntos, 13 bienes rurales, 12 espacios públicos y 10 inmuebles en los que se remarcan fragmentos de interés (Ordenanza N° 15.728). Para ésta investigación se consideraron aquellos bienes cuyo valor o interés es reconocido a nivel Provincial y Nacional y que hoy en día tienen un uso con acceso público.

A continuación, se presenta un mapa de la ciudad donde se ubica espacialmente el listado de los casos de estudio seleccionados y luego una ficha con la información básica de cada uno (Ficha 1).



Plano de un sector de la ciudad de Mar del Plata con la localización de los bienes (Plano 1)

FICHA 1. CORPUS PATRIMONIAL SELECCIONADO

Bien Patrimonial	Código	Fecha	Profesionales a cargo	Propiedad de	Función	Ubicación	Foto de referencia
La casa del Puente - MHN	MHN_CP	Proyecto y Construcción		Origen			
		1943-1946	Arq. Amancio Williams, Colaboradora Delfina Galvez	Alberto Williams	Vivienda + estudio		
		Última intervención		Actualidad			
Torre Tanque Ornamental - MHN	MHN_TT	Proyecto y Construcción		Origen			
		1930-1942	Arq. Comelio Lange	OSSN	Deposito y distribución de agua		
		Última intervención		Actualidad			
Instituto Saturnino Unzué - MHN	MHN_ISU	Proyecto y Construcción		Origen			
		1908-1910	Luis Faure Dujaric, Const. Mauricio Cremonese	Sociedad de Beneficencia - Cap. Federal	Asilo de niñas		
		Última intervención		Actualidad			
Capilla Santa Cecilia - MHN	MHN_CSC	Proyecto y Construcción		Origen			
		1873	Autor desconocido, Const. Francisco Beltrami	Congregación Herm. del Huerto, donación Peralta Ramos	Capilla		
		Última intervención		Actualidad			
Villa Mitre - MHP	MHP_VM	Proyecto y Construcción		Origen			
		1931	Ing. Guillermo Fernández Haizze - Arq. Amancio Williams	Angiolina Astengo de Mitre	Vivienda veraniega		
		Última intervención		Actualidad			
		2017	Cooperativas a través de la Dirección de Obras Públicas (mantenimiento)	MGP	Museo Histórico Municipal Roberto Barili + Archivo y Biblioteca		



FICHA 1. CORPUS PATRIMONIAL SELECCIONADO

Bien Patrimonial	Código	Fecha	Profesionales a cargo	Propiedad de	Función	Ubicación	Foto de referencia
Villa Victoria Ocampo - SHP	SHP_VV	Proyecto y Construcción		Origen			
		1912, 1913-1915	Proyecto en Iglsteria, tipo kit de madera para armar in situ.	F. Campo de Ocampo y M. Ocampo, luego Victoria Ocampo.	Vivienda vacacional		
		Ultima intervención		Actualidad			
Villa Ortiz Basualdo - MHP y MHN en trámite	MHP_VOB	Proyecto y Construcción		Origen			
		1908-1910	Proy. Arqs. L. Dubois y P. E. Paler. Cons.: L. Bianchini	Fila. Ortiz Basualdo	Vivienda vacacional		
		Ultima intervención		Actualidad			
Iglesia y Colegio Stella Maris - Bien de Interés Histórico Arquitectónico Nacional	BIHAN_SM	Proyecto y Construcción		Origen			
		1908-1910	Proy. Emilio Hurtre. Const. R. Besozzi	Congregación Hermanas Adoratrices	Iglesia y colegio		
		Ultima intervención		Actualidad			
Teatro Colón y Club Español - Bien de interés histórico-artístico Nacional y Provincial	BIHAN_CyE	Proyecto y Construcción		Origen			
		1923	Arq. Angel Pascual. Const. Martín Marco	Asociación Española de Socorros Mutuos	Teatro y Club		
		Ultima intervención		Actualidad			
Ex Cine Teatro Opera - Bien de interés histórico-artístico Nacional y Provincial	BIHAN_TO	Proyecto y Construcción		Origen			
		1943	A. Bourdon y A. Marshall	Clemente Lococo	Cine y Teatro Opera		
		Ultima intervención		Actualidad			
Ex Colegio Nacional Mariano Moreno - Bien de Interés Cultural Provincial	BICP_CN	Proyecto y Construcción		Origen			
		1942-1945	Dirección Gral. de Arq. - Min. Obras Públicas de la Nación	Gob. Nación	Colegio Nacional		
		Ultima intervención		Actualidad			
		2018	Dirección Prov. de Infraestructura escolar (mantenimiento)	Gob. Provincial	Escuela Secundaria M Belgrano N° 24 y Escuela de Enseñanza N° 22		

Sobre el relevamiento de los casos

A partir de esa delimitación, se diseñó un instrumento de relevamiento que permitió recabar y sistematizar la información necesaria para esta investigación. Por un lado, se confeccionaron fichas específicas consignando datos sobre las características patrimoniales que los identifican. Por otro, matrices relativas a la situación actual en materia de accesibilidad, diagramadas en función de tres ámbitos complementarios de la accesibilidad:

Accesibilidad física: referida a garantizar las condiciones físicas en el entorno natural o construido que permitan la llegada, uso y disfrute de los bienes en cuestión y sus entornos inmediatos.

Accesibilidad sensorial: apuntando a resolver las problemáticas de las personas con discapacidad visual, auditiva y/o del habla para garantizar el uso y disfrute de los edificios y sus entornos.

Accesibilidad comunicacional e intelectual: contemplando acciones para garantizar la correcta y completa comunicación interpersonal, escrita y virtual.

Además, se tomaron como referencia ciertos puntos críticos fundamentales a la hora de garantizar la cadena de accesibilidad: el entorno, el o los accesos, las circulaciones (verticales y horizontales), los usos específicos y los sanitarios. El objetivo no fue registrar información detallada sobre dimensiones y estado de los bienes, sino poder identificar barreras existentes y condiciones generales en materia de accesibilidad – aciertos y desaciertos –, para realizar un diagnóstico de la situación local. A continuación, se presenta una síntesis de los datos cualitativos obtenidos:

a. Edificios con funciones culturales



Dentro de los once edificios seleccionados, los usos culturales predominan en seis de ellos: Centro de interpretación de arquitectura del siglo XX (Casa del Puente); Museo Histórico Municipal Roberto Barili (Villa Mitre); Museo Castagnino (Villa Ortiz Basualdo); Centro cultural Villa Victoria Ocampo, Instituto Saturnino Unzué y Teatro Colón y Club Español.

Los primeros cuatro fueron pensados como viviendas unifamiliares y, a excepción de la Villa Victoria en la que existen algunas mínimas condiciones de accesibilidad, resultan inaccesibles. Como elementos positivos de la Villa Victoria, se destaca una rampa incorporada en la década de 1990⁵⁵⁴ que permite el acceso a la galería perimetral de la casa principal y de allí al interior, en el que se realizan cursos y distintas exposiciones, con circulaciones horizontales adecuadas en dimensiones y sin obstáculos; en una de las salas se presenta material audiovisual sobre la historia de la casa y su propietaria; y el predio cuenta con un sanitario accesible, aunque la llegada al mismo no lo es y hay que solicitar la llave para su uso. En cuanto a las barreras detectadas, la mayoría son compartidas por los cuatro casos e incluyen escalones sin salvar en los ingresos y/o circulaciones interiores, falta de ascensores u otros recursos que permitan acceder a los segundos niveles⁵⁵⁵, nula señalización podotáctil o elementos que atiendan a cuestiones de accesibilidad sensorial, entornos con accesibilidad física y comunicacional restringida⁵⁵⁶, disposición de mobiliario y objetos en exposición que obstaculizan los recorridos internos o puertas ubicadas en lugares de difícil acceso, entre otros. En el caso del Museo Castagnino, en el año 2018 se realizaron variadas tareas de mantenimiento dentro de las que se reemplazó el piso de una gran área en la planta baja por porcelanato, pero no se realizaron acciones para subsanar los desniveles entre los ambientes de exposición. Esta falta de resolución de barreras interiores, sencilla de abordar, contrasta con un proyecto para mejorar la accesibilidad física, propuesto por la Asociación de Amigos del Museo, que apunta a generar un nuevo acceso por la antigua entrada de cocheras e incorporar un ascensor vidriado externo al edificio.

En el caso del Instituto Unzué se considera exclusivamente el área que actualmente se encuentra funcionando abierta al público, lo que implica que no fue contemplada la situación de accesibilidad al Oratorio, aunque se encuentre restaurado, ni todos los espacios que están a la espera de ser intervenidos. El área relevada fue puesta en valor de acuerdo al proyecto del Grupo de Estudios en Preservación del Patrimonio (CEHAU-FAUD-UNMDP) y contiene varios ejemplos de buenas prácticas en materia de accesibilidad.

Dentro de las acciones realizadas, el acceso actual por la calle Río Negro es a nivel de vereda y existen circulaciones exteriores con material antideslizante sobre el pasto para permitir el recorrido por el parque y el ingreso al edificio sin obstáculo; los servicios sanitarios incluyen dos baños accesibles con entrada independiente; el ancho de los pasillos originales responde perfectamente a las necesidades actuales, y todas las puertas del Instituto tienen una luz libre, mínima, de 80cm, que permite el paso cómodo a toda persona con movilidad reducida, tanto

⁵⁵⁴ A través de un pedido de la Asociación de Amigos de la Villa Victoria se realizó un proyecto integral de accesibilidad desde la FAUD-UNMDP, siendo esta rampa lo único que se logró concretar, con un lenguaje un tanto discutible por su similitud con las barandas originales, pero reversible.

⁵⁵⁵ Tanto en la Villa Mitre como en la Villa Ortiz Basualdo, permanecen los ascensores originales, de dimensiones ajustadas, pero en ambas hay que superar diversos obstáculos previos para llegar a éstos y en el segundo caso directamente se encuentra fuera de servicios desde hace varios años, por falta de mantenimiento.

⁵⁵⁶ La Villa Mitre y la Casa del Puente por la irregularidad del terreno y la invasión de raíces, la Villa Ortiz Basualdo por la excesiva pendiente longitudinal y transversal sin barandas en ningún tramo y la Villa Victoria con veredas adecuadas pero pequeñas rampas en esquina que no resuelven la accesibilidad física y falta de señalética.



en los espacios públicos y en las áreas de trabajo del personal. La circulación vertical se ha resuelto con dos ascensores de acceso público en el hueco central de cada núcleo de escaleras principales, contrastando con la imagen original del edificio, pero sin competir con la misma. En cuanto a las escaleras, que se encontraban deterioradas, se restauraron y se decidió reconstruir algunas piezas de escalones según sus características originales. Con los nuevos escalones de mármol se aporta a la seguridad y accesibilidad del edificio con una superficie nivelada. Otros elementos que fueron restaurados son las barandas de hierro de las escaleras y los solados originales de baldosas calcáreas (de los que se restauraron piezas y se completó con nuevas de iguales características a las originales). Una cuenta pendiente en el área habilitada, es mejorar las condiciones de accesibilidad en sectores de servicio del teatro, entendiendo la necesidad de una cadena de accesibilidad también en el circuito interno o privado.

Por su parte, el Teatro Colón y Club Español se encuentran en un entorno céntrico con condiciones aceptables de accesibilidad física, cruces peatonales señalizados y veredas sin desniveles. Como elemento particular de este caso, el acceso por puertas de vidrio con excesiva cantidad de cartelería y mal señalizado (además de un pequeño escalón) confunde el ingreso al teatro con otros usos compartidos en el edificio, como un quiosco y la sede de la revista local *La Tecla*. La sala del teatro permite el ingreso y permanencia de forma cómoda y autónoma a personas con movilidad reducida.

b. Edificios educativos

En esta categoría se encuentran el Colegio Stella Maris⁵⁵⁷ y el Ex Colegio Nacional Mariano Moreno. El primero, cuenta con veredas anchas y en buen estado, pero sin rampas en esquina y con una excesiva pendiente sobre las calles Viamonte y Mendoza, debido a la ubicación geográfica en la loma, lo que también es determinante en el interior del colegio. Los accesos al predio y al edificio propiamente dicho son varios, y en su mayoría se antepone escalones o escaleras, a excepción del ingreso por el sector del gimnasio y salón de actos. Sin embargo, existe un proyecto concreto que prevé solucionar la accesibilidad física en el área de acceso a la iglesia, la primaria y el jardín de infantes. En el interior, los pasillos son anchos, pero existen múltiples situaciones de cambio de nivel sin salvar (como en la conexión entre el colegio y la iglesia) y la distribución espacial es compleja para la orientación de personas con discapacidad intelectual o sensorial, adultos mayores o simplemente ajenas al edificio, lo que se trata de solucionar con la colocación de planos de ubicación en algunos puntos. Por otro lado, se detecta la incorporación de una rampa exterior en el patio central que no llega a resolver la cadena de accesibilidad porque comunica sólo con un sector del edificio, y para llegar al patio o al nivel de llegada de la rampa, desde otros puntos, hay que utilizar escaleras con una pendiente pronunciada.

A pesar de la falta de mantenimiento general del edificio, el segundo caso cuenta con mejores condiciones de accesibilidad en el interior y los conflictos existentes son más sencillos de solucionar. La vereda perimetral del Ex Colegio Nacional Mariano Moreno presenta desprendimientos e invasión de raíces de árboles, se delimita un sector de cruce con señalización podotáctil y contraste de color, atendiendo a la accesibilidad sensorial e intelectual y comunicacional, aunque en materia de accesibilidad física el cordón de vereda no se encuentra rebajado. Para ingresar al edificio, el acceso principal es por escalones o una rampa lateral incorporada hace unos años entre el edificio y la reja de seguridad; no se encuentra en buen estado, no respeta los espacios giratorios ni cuenta con pasamanos. Una vez dentro del colegio los espacios son amplios y la accesibilidad física y comunicacional es aceptable en la primera

⁵⁵⁷ Se la separa de la iglesia sólo para esta clasificación, porque funcionan de forma independiente, pero son parte de un mismo edificio.



planta, a excepción del área administrativa donde se ve obstaculizada por la cantidad de mobiliario abarrotado. A la planta alta sólo se accede por escalera. Los baños no son completamente accesibles, pero con pequeñas modificaciones podrían mejorarse la situación. No se detectan recursos que colaboren con la accesibilidad sensorial, y en cuanto a lo comunicacional la señalética y cartelera con información se encuentra un tanto alta para personas de baja estatura o que se desplacen en silla de ruedas.

c. Edificios religiosos

Aquí se identifica la Iglesia Stella Maris, la Capilla Santa Cecilia y el Centro Cristiano Dios es Amor. Las primeras dos se ubican en edificios proyectados y construidos para tal fin y pertenecen al mismo culto por lo que comparten algunos elementos en relación al funcionamiento, más allá de las diferencias arquitectónicas. Por otro lado, la última se ubica en el Ex Cine y Teatro Ópera y tiene un uso notablemente distinto.

Las condiciones generales de la Iglesia Stella Maris, en relación a su entorno son compartidas con la situación del Colegio. En cuanto al interior, una vez salvados los escalones del acceso, la puerta principal es a nivel y tiene un ancho adecuado. La participación de las ceremonias no presenta mayores obstáculos para asistentes, con pasillos anchos y sistema de amplificación de sonidos, a excepción del confesionario que resulta físicamente inaccesible y un escalón que se antepone al altar y a la zona privada (espacio que conecta con el colegio, utilizado por monjas y, hacia el otro lado, el sector de vestuario de curas).

En cuanto a Santa Cecilia, las veredas se encuentran en buen estado, pero no hay rampas en las esquinas. El ingreso desde la calle es por escaleras con pasamanos laterales y el umbral de las puertas supera los 20cm. En el interior no se detectan obstáculos físicos, pero no hay recursos para garantizar la accesibilidad sensorial ni comunicacional e intelectual. Lamentablemente, hace años que la Capilla no tiene mucho uso, sólo para algunas ocasiones especiales, por temor a robos o situaciones de inseguridad.

En el caso del Ex Cine y Teatro Ópera, tanto el entorno, el acceso a nivel, el hall principal y la sala no presentan obstáculos físicos. El acceso a los palcos de la segunda planta y al subsuelo, en el que se ubican las áreas administrativas, es por escaleras, así como para subir al escenario en el que se realizan muchas de las ceremonias. En cuanto a la accesibilidad sensorial, se utilizan recursos audiovisuales que permiten la participación de las personas con discapacidad visual o auditiva, y en materia comunicacional, resalta un exceso de cartelera y señalética que resulta invasiva para el edificio y la comprensión de las personas.

d. Otros usos singulares

Finalmente, se distingue de forma independiente el caso de la Torre Tanque, por ser su uso principal el depósito y distribución de agua, aunque también se realizan actividades administrativas y visitas guiadas. El entorno se encuentra en excelente estado, aunque sin rampas en esquina. Se distinguen tres accesos, todos con barreras físicas. Por un lado, la puerta principal a la que se antepone una escalera, por otro una entrada secundaria que se utiliza para las visitas educativas o similares que tiene sólo un escalón exterior, pero al ingresar hay un nuevo desnivel, y, por último, hay unas escalinatas exteriores que conducen a la terraza jardín en la que se realizan espectáculos musicales. En el interior, las visitas y charlas utilizan recursos audiovisuales diversos y/o lenguaje de señas de acuerdo a las necesidades de quienes visitan y es posible llegar hasta el mirador por un amplio ascensor (original) señalizado con líneas de prevención sobre el piso. Los baños son inaccesibles y se encuentran obstáculos móviles para recorrer la muestra sobre la historia de la torre en el primer piso. Las oficinas administrativas,



situadas en lo alto de la Torre, cuentan con algunos desniveles sin salvar que complejizan el acceso y uso para personas con movilidad reducida.

Síntesis del relevamiento

Para sistematizar la información recabada, se confeccionó una ficha en la que se otorgaron valores (0 a 3) a los puntos críticos según cada dimensión complementaria de la accesibilidad, para cada uno de los edificios. Con esa asignación de valores se definieron cuatro rangos posibles de accesibilidad para los itinerarios básicos:

- Nivel 1, Accesible (o adecuado): Asegura la cadena de accesibilidad de forma autónoma, cómoda y segura en función de los tres ámbitos de la accesibilidad. Refiere tanto al circuito interno (exclusivo al personal permanente de cada edificio) como al circuito público (aquel al que accede y utiliza el público).

b) Nivel 2, Parcialmente accesible. Permite el acceso, uso y disfrute del edificio en cuestión y su entorno inmediato en condiciones mínimas, de forma autónoma y segura. No se respetan todas las medidas mínimas establecidas por norma, por lo que la comodidad en el uso se ve restringida. Refiere tanto al circuito interno (exclusivo al personal permanente de cada edificio) como al circuito público (aquel al que accede y utiliza el público). Se prevé la utilización de ayudas técnicas.

c) Nivel 3, Visitable o accesible con ayuda. Asegura la cadena de accesibilidad a lo que se establezca como circuito principal – en relación a la función prioritaria del bien - de forma segura y de la forma más autónoma posible. No se respetan todas las medidas mínimas establecidas por norma, por lo que la comodidad en el uso se ve restringida y se prevé la necesidad de ayuda interpersonal en algunas circunstancias. Para las áreas que resulten físicamente inaccesibles, si son de relevancia por su valor cultural, histórico o artístico, se incorporan los recursos comunicacionales necesarios para acercar su conocimiento e interpretación a la mayor cantidad de personas posible. Los espacios físicamente inaccesibles, no albergarán funciones jerárquicas dentro del uso general del edificio.

- Nivel 4 Inaccesible

A continuación, se presenta una ficha síntesis, que expresa como uno de los edificios alcanza una situación nivel 2 y los demás se reparten equitativamente entre inaccesibles y visitables.



FICHA 2. SÍNTESIS DE RELEVAMIENTOS						
EDIFICIOS	CRITERIOS	E	A	C	UE	S
MHN_CP	Acc. Física	0	0	0	1	0
	Acc. Sensorial	0	0	0	0	0
	Acc. Intel.yCom.	1	0	1	1	1
	Itinerario básico	INACCESIBLE				5
MHN_TT	Acc. Física	2	1	1	1	0
	Acc. Sensorial	1	1	1	2	0
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	1
	Itinerario básico	VISITABLE				19
MHN_ISU	Acc. Física	3	3	3	2	3
	Acc. Sensorial	1	1	2	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	2
	Itinerario básico	PARCIALMENTE ACCESIBLE				30
MHN_CSC	Acc. Física	1	0	1	1	/
	Acc. Sensorial	0	0	0	0	
	Acc. Intel.yCom.	1	0	1	1	
	Itinerario básico	INACCESIBLE				
MHP_VM	Acc. Física	0	1	0	1	0
	Acc. Sensorial	0	0	0	1	0
	Acc. Intel.yCom.	0	0	1	1	0
	Itinerario básico	INACCESIBLE				5
SHP_WV	Acc. Física	2	2	1	2	3
	Acc. Sensorial	1	1	0	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	2
	Itinerario básico	VISITABLE				24
MHP_VOB	Acc. Física	1	0	0	1	0
	Acc. Sensorial	0	0	0	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	1
	Itinerario básico	INACCESIBLE				13
BIHAN_SM	Acc. Física	1	0	0	1	1
	Acc. Sensorial	1	1	0	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	2
	Itinerario básico	INACCESIBLE				17
BIHAP_CyE	Acc. Física	2	1	2	2	1
	Acc. Sensorial	1	0	0	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	0	2	2	2
	Itinerario básico	INACCESIBLE				19
BIHAP_TO	Acc. Física	2	3	1	2	1
	Acc. Sensorial	1	1	0	1	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	1	1
	Itinerario básico	VISITABLE				21
BICP_CN	Acc. Física	1	2	1	2	1
	Acc. Sensorial	0	1	1	0	1
	Acc. Intel.yCom.	2	2	2	2	2
	Itinerario básico	VISITABLE				20

REFERENCIAS
PUNTAJE POR PUNTO CRÍTICO: 0 a 3, siendo 0 inaccesible y 3 accesible
SUMA DE PUNTOS EN ITINERARIO BÁSICO:
INACCESIBLE ≤ 19
VISITABLE entre 20 y 29
PARCIALMENTE ACCESIBLE entre 30 y 39
ACCESIBLE ≥ 40

Discusión

Las desigualdades sociales tienen su correlato en la materialización de la ciudad, y el patrimonio arquitectónico no es ajeno a esto. El hecho de que el acceso, uso y disfrute de los bienes protegidos se vea condicionado para ciertos grupos de personas, refleja la inequidad y discriminación presentes en la sociedad. Si ésta es incapaz de eliminar las barreras de movilidad, de comunicación y de comprensión, es sintomática de la atención desigual que merecen las personas con discapacidad, personas mayores, niños y niñas o personas gestantes, por mencionar algunas. A la inversa, cada barrera al acceso que cae, acerca un poco más a la consecución de una sociedad más justa (Social Integration, 1995).



A partir del estudio de campo realizado, se corroboró la expresión de la falta de tratamiento normativo y bibliográfico sobre accesibilidad al patrimonio arquitectónico en la realidad material de Mar del Plata. Las explicaciones ligadas a la escasez de recursos económicos o las limitaciones para intervenir que implican las declaratorias, comprenden un abanico de argumentos desde los cuales se intenta justificar la falta de accesibilidad en las construcciones, pero lo cierto es que en muchos de los casos se ven intervenciones recientes orientadas a sumar confort, modernizar ciertos espacios y ampliar otros, en las que las inversiones necesarias se han medido con otra vara.

En esos términos ¿no debería ser más importante acceder y utilizar los espacios? ¿A qué se debe esta situación? ¿Quién es responsable de esto? ¿No tenemos todas las personas los mismos derechos? En definitiva: ¿podemos asegurar que hoy en día el patrimonio arquitectónico es de todos y todas si no es accesible?

Bibliografía

- Borja, J., & Muxi, Z. (2003). *El Espacio Público, Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona: Electra.
- Coriat, S. (2008). Participación, accesibilidad e inclusión en las ciudades. En I. y. otro, *Ciudades libres de discriminación I: Conceptualizaciones acerca de la discriminación en el ámbito local. Experiencias compartidas con ciudades patagónicas* (pág. 45 a 54). Buenos Aires: Imprenta Grafik.
- Diez, F. (2008). *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: DONN S.A.
- Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Colección Entre Líneas*.
- Lucero, P. I. (2016). *El mapa social de Mar del Plata. Procesos de producción del espacio urbano y construcción de desigualdades territoriales (Tesis de doctorado en geografía)*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Maestriperi, E. (2008). *Cultura urbana, paisaje y proyecto en la arquitectura moderna Rioplatense (1924-1964)*. España: Tesis doctoral de la Universidad Pablo de Olavide .
- Navarro, C. (. (2012). *Las dimensiones culturales de la ciudad*. Madrid: Los libros de la catarata.
- ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*.
- Paris Benito, F. (2011). *Una tradición Argentina. Mar del Plata: modernidad y patrimonio*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Paris Benito, F. (2013). *Orígenes del Patrimonio Asistencial. En el balneario nacional*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- 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". En AAVV, *i+a: investigación + acción* (pág. 9 a 31). Mar del Plata: FAUD-UNMDP.
- Social Integration. (1995). *Libro Verde de la Accesibilidad*. Bruselas.
- UNESCO. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. Francia.



¿Dónde y cuándo ser mujer? Las variables tiempo y espacio en relación a los personajes femeninos en Calderón de la Barca

Sobrón Tauber, Guadalupe

GLISO, Celehis, Universidad Nacional de Mar del Plata

guadalupesobrontauber@gmail.com

El presente trabajo se enmarca en un proyecto de investigación mayor en torno a las mujeres dentro de la producción del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En esta ocasión, se hará particular énfasis en algunos personajes en relación a cómo se consolidan acorde a los marcos ficcionales de las obras a las que pertenecen, así como al subgénero dramático al cual responde cada pieza. De manera que se observará si los comportamientos y actitudes de dichas mujeres son condicionados por estas variables y los verosímiles a los que deben responder.

El estudio de los personajes femeninos en el teatro de Calderón es un área en desarrollo y que durante muchos años se consideró inexplorada, a pesar de que el universo poético del autor contenga una multiplicidad de mujeres y discursos que presentan una gran riqueza literaria y simbólica. Ante dicho panorama, comprendemos que es importante promover este tipo de acercamientos y construir una mirada crítica en relación a cómo se construyen las nociones de género dentro de distintas producciones literarias hegemónicas, como la que nos convoca. Con esto en mente, la presente ponencia parte de la pregunta sobre qué límites de representación afectan a la construcción de los personajes y, en consonancia, cómo operan los aspectos formales –subgénero dramático– y contextuales –tiempo y espacio de escritura y de representación– en la consolidación de la identidad femenina.

Desde una perspectiva crítica e histórica, se entiende que el género “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott 1996: 289), así como se materializa en distintos aspectos como los símbolos y significados que se asocian a cada identidad de género. Si bien no es el objetivo de este trabajo disertar en torno a los posibles debates teóricos que suscita dicha categoría, partir de los presupuestos de Joan Scott resulta propicio para enriquecer el presente análisis y clarificar el posicionamiento epistemológico de la lectura aquí propuesta. De esta manera, en las obras a trabajar tienen lugar distintos marcos que afectan a los comportamientos sociales esperados de la mujer de los siglos XVI-XVII, y que resultan operativos para pensar los alcances de dichas representaciones respecto de la construcción de las identidades femeninas. Es decir, que nos proponemos ver cómo la constitución de representaciones femeninas acorde a distintos entornos posibilita reflexionar sobre los significados que rodean lo que puede o no hacer una mujer.

En trabajos anteriores (Sobrón Tauber 2017; 2018) hemos analizado de forma pormenorizada cómo algunas mujeres dentro de las obras de Calderón representan conductas o comportamientos desafiantes para la época⁵⁵⁸. Ejemplos claros y evidentes de esto son

⁵⁵⁸ En la España de los siglos XVI y XVII, la mujer era mirada preponderantemente como un ser extraño, impredecible y peligroso, que debía ser controlado (Sánchez Llama 1990: 941-942). Ante esto se le



Semíramis –protagonista de las dos obras que componen *La hija del aire* (1653)- y Rosaura – célebre dama de *La vida es sueño* (1635)-. Ambas mujeres realizan en sus distintas tramas un salto hacia la esfera de lo masculino y conforman identidades que, aunque movidas por distintos objetivos, llegan una síntesis entre los aspectos de lo entendido como lo femenino y lo masculino⁵⁵⁹. De la misma forma, cabe destacar que las dos desarrollan su devenir escénico en marcos ficcionales remotos, respecto de su contexto de producción.

Semíramis, por su parte, es un personaje que inicia su obra encerrada desde su nacimiento y lucha por su albedrío al modo de Segismundo (Ruiz Ramón: 15), que atraviesa el camino que va de dama desvalida hasta llegar a reina por elegir no casarse con su primer enamorado, que usurpa el trono de su hijo vestida como él, que travestida se reconoce como rey y guerrero, y que muere como tal antes de ser descubierta; por lo que sin duda presenta múltiples líneas para pensarla por fuera de las potencialidades de las mujeres del 1600. Pero, también, es verdad que *La hija del aire* es una obra cuya acción dramática transcurre en Asiria y en un tiempo indeterminado y legendario, lo que subraya el carácter épico-mitológico⁵⁶⁰ de su protagonista. Con esto queremos decir que, si bien es un personaje en extremo interesante y abordable, no es menor que su existencia se justifique en asideros míticos ni que la obra se distancie tempoespacialmente de la España de los Austrias menores.

En el caso de Rosaura, encontramos una situación más moderada en sus rupturas, pero afín. Se trata de una mujer que inicia la obra travestida para defender su honor y que, al igual que sucede con Semíramis, mediante su discurso pone en crisis la univocidad de la identidad femenina, como es evidente en el conocido parlamento hacia Segismundo al cual refiere “mujer/hombre vengo” (Calderón de la Barca 1994: vv. 2902-2921)⁵⁶¹. Es decir, no solo representa una ruptura con la asumida pasividad de las mujeres ante su propio destino por querer ser ella la guardiana de su honor, sino que se entiende en el límite de su propia femineidad por esto mismo. Pero aquí, nuevamente, el drama tiene lugar lejos de España: la acción de *La vida es sueño* transcurre en Polonia.

Cabría pensar que en ambas obras la lejanía permite lecturas simbólicas y alegóricas, así como una reflexión filosófica en torno a ciertos temas –gobierno, ambición, libre albedrío- sin el peso que supone dar cuenta de ello con referentes concretos de la España y la nobleza del siglo XVII⁵⁶². Y, aventurando una posible hipótesis, podría afirmarse que es esa misma distancia la que posibilita, e incluso exige, personajes que salgan de su espacio habitual y, en este caso particular, permite que las mujeres ocupen roles diversos a los esperables.

impusieron los mandatos de la honra y la castidad, así como el absoluto sometimiento al hombre (Cervantes Cortés 2012). Por ello, las mujeres calderonianas que se han abordado en trabajos anteriores –Semíramis, Anajarte y Rosaura- (Sobrón Tauber 2017) se presentan disruptivas ante algunas de estas consideraciones, sobre todo por su rol prominentemente activo ante sus decisiones y deseos.

⁵⁵⁹ Véase para esto el pormenorizado análisis que realiza Escalonilla López (2000) respecto de ambos personajes, analizando como punto de partida el elemento del travestismo.

⁵⁶⁰ Frolidi señala cómo Calderón hace uso especial del terreno exótico que favorece el tema de la legendaria reina asiria (2003: 321).

⁵⁶¹ El análisis pormenorizado de este discurso excede los objetivos del presente trabajo aunque será abordado en mayor profundidad en futuros escritos. En particular, es destacable y acertada la propuesta de Escalonilla López que lo lee como una marca de consolidación identitaria híbrida (Escalonilla López 2000).

⁵⁶² Al respecto, Valbuena Briones señala que estas obras pertenecen a una vertiente de teatro poético dentro de la producción calderoniana, a diferencia de otras producciones como las comedias de capa y espada y algunos dramas históricos que retoman rasgos más costumbristas (1980: 32).



Para poner a funcionar esto, entonces, es preciso preguntarse qué sucede con las mujeres calderonianas en piezas que sí recuperan como tiempo y espacio la España aurisecular. Para ello se realizará un breve recorrido por tres obras más: *El médico de su honra* (1635), *El alcalde de Zalamea* (1651) y *La dama duende* (1636)⁵⁶³. Si bien todas retoman contextos similares, pertenecen a tres géneros distintos: una tragedia de honor, un drama histórico y una comedia de capa y espada, respectivamente⁵⁶⁴. Las tres acciones dramáticas transcurren en una España contemporánea a su escritura –el alcalde de Zalamea unos años antes- y, en consonancia, las mujeres de las obras se verán afectadas por dicho verosímil, radicalmente distinto de los presentados al inicio.

Para poder vislumbrar algunos aspectos centrales, se focalizará en los personajes femeninos más prominentes en cada una de las obras: Mencía, Isabel y Ángela, respectivamente. Cabe aclarar, también, que las tres son mujeres que responden a distintos estados civiles y que, por lo tanto, están sujetas a distintos vínculos y demandas sociales. Mencía es una joven esposa, Isabel es una doncella e hija del alcalde del pueblo, y Ángela una joven viuda.

La historia de Mencía se desarrolla, como se ha dicho, en una tragedia de honor. La acción dramática transcurre esencialmente en Sevilla y se evoca un tiempo que es evidentemente coetáneo al momento de su escritura. *El médico de su honra*, junto al *Pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, ha sido largamente estudiada dentro de la trilogía trágica calderoniana, ya que en las tres sucede el uxoricidio respecto a causa demandadas por el código de honor. La obra seleccionada se centra en una serie de situaciones que llevan a pensar a Gutierre, el esposo de Mencía, que ella lo ha engañado con un antiguo amor –aunque no haya sido así- y, ante esta falta de su honra, decide matarla para recomponer su honor. Aun así, la caracterización de la mujer tiene un tratamiento particular que es esclarecedor a nuestros objetivos.

Ya en sus primeras apariciones, a diferencia de lo que ocurre con Semíramis y Rosaura, a Mencía se la coloca en un lugar indefectible como mujer-esposa-objeto. En su discurso no se encuentran las oscilaciones hacia las esferas de lo masculino y no aparece el dispositivo del travestismo. Incluso los enredos que la llevan a su muerte nunca son provocados por ella, sino que la trama es movida por los encuentros azarosos, las argucias de Enrique –su pretendiente- y la interpretación de Gutierre. Es decir, que en términos de acción Mencía tiene un rol terminantemente pasivo.

Pero esta pasividad de acción no se corresponde necesariamente con el discurso. Mencía, si bien se siente contradicha por las tensiones entre su situación de casada y su antiguo amor, defiende con la palabra el lugar honrado que le corresponde. Un claro ejemplo es la respuesta que le da a Enrique cuando se muestra alterado por haberla descubierto casada: “Si me casé, ¿de que engaño/ se queja, siendo sujeto/ imposible a sus pasiones,/ reservado a sus intentos,/ pues soy para dama más,/ lo que para esposa menos?” (Calderón de la Barca 2000: vv.301-306). Conoce su lugar, y ante los discursos amorosos en los que Enrique la acusa de desleal a su amor, ella alza su voz para defenderse. De la misma forma, no cede a engañar a Gutierre, aunque se esboza su posible deseo. Y, de igual modo, mediante el discurso, afirma su inocencia antes de morir: “Señor, detén la espada,/ no me juzgues culpada:/ el cielo sabe que inocente muero./¿Qué fiero mano, que sangriento acero/en mi pecho ejecutas?¡Tente, tente!/ Una mujer no mates inocente.” (Calderón de la Barca 2000: 2480-2485).

⁵⁶³ Se consignan aquí las fechas de las piezas en base a su publicación. Es probable que varias se hubiesen estrenado previamente. Es el caso de *La dama duende* que con certeza están fechadas su escritura y estreno en 1629 (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1989: XIX).

⁵⁶⁴ Para la clasificación genérica se atiende a la propuesta de Díez Borque (1976).



Mencía con su palabra da cuenta y se posiciona ante lo que sucede. Procedimiento que no es menor, ya que es ella quien tiene la voz disonante que da el espíritu trágico de la pieza. Porque si se mira la estructura general y la acción del resto de los personajes, hay varios elementos que entran en tensión con la perspectiva trágica, como el final: la obra culmina con el Rey instando a Gutierre a un nuevo casamiento. Y, de hecho, el uxoricidio en sí no es representado como signo de un comportamiento violento o abiertamente condenable de Gutierre, quien explica, medita e incluso da tiempo a su esposa a encomendarse a Dios antes de su ejecución. Y, dicha ejecución, no se realiza en escena -aunque si aparece luego el cadáver como signo dramático-. En este sentido, Arellano observa que dentro de Calderón el código de honor funciona como “una estructura de presión social en la que lo importante para el sistema no es la muerte de las mujeres sino el honor de los maridos, que no es exactamente lo mismo” (2015: 26). Pero, aunque evidentemente en términos de estructura así sucede, en el plano del discurso es donde se plasman las contradicciones, sobre todo a partir de la voz de la esposa que da cuenta de su rol de víctima de ese sistema de presión social.

Mencía, en efecto, incluye dentro de su decir y sentir escénico la tensión proveniente de su condición de sujeto individual que choca con su rol de esposa-objeto. Lo que se ve claramente en sus reflexiones en torno a Enrique:

Aquí fue amor!” Mas ¿que digo?/ ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?/ Yo soy quien soy. Vuelva el aire/ los repetidos acentos/ que llevó; porque aún perdidos,/ no es bien que publiquen ellos/ lo que yo debo callar,/ porque ya, con más acuerdo,/ ni para sentir soy mía;/ y solamente me huelgo/ de tener hoy que sentir,/ por tener en mí deseos/ que vencer; pues no hay virtud/ sin experiencia (Calderón de la Barca 2000: 131-144).

Si bien Mencía entiende que su amor por Enrique se presenta como un desafío para su honra, no queda en duda su posicionamiento moral. De hecho, lo principal en la cita es cómo opera en ella el saberse no-dueña de sus decisiones y consecuencias. Es interesante en este sentido el procedimiento realizado por la dramaturgia calderoniana. La mujer, a efectos de la acción, funciona como objeto del marido y, al no poder cumplir con el mandato social de esa honra – porque aunque ella sea honorable no es percibida de ese modo-, él debe disponer de ella para priorizarse como tal. Pero, en términos discursivos, se le permite a la esposa explayarse en su deseo individual, su contradicción y su situación. Por un lado se sabe honrada e inocente, pero por el otro, no se pertenece a sí misma, lo que la lleva, paradójicamente, a no ser infiel y a ser castigada por potencialmente serlo.

La tensión entre la acción y el decir aparece también en torno a Isabel en *El alcalde de Zalamea*. El hecho central de la obra, cuyo asidero estaba ya fijado en la pieza anterior homónima de Lope de Vega, es el abuso realizado por un capitán del ejército del Rey a la hija del alcalde y cómo éste lo condena a muerte por su perjuicio, restaurando el orden y justicia a pesar de no ser su jurisdicción. Por ello, como señala Gómez y Patiño, al menos a nivel trama, Isabel –la hija de Don Lope- es presentada como una mujer-objeto en relación con los hombres que la rodean (2000: 214). Ella, cuya caracterización es recatada, honorable y bella, representa a una joven virgen que, al igual que Rosaura y Mencía, es celosa de su honra. Y, luego de consolidar en el personaje esa construcción moral, que será robada y violada, convirtiéndose su cuerpo en la materialización de los abusos realizados por la milicia Felipe II durante su paso hacia Portugal en el año 1580 (Ynduráin: 205). La ubicación de la acción de la obra aquí es precisa, histórica y cercana a la sociedad española de la época.

En suma, Isabel es la portadora simbólica de la honra familiar pero, a diferencia de Mencía, su caso es el de una doncella violentada a la que, en reconocimiento de su inocencia, se la exime de la muerte. A la inversa de lo que ocurre con Mencía –quién defiende su vida por no haber



sucedido nada y no es escuchada-, Isabel luego de ser violada siente en ella la responsabilidad de la deshonra:

¡Ay de mí!/ que acosada y perseguida/ de tantas penas, de tantas/ansias, de tantas impías/
fortunas, contra mi honor/ se han conjurado tus iras./ ¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir?/ Si a
mi casa determinan/ volver mis erradas plantas,/ será dar nueva mançilla/ a un anciano padre
mío/ que otro bien, otra alegría/ no tuvo sino mirarse/ en la clara luna limpia/ de mi honor, que
hoy, desdichado,/ tan torpe mancha le eclipsa./ Si deço, por su respeto/ y mi temor afligida,/ de
volver a casa, deço/ abierto al paso a que digan/ que fui cómplice en mi infamia;/ y, ciega y
inadvertida,/ vengo a hacer de la inocencia/ acreedora a la malicia./ ¡Qué mal hice, qué mal
hice/ de escaparme fugitiva/ de mi hermano! ¿No valiera/ más que su cólera altiva/ me diera la
muerte, cuando/ llegó a ver la suerte mía? (1820-1849).

Este extracto, tomado del primero de sus monólogos luego de escapar de su agresor, denota cómo se percibe a sí misma luego del crimen. En los extremos están su muerte o su deshonra, y su prioridad es indiscutiblemente su padre. A su vez, hace mención del episodio anterior en el cual su hermano iba a tomar armas contra ella y, aunque huye, se arrepiente de no haberle permitido restaurar el honor familiar. Aquí es pertinente lo propuesto por Arellano al respecto, que entiende que en la obra son los hijos de Crespo los que terminan por cargar con la visión más moralizante, aunque en la época la perpetración de la mujer esté contemplado como algo que no afectaba al honor en términos espirituales, por lo cual era previsible su clausura en el convento –lo que efectivamente sucede- antes que su muerte (Arellano 2015: 26-27).

Pero en relación al personaje de Isabel y su monólogo, lo que resulta especialmente remarcable es el espacio que se le da a su palabra en la obra. Como se desprende de la cita, discursivamente ella se coloca siempre en función de su padre y del honor familiar, exacerbando entonces su lugar servil como mujer. Pero, a pesar de ello, dramáticamente se le da un espacio privilegiado a su palabra mediante dos largos monólogos –que sumados abarcan más de 200 versos- que inauguran la tercera jornada y en los cuales da cuenta de su estado luego de ser violada.

Los parlamentos presentan dos situaciones: el primero, su soledad luego de lo sufrido, y, el segundo, la narración y puesta en palabra de la violación en un relato destinado a su padre. En ambos se permite expresar física y discursivamente las consecuencias de su violación. Desde el entendimiento del teatro como acontecimiento, como hecho ontológico (Dubatti 2014: 66), pensar este espacio dramático de la representación da cuenta de un movimiento realizado por Calderón. Si bien el discurso de Isabel no representa en su contenido una ruptura radical respecto al posicionamiento femenino, sí se le permite el juicio hacia el perpetrador: “¡Mal haya el hombre, mal haya/ el hombre que solicita/ por fuerza ganar un alma!” (Calderón de la Barca 1980: vv.1956-1958). La escena supone materialmente cuerpo femenino que exhorta su violación, que da cuenta de la emocionalidad material e individual, que apunta y juzga los accionares del capitán. Y, al hacerlo, le da a lo sufrido un estatuto de hecho individualmente violento hacia ella y no solamente el despojo de la honra de su padre. Isabel tiene el espacio discursivo, evidentemente relevante en la obra calderoniana, de defenderse y de individualizar su padecimiento, aunque sea dentro de lo moralmente aceptable.

Los dos casos anteriores son los de dos mujeres en contextos ficcionales específicos y, a su vez, delimitadas por géneros dramáticos cuyo verosímil exige un tratamiento serio o “realista”⁵⁶⁵ –

⁵⁶⁵ Valbuena Briones señala muy acertadamente que: “La concepción de realismo no aparecería hasta bien entrado el siglo XIX al aceptar lo feo y lo repugnante como elementos literarios válidos y perseguir con rigor el retrato de las pasiones humanas. El teatro barroco, empero, ofreció, dentro de sus



con las comillas meritorias del caso-. Por lo tanto, se trata de dos personajes cuyos discursos permiten pensar ciertas irrupciones o defensas de los lugares femeninos que si bien no alteran el orden esperado de las cosas, si los problematizan en el plano del discurso.

Por su parte, *La dama duende* presenta un caso particular y distinto, ya que nos encontramos ante una comedia de capa y espada. Por lo tanto, si bien la pieza establece en un marco referencial quizá más preciso que todas las anteriores –en el primer parlamento se refiere al bautismo del príncipe Baltazar que tuvo lugar el 4 de noviembre de 1629 (Rey Hazas y Sevilla Arroyo en Calderón de la Barca 1989: 5)-, el humor y enredo habilitan ciertas licencias propias de las convenciones del género.

En este caso, el rol femenino a destacar es Ángela, una joven viuda que, al decir de sus palabras, se encuentra “con dos hermanos casada” (Calderón de la Barca 1989: v. 392), confinada en la casa de uno de ellos por ser joven y bella, y que decide salir a buscar la libertad que le debiera ser dada. A su vez, se la caracteriza como una mujer inteligente e ingeniosa. Desde el comienzo sus conductas son desconcertantes: su primera aparición es tapada y escapando de su hermano, y en esa vorágine, conoce y pide ayuda a Don Manuel, futuro huésped del otro hermano y, por supuesto, su futuro interés amoroso. Todo su accionar se vincula con la búsqueda y afirmación de la merecida libertad de Ángela, por lo cual, a diferencia de Mencía e Isabel, sí es presentada como una mujer-sujeto (Gómez y Patiño 2000: 208). De hecho es esta mujer, que al contar sus argucias deslumbra a quienes la rodean, la gran protagonista y movilizadora de la trama. Los hombres de la comedia resultan peones de su juego de ingenio que le permitirá tramar planes para escabullirse de su reclusión y dejar mensajes a su enamorado.

Ángela en su discurso resulta altamente activa, y quizá sería propicio en otro espacio profundizar sobre algunos aspectos de sus parlamentos en torno a cómo elabora y enuncia su propio deseo. En los intercambios es ella quien toma la delantera en su vínculo con Manuel y se acerca activamente al ser amado. Es su idea dejar recado en la habitación del caballero y, al ser descubierta por Don Juan, es ella quien clarifica y confiesa su amor primero. Ella es quien toma el rol primordial y dominante, a excepción de la escena última en la que se confirma el matrimonio en la voz de Manuel. Incluso, cuando debe recurrir a la obligada ayuda masculina, sigue siendo ella quien pide activamente:

Mi intento fue el quererte/ mi fin amarte, mi temor perderte,/ mi miedo asegurarte,/ mi vida obedecerte, mi alma amarte,/ mi deseo servirte,/ y mi llanto, en efecto, persuadirte/ de que mi daño repares,/ que me valgas, me ayudes y me ampares (Calderón de la Barca 1989: vv. 2997-3004).

El parlamento permite una doble lectura. Por un lado, la enumeración que alimenta el efecto cómico del ritmo –que va de la confesión amorosa al desesperado pedido de ayuda- resulta una explicación de los motivos de la acción centrada en Manuel como objeto de deseo, lo que realiza una inversión de los roles habituales. Incluso el “servir”, que puede entenderse también como una pauta lógica en la relación mujer-al-servicio-de, en la totalidad del texto cabe pensarla dentro de la retórica del amor cortesano. Pero, aunque se permite esa inversión, el hecho de que sea una mujer la que asevere esto reafirma su motivación en función del hombre, lo cual quita el espacio de la total autonomía mostrada hasta ese momento. Aun así, aunque son el matrimonio y la palabra masculina los que ponen a salvo el honor de la dama, el tono cómico que subyace en la retórica del parlamento permite quitarle de algún modo el peso dramático de la situación.

convenciones y retóricas, un vislumbre de la realidad dependiente de las buenas leyes literarias y un gusto poético, que se había impuesto previamente a la elaboración de la obra.” (1980: 31).



En este sentido, se podría aventurar una posible lectura paródica del pedido de ayuda, teniendo como referente las habituales comedias de la época, de manera que se reforzaría la artificiosidad de ese discurso. En consonancia, es pertinente la hipótesis que plantean Rey Hazas y Sevilla Arroyo respecto a la naturaleza quijotesca de Don Manuel. Señalan que ante la imposibilidad de que el triunfo de la libertad femenina se suceda en la época sin ayuda del hombre, es el tipo quijotesco, caballero y humorístico el que resulta adecuado para posibilitar esto (1989: XXXV). De hecho, cabría preguntarse si ese énfasis paródico que nace de la caracterización del caballero colabora también a quitarle el peso de autoridad masculina y dar cuenta de que es una participación requerida por sobre necesaria.

Pero antes de acercarnos a unas conclusiones, hay con esta obra un asunto llamativo. En el mismo año de su aparición en la parte de comedias de Calderón, es publicada nuevamente en un volumen de varios autores, cuya versión de la tercera jornada difiere en aspectos estructurales de la primera (Pacheco-Berthelot 1983; Antonucci y Vitse: 1998). Si bien trabajar esto en detalle excede los objetivos y las posibilidades de la ponencia⁵⁶⁶, hay algo llamativo respecto al rol de Ángela en esta segunda escritura. Dentro de los cambios, se agrega una escena en la cual se explicita el diálogo y reprendimiento de Don Juan hacia Ángela y ella incluso pide que la maten por su deshonor (Calderón de la Barca 1989: 124). Dicha operatoria da a los personajes masculinos un mayor desarrollo verbal en detrimento del caudal discursivo de la protagonista, cuya confesión final pasa de tener 95 versos a 39 y es reformulada quitando el ritmo cómico al cierre que hemos citado. De hecho concluye: “si eres noble, por mujer/ te suplico que me ampires” (Calderón de la Barca 1989: 128). Si bien no se sabe con claridad si estos cambios fueron realizados por el mismo autor o no, o incluso cuáles pueden ser los móviles de ellos, es llamativo cómo los recortes cambian el tono jocoso -que no se pierde nunca en la primera versión, al menos en el personaje- y refuerza el castigo verbal hacia la conducta de la mujer.

En consonancia, Rey Hazas y Sevilla Arroyo afirman en su prólogo que todos los personajes de la comedia se ven movidos por un honor intachable, lo que permite que el juego de la comedia se realice sin compromisos que pudieran acercar el texto a las zonas trágicas o dramáticas – como se vio en los casos anteriores- (1989: XXIII-XXIV). Por ello, este cambio que interpreta la conducta de Ángela como deshonorosa, al resaltar el momento en que su hermano y guardián de su honra la reprende, nos permite hipotetizar sobre cuál fue el alcance o impacto de este rol activo dentro de la comedia, en tanto la construcción simbólica de lo que fuera o no aceptado dentro del comportamiento femenino al ser recibida. Recordemos que para la fecha de la publicación la obra ya había sido estrenada hacía siete años.

Este recorrido por las piezas calderonianas, que aún puede y debe seguir profundizándose, abre un abanico de posibilidades para pensar cómo se consolida la mujer, y sus roles de género, dentro de la poética total del autor, más aún al contemplar los marcos ficcionales en cinco piezas de subgéneros dramáticos diferentes. A su vez, permite tener un conocimiento más acabado respecto a qué tipo de símbolos y significados se asignan –o pueden ser asignados- a la identidad femenina (Scott: 289) respecto al contexto en el que nacen dichas representaciones. Por lo cual, pensar estas variables y cuál es la distancia ficcional que da lugar a un comportamiento realmente transgresor puede ser fructífero para entender los distintos usos de la mujer en el universo calderoniano.

Desde luego que el corpus resulta todavía estrecho para conclusiones totales, pero en efecto vemos cómo en cada pieza surgen espacios para la expresión femenina condicionados por los marcos ficcionales y los subgéneros dramáticos, que habilitan un *continuum* de los grados de

⁵⁶⁶ Para profundizar el tema, véase Antonucci y Vitse (1998).



ruptura. En un extremo, se encuentra Semíramis, cuya caracterización es la más desafiante y su contextualización la más lejana: una reina asiria cuya motivación ignora por completo el tema del honor y muere vestida de hombre. En el otro, están Mencía e Isabel, ubicadas en tiempos precisos y reconocibles dentro del contexto áureo y cuyo comportamiento y destino se encuentra totalmente al servicio de los hombres -marido y padre, respectivamente- pero que tienen un lugar de defensa individual dado por la palabra dramática. En el centro están Rosaura y Ángela que ameritan su propia interpretación. La primera efectivamente aborda una identidad híbrida a través del travestismo (Escalonilla López 2000: 60-61) y realiza una defensa activa de su honor hasta lograr el matrimonio pertinente, a la vez de que se ubica espacialmente en un terreno distante pero no legendario como Semíramis. La segunda, que si bien se encuentra claramente en el Madrid del 1600 –lo que la acercaría a Isabel y Mancía-, a través del juego que habilita la comedia demuestra una conducta altamente activa, aunque siempre dentro de las reglas de lo moralmente aceptable. En este sentido, si bien Ángela se opone como sujeto de deseo frente a las otras dos, en los tres casos que suceden en España el honor se subraya como una condición determinante de la dama. E, incluso en *La dama duende*, donde tiene menos fuerza, aparece una variedad dentro del texto que lo subraya y considera condenables las acciones de Ángela.

A modo de cierre, queda decir entonces que los contextos ficcionales operan efectivamente como condicionantes para el desarrollo de las subjetividades femeninas, aunque no de forma privativa u homogénea, como es evidente en la comedia de capa y espada. Aun así, es ineludible el hecho de que la cercanía de los contextos ficcionales a la de su recepción imponen a la obras un mayor condicionamiento moral respecto a qué lugar puede o debe ocupar lo femenino y, por lo tanto, a qué tipo de identidades puede darse lugar. También notamos que, al menos en el corpus presente, la mujer calderoniana tiene un espacio particular para su expresión y defensa. Por eso, ante la presencia de contextos más restrictivos, se efectúa un despliegue de estrategias orientadas a dar voz y representación a las mujeres de sus tramas que, quizá debajo del tablado, no las tendrían.

Referencias bibliográficas:

- Antonucci, F. y Vitse, M. (1998) "Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*. *Criticón*, 72. 49-72.
- Arellano, I. (2015) "Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro". *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo XCV. Cuaderno CCCXI, enero-junio. 17-35.
- Bonet Ponce, C. (2019) "La entropía de la honra conyugal en Calderón: una aproximación sacrificial". *Hipogrifo*, 7.2, 2019. 349-361
- Calderón de la Barca, P. (1980). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Calderón de la Barca, P. (1989). *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Barcelona: Planeta.
- Calderón de la Barca, P. (1994). *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: RBA Editores.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *Obras Maestras* (J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque [cords.]). Madrid: Editorial Castalia.
- Calderón de la Barca, P. (2002). *La hija del Aire*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cervantes Cortés, J. L. (2012). "Dóciles, obedientes y amorosas: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives". En *IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato. 1-17.
- Díez Borque, J. M. (1976). "Introducción biográfica y crítica". En *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Castalia. 7-54.



- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Escalonilla López, R. A. (2000). "Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid, N° 9. 477-509.
- Froldi, R. (2003). "La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y en Calderón". *Criticón*, 87-88-89, 2003. 315-324.
- Gómez y Patiño, M. (2000) "La mujer en Calderón. El rol femenino en La dama duende y El alcalde de Zalamea: Ángela e Isabel". En *Calderón: Una lectura desde el siglo XXI*. Instituto alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 183-218.
- Pacheco-Berthelot, A. (1983). "La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca". *Criticón*, 21. 49-91.
- Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1989). "Introducción". En Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Barcelona: Planeta. IX-LIX.
- Sánchez Llama, Í. (1990). "La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro". En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 941-947.
- Scott, J. (1996) "El género: Una categoría útil para el análisis histórico". En: Lamas, Marta (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 265-302.
- Sobron Tauber, G. (2017) "Tres mujeres en el límite: Una aproximación a los personajes calderonianos de Anajarte, Semíramis y Rosaura", en Fabiani, L. N. y Brutocao, M. T. (comps.). *Actas de las XX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Las artes y los procesos de descolonización*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 272-277.
- Sobron Tauber, G. (2018) "La belleza y la espada: un abordaje del personaje de Semíramis en *La hija del aire* de Calderón de la Barca", en Forace, V. P. y Pasetti, M. P. (comps.) *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 2096-2103.
- Valbuena Briones, A. (1980). "Introducción". En Calderón de la Barca, P. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Ediciones Cátedra. 11-54.



“Método Ure” de dirección teatral: de Alberto Ure a Cristina Banegas.

Solé Dolphyn, Lourdes

Facultad de Artes. SECyT. Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

Este trabajo *El “Método Ure” de dirección teatral: de Alberto Ure a Cristina Banegas. Ubicación de Alberto Ure y Cristina Banegas en el Teatro Argentino de 1960 a 2019*, forma parte de mi investigación doctoral en Artes, por la que obtengo una beca de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Para esta ponencia en particular, me detendré en la ubicación de Alberto Ure y Cristina Banegas en el Teatro Argentino. La delimitación temporal está marcada por el inicio de las carreras productivas en el campo del teatro, tanto de Ure como de Banegas y la última obra dirigida por Banegas, *Edipo Rey* en el Teatro Nacional Cervantes, elenco del cual formé parte como actriz, en 2019. Siendo esta obra, traducción y adaptación de Alberto Ure y Elisa Carnelli (viuda del director).

Banegas se ha encargado de recopilar y publicar los ensayos de Ure y ha sistematizado el que ella misma llama “Método Ure” (por ello lo colocamos entre comillas), con el que dirige sus espectáculos y trabaja como actriz. El objetivo general de la investigación es caracterizar el “Método Ure” de dirección teatral y entrenamiento de actores sistematizado por Cristina Banegas. El objetivo particular de la ponencia será, describir las trayectorias productivas de Alberto Ure y Cristina Banegas y sus múltiples intercambios.

Ubicación de Alberto Ure y Cristina Banegas en el Teatro Argentino de 1960 a 2019

Ésa es la verdad del teatro, donde la espiritualidad se alimenta de carne humana a la que saborea como un gourmet, pero que nunca le alcanza, como un ogro.
(URE, 1993)

Alberto Ure (Buenos Aires, 1940-2017) se inició en el teatro en la década de los '60, estudió con Augusto Fernandes, luego con Carlos Gandolfo. Al año siguiente pasó a ser asistente de dirección de Gandolfo, en la obra *Salvados*, de Edward Bond, y un año después; su socio. Sus primeras obras fueron *Palos y piedras* (1967), creación colectiva que estrenó en el Instituto Di Tella, y *Atendiendo al señor Sloane* (1968), de Joe Orton, con actuaciones de Eduardo “Tato” Pavlovsky y Jorge Mayor. En 1969 viajó a Estados Unidos, donde tomó contacto con Richard Schechner, director del Performance Group, promotor del “teatro pobre” de Grotowski. Al regresar a Buenos Aires, fundó su propio estudio de actuación y dirección, especializándose en técnicas experimentales y en psicodrama. Se desempeñó en 1975 como docente y fue titular de la cátedra de dirección en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico, actividad que debió abandonar un año después, a raíz de la irrupción de la dictadura militar.

Por su parte, Cristina Banegas (Buenos Aires, 26 de febrero de 1948) es hija de una reconocida actriz fallecida recientemente, Nelly Prince, su padre fue productor y director de televisión. Ambos pioneros de la televisión argentina. Cristina Banegas afirma haber crecido en el antiguo canal 7 de televisión. Fue co-guionista para la televisión española, del programa que producía



su padre, *Los Chiripitifláuticos*. Se emancipa y se casa a los 16 años con Paco Fernandez de la Rosa, actor de un programa popular de la época, *La familia Falcón*, con el que luego forma una compañía de títeres y a los diecinueve años, debuta en el Teatro Ateneo, hito que según Banegas, marca el comienzo de su carrera.

Cristina Banegas luego de debutar comienza a estudiar con Augusto Fernandes y durante esos cinco años, no actúa. Regresa a las tablas con una obra bajo la dirección de Alejandra Boero. En 1974 estrena *Recordando con ira*, de John Osborne, dirigida por Osvaldo Bonet.

Por su parte, Ure dirige en 1973 *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, con funciones en casas particulares. Al año siguiente, *Hedda Gabler*, también de Ibsen, con Norma Aleandro, Roberto Durán, Hedy Crilla y Emilio Alfaro. En 1976 dirige *La Reina Blanca*, de Joyce Beggar, estrenada en el Teatro Odeón. En escena, Elsa Berenguer, Augusto Rodríguez Larreta, Hugo Midón y Sergio Corona.

Telarañas en 1977 de Tato Pavlovsky, llevó a Ure a exiliarse a España y luego a Bahía (Brasil), después de que allanaran por segunda vez su estudio. Sólo estuvo un año en el exterior y una vez instalado en España, dio clases en el Conservatorio Real de Madrid y el Instituto Goethe. Al volver formó parte de Teatro Abierto, para el que dirigió *El 16 de octubre* y *Barón V*, de Elio Gallípoli. Este movimiento de resistencia cultural tenía unos doscientos cincuenta integrantes entre autores, directores, actores y técnicos, con la intención de visibilizar la dramaturgia argentina censurada. En su mayoría eran obras cortas donde se reflejaba la represión, el autoritarismo y los desaparecidos. Entre los autores estaban Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Aída Bortnik y Roberto Cossa.

En 1980 dirige *Espía por amor* de Max Clouds, estrenada en el Teatro Tronador de Mar del Plata, con Claudio García Satur, Ricardo Darín, Graciela Alfano y Rudi Chernicof, con la que obtiene el premio Estrella de Mar.

En televisión, se desempeñó como director de casting de Canal 2 y de Canal 13. En 1984, Ure dirige *El Campo* de Griselda Gambaro, estrenada en el teatro Cervantes con Franklin Caicedo, Alberto Segado, Mirta Busnelli, Maximiliano Paz, entre otros. Señala Banegas en una nota para *Página 12*:

La escenografía era una gran mano que aparecía arriba, a derecha del espectador y sostenía un inmenso plano de un campo que ocupaba el fondo y el piso del escenario. Todos sabíamos o creíamos que era La Perla, de Córdoba. Había grandes megáfonos por donde los espectadores escuchábamos a Gardel durante toda la obra. Como ocurría en los campos de concentración reales donde ponían música muy fuerte para tapar los gritos de los torturados. Y al final de la obra, se escucha a Gardel cantando el tango Silencio y al llegar a "Peligra la Patria", se raya y se queda Gardel repitiendo: "Peligra la Patria", "Peligra la Patria", "Peligra la Patria...". Estremecedor (BANEGAS, 2017).

Los caminos se cruzan: el director y la actriz

Ure y Banegas se conocen en 1984 en el bar del Teatro Nacional Cervantes, mientras Ure ensayaba *El campo* de Griselda Gambaro y Banegas actuaba con Alfredo Alcón en *De pies y manos*, de Roberto Cossa. Ure ve la obra de Cossa y le propone hacer *Ensayos públicos sobre "Puesta en claro"*, hito que los unirá durante siete años en proyectos teatrales compartidos. Su primera obra juntos entonces, será *Ensayos públicos sobre "Puesta en claro"*, con Ure dirigiendo en vivo. Transcurrían en el sótano de un sótano, ya que el teatro Payró es un subsuelo. Cuenta Banegas en *Página 12* "No era difícil imaginar que esa mujer ciega era la justicia o la patria y que esos hombres eran el poder siniestro del terrorismo de Estado, las bandas paramilitares de violadores y saqueadores." (BANEGAS, 2017).



Un año después estrenan *Puesta en claro* (1986) de Griselda Gambaro, realizando funciones también en el sótano del Payro y luego en el Teatro San Martín. Cuenta la autora para Página 12: “Yo había pensado ese texto para una puesta hiperrealista, pero Ure le dio un tono muy popular, canyengue, los actores se comían las eses. Yo que soy muy celosa del texto ahí no me importó nada, porque él seguía un camino paralelo al mío, que enriquecía los sentidos de la obra”. Esta obra es uno de los hitos de las carreras teatrales de ambos, y agrega Gambaro:

“Puesta en claro” fue un espectáculo muy revulsivo, hecho en el sótano de un sótano del Payró. Era un gran banco largo donde se sentaba el público espalda contra espalda y se veía un poco a través de unos espejos que había en las paredes. Era muy intenso, muy violento lo que pasaba. Yo había ido a los ensayos públicos, algo que nunca se había hecho hasta ese momento, porque la sacralidad de los ensayos era algo muy respetado y que Ure tiró por la borda con ese trabajo. En estos ensayos él estaba ahí, circulaba, interactuaba con el actor, le sugería cosas al oído, aunque nunca supe qué” (GAMBARO, 2011).

En 1987 estrenan *El padre*, de August Strindberg bajo la dirección de Alberto Ure. Lo hacen en *El Excéntrico de la 18*⁵⁶⁷, y con esa obra estrena también como teatro, el espacio fundado por la actriz dos años antes, en 1985, ubicado en el barrio de Villa Crespo. En palabras de la actriz por el homenaje de los 40 años de su carrera en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en octubre de 2007:

Hicimos *El padre* en una versión hecha solamente por mujeres. Éramos siete y muy bellamente expuestas, con chifflones y escotes, y tacos y bocas rojas. Un mundo sin hombres con mujeres en roles femeninos y masculinos, un mundo muy inquietante. Hace poco un hombre me comentó que en su momento había ido a ver esa obra con un grupo de hombres que estaban juntándose a pensar sobre la masculinidad y ser hombres, y nos habían pedido tener una charla al finalizar la función. Pero cuando terminó se fueron, y me contó ahora, veinte años después, lo que había pasado. Se fueron caminando al bar de la esquina y se quedaron callados como media hora, estaban demudados. La obra termina diciendo que como los hijos son de las mujeres, el futuro es de ellas, o sea, nuestro (BANEGAS, 2007).

En *Los invertidos* estrenada en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín en 1990, la crítica consideró que la obra tenía un mensaje homofóbico. Para este proyecto Ure convocó a un actor que no era consagrado para el campo teatral, se dedicaba a las telenovelas, Antonio Grimau. En futuros proyectos combinó en el escenario figuras del off con otras más mediáticas. Comenta Grimau para *Página 12*:

Esa obra y Alberto Ure fueron fundamentales para mi vida. Se juntaron varias cosas: hacía bastante que no hacía un teatro que me exigiera, estaba dando el paso de ser galán de la tarde a actor prestigioso trabajando con Ure, todo era un desafío. Y él además iba muy a fondo, al hueso, no tenía medias tintas. Intentaba llevarte de la mano hasta las zonas más oscuras de tu personaje, y en esta obra se tenía que ir ahí, no había otra, eran personajes muy retorcidos. Por eso, si tenías algún tipo de prurito, con Alberto no podías, ni debías trabajar. Pero paralelo a esta forma, tenía un enorme amor por el actor, un cuidado que no todas las veces se encuentra en un director. Estaba muy atento a nuestra salud psíquica (GRIMAU, 2011).

⁵⁶⁷ Es pionero en Buenos Aires como modelo que combina la actividad pedagógica en talleres, cursos, seminarios con la producción como espacio teatral.



Los invertidos, obra con la que están casi tres años en cartel, será la última en la que trabajan juntos Ure y Banegas, luego de siete años ininterrumpidos.

En 1994 Ure estrena *Amor, Valor, Compasión* de Terence McNally. Los actores: Ivan Gonzalez, Damian de Santo, Pablo Alarcón, Oscar Ferrigno, Fabián Yospe, entre otros. La obra de temática homosexual había levantado mucho revuelo, no solo por la temática sino porque los actores permanecían desnudos gran parte de la función.

En 1994 Banegas estrena *Eva Perón en la hoguera*, de Leónidas Lamborghini bajo la dirección de Iris Scaccheri. Obra que hasta la actualidad continúa presentando en diversos teatros del territorio argentino. En el marco del programa Café Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación, cuenta la actriz:

Cuando en 1994, en el auditorio de la Librería Gandhi estrenamos *Eva Perón en la hoguera*, (...) sabíamos que ese fantasma sobre el fondo del menemismo, era un fantasma furioso. Ver nuestra patria arrasada sostuvo esa furia. Fue una temporada exitosa, con mucho público, excelentes críticas y premios (BANEGAS, 2014).

En 1995 Ure estrenó *En familia* de Florencio Sánchez y una versión de *Don Juan* de Molière en 1996. En 1997 estrena bajo su dirección *Diez minutos para enamorarse* con texto de Dorothy Parker y actuaciones de Carolina Papaleo, Daniel Aráoz, Lara Zimmermann y Mariana Brisky. Se desempeñó como director adjunto en el Centro Cultural Recoleta y como director contratado en el Teatro San Martín.

En noviembre de 1997, cuatro años desde la última obra juntos, comienzan un nuevo proyecto, una versión de Ure de la obra *Acreeedores* de Strindberg, que el director titula *Caníbales*. El elenco estaba compuesto por Arturo Maly, Banegas y Belén Blanco, en palabras de Banegas⁵⁶⁸ “Yo estaba en otro espacio, “*El Club del vino*” casada con Cacho. Ure propone invertir los sexos, que fueran dos mujeres Belén y yo. Estuvimos ensayando en *El Excéntrico*, pero no anduvieron. Se había acabado la transferencia” (BANEGAS, 2021). La trayectoria de Ure como director se vio interrumpida un mes después, en diciembre de 1998 por un accidente cerebrovascular. Queda cuatro meses en coma, viaja a Cuba para intentar su recuperación, por la que sus amigos: Juan José Cambre, Luis Felipe Noé y Carlos Gorriarena, realizan una subasta de cuadros para ayudar a su tratamiento. Pero lamentablemente, no puede volver a caminar, hasta su fallecimiento en 2017.

Los caminos de Cristina: actriz y directora luego de la enfermedad de Ure

En 2001 Cristina Banegas estrena *La Morocha*, en *El excéntrico de la 18*, teatro que fue fundado por la actriz en 1986. *La Morocha* es un espectáculo basado en tangos y milongas de las tres primeras décadas del siglo XX que son parte de los repertorios que compusieron y cantaron mujeres tonadilleras, actrices, vedettes y cantantes. Es, también, un homenaje a estas pioneras del género. Dicho material había comenzado a trabajarlo con Iris Scaccheri. Señala la actriz al respecto:

En realidad, empecé a armar *La morocha* con Iris Scaccheri durante la puesta de *Salarios del impío*, de Juan Gelman, en el '93. Era un trabajo sobre poemas y tangos. Yo tenía un tachito y me afeitaba las piernas, o me ponía un vestidito, mientras Edgardo Cardozo afinaba la viola y estaba en camiseta. Tenía algo teatral con estética 1920, pero con chistes contemporáneos. Lo disfrutamos mucho, lo hicimos casi tres años. Me gusta cantar tango, sentirme parte de una tradición de actrices que cantan tango. Fijate que el primer tango

⁵⁶⁸ Cristina Banegas nos comenta a través de un audio esta información, en junio de 2021.



cantado, 'Mi noche triste', se hizo en una obra de González Castillo, Los dientes del perro. La relación entre el tango y el teatro es fundacional. No me interesa llamarme a mí misma cantante, pero sí me gusta esto de actuar y cantar. En La morocha yo iba haciendo personajes para los que tomé los repertorios de las mujeres del tango: Azucena Maizani, Ada Falcón, Tita Merello, Sofía Bozán, Rosita Quiroga, que fueron pioneras del género. Mujeres que en los treinta primeros años del siglo XX fueron súper capas. Actrices, cantantes, cabareteras, vedettes, todos esos roles articulados. Creo que es una tradición a continuar, no desde la arqueología, sino dándole un nuevo significado (BANEGAS, 2007).

En 2004 Banegas estrena *La Señora Macbeth con* dramaturgia de Griselda Gambaro en el Centro Cultural de la Cooperación y en el 2005 reestrenan en el Teatro Nacional Cervantes, con asesoría de Rhea Volij⁵⁶⁹ bajo la dirección de Pompeyo Audivert. Cuenta respecto del proyecto y el proceso la actriz:

Fueron tres años con ese trabajo: uno de ensayo y dos de funciones. Yo a Pompeyo lo conocí y lo admiraba mucho como actor, después lo vi como director y me interesó sus máquinas de improvisación, su obra de Bernhardt. Es un buscador, con un trabajo sobre la forma, sobre el lenguaje (BANEGAS, 2007).

En el 2009 estrena *Medea* de Eurípides, versión de Lucila Pagliai y Cristina Banegas, dirigida por Pompeyo Audivert en el Teatro San Martín, en la sala Casacuberta. Trabajar en la versión con Lucila Pagliai les llevó junto con la actriz más de un año. Luego Banegas convocó a Pompeyo Audivert para la dirección, a Carmen Baliero para la música y a Juan José Cambre para la escenografía. Fue la gestora del proyecto y afirma haber dudado mucho sobre si actuar o dirigir, para finalmente hacer Medea.

En el 2011 Banegas dirige *Familia argentina*, escrita por Ure a finales de los '80, la única obra de teatro que escribió, con la que aborda el asunto de la familia disfuncional. Se trata de una obra sobre un triángulo incestuoso, que muestra la ferocidad de la década del 90. Cuenta Banegas en una nota para *Página 12* para el estreno de la obra en 2011:

Hay algo en la dramaturgia de esta obra, en la que se ve el pensamiento, la impronta de Ure. El texto posibilita una actuación muy viva, muy presente, muy penetrante, desafiante y no complaciente con el espectador. Una actuación que perfora los estándares, siempre dentro de los parámetros de una construcción de verosimilitud severa, pero con estos corrimientos que son los de los personajes, seres que se ven sometidos por sus complejas relaciones familiares (BANEGAS, 2011).

Banegas toma el rol de la dirección. En escena Luis Machín, Carla Crespo y Claudia Cantero, estrenan en el Centro Cultural de la Cooperación. Cuenta Banegas, en una nota para el *Centro Cultural Parque España* de la ciudad de Rosario:

A finales de los 80, sobre fondo de la impunidad y el arrasamiento de nuestro país y como siempre mucho antes que otros colegas, Ure hace estallar las relaciones familiares, se mete en los dilemas de una estructura incestuosa, con el humor salvaje que marcó sus trabajos y la intensidad de un Strindberg criollo. Un González Castillo del siglo XXI (BANEGAS, 2011).

En 2012 Cristina Banegas estrena *Molly Blom*, una obra en concierto, en el Centro Cultural de la

⁵⁶⁹ Rhea Volij es bailarina, docente, directora. Profesora de Expresión corporal y referente como formadora y bailarina de danza Butoh.



Cooperación bajo la dirección de Carmen Baliero, música y gran amiga de la actriz y en dirección de arte, Juan José Cambre. Por primera vez en nuestro país una adaptación del capítulo final del Ulises, de James Joyce: el monólogo de Molly Bloom. Adaptado por Laura Fryd, Cristina Banegas y Ana Alvarado. Cuenta Banegas en una entrevista para el diario la *Cartelera*⁵⁷⁰:

La estructura del monólogo, las ocho oraciones, sin signos de puntuación, la extraordinaria afirmación que hace Molly, exigen una enunciación en velocidad. Si no es en velocidad, cómo traducir el pensamiento, el fluir de la conciencia a la voz hablada? Y la velocidad implica vértigo, precisión, es como hacer surf en ese río de palabras. Es un viaje vertiginoso. (...) Carmen Baliero, una gran música. Una gran amiga. Ella planteó de entrada que la afirmación, los Sí de Molly son fonemas estructurales. Como una sonata, cada una de las ocho oraciones fue dividida en movimientos/unidades y la partitura que vamos construyendo sobre la partitura del texto fue encontrando sus ritmos, cadencias, staccatos, crescendos, pianísimos. Sí, Molly Bloom será un concierto (BANEGAS, 2012).

En el 2013 estrena *Sonata de Otoño* bajo la dirección de Daniel Veronese en el teatro Picadero y en el 2014 estrena junto a su madre Nelly Prince, *El Jardín de los Cerezos* bajo la dirección de Helena Trittek en el Teatro San Martín, en la sala Casacuberta. Nuevamente con música de Carmen Baliero.

En el 2015 estrena en el Centro Cultural de la Cooperación *Los caminos de Federico*. Espectáculo basado en la vida y obra de Federico García Lorca, concebido por Alfredo Alcón y Lluís Pascual en 1987. Cartas, anotaciones, poemas y fragmentos teatrales integran una selección de los textos más representativos del poeta y dramaturgo español. Dirigida por Jorge Vitti, quien trabajó junto a Alcón a lo largo de todo el recorrido de este y otros espectáculos.

En el 2016 estrena como directora, *La Señorita Julia*, una coproducción argentino-uruguaya con el apoyo de Iberescena. Una adaptación del texto de August Strindberg por José Tcherkaski y Alberto Ure realizado a finales de los '70. Opinaba en los '90 Ure refiriéndose al dramaturgo sueco August Strindberg, en su libro *Sacate la careta*: "No es el mejor, ni el más completo, ni el más genial; pero no hay otro como él" (...) "lo que hoy llamamos teatro sería otra cosa, mucho más estúpida" (...) Y todos nosotros seríamos más tarados todavía" (URE, 1992).

En el 2019, se estrena *Edipo Rey*, bajo la dirección de Cristina Banegas. En el 2017 Cristina le ofreció a Alejandro Tantanián (director general del Cervantes en ese momento) la idea de llevar a cabo este proyecto y cuenta en una entrevista para Infobae, realizada para el estreno:

Ure y Elisa Carnelli, su mujer y profesora de griego antiguo, habían hecho la traducción de *Antígona* que hicimos en mi sala (El Excéntrico de la 18°, nombre puesto por Ure) y después en el San Martín, en 1990. La idea era hacer una trilogía. Por eso también se tradujo *Edipo Rey*, pero sólo se estrenó en Rosario, dirigida por Rody Bertol, en 1991, gran amigo de Ure. Esa traducción, escrita a máquina, me la dio Rody hace años. Ahí empezó a gestarse la posibilidad de hacerlo (BANEGAS, 2019).

El primer convocado fue Esteban Bieda, doctor en Filosofía y traductor de griego ático. Durante un año y medio trabajaron en la adaptación del texto teniendo en cuenta el original, la traducción de Ure y Carnelli. Para este proyecto repite la triada: el arquitecto y artista visual Juan José Cambre, Jorge Pastorino en la iluminación y la música en vivo creada e interpretada por Carmen Baliero. Cristina reivindica el espíritu de banda que le permitió armar la puesta,

⁵⁷⁰ Disponible en web: <https://www.cronista.com/cartelera/Cristina-Banegas-en-una-adaptacion-del-Ulises-de-Joyce-20120227-0119.html>.



“Como decía Ure para montar una buena obra de teatro necesitás de una banda bien aceitada como si fueses a asaltar un banco” (BANEGAS, 2019).

Pensar las trayectorias: Cristina Banegas y su relación con Alberto Ure

Los años de trabajo con Ure me aportaron una nueva mirada sobre el teatro, sobre la cultura, sobre la política, sobre la teoría teatral.
(BANEGAS, 2017)

Ahora bien, ya descritos los hitos y cruces, nos proponemos valorar y pensar ambas trayectorias, ¿podríamos hablar de etapas?. Según Jorge Dubatti en *Cien años de teatro argentino*, las carreras productivas de Ure y Banegas, comenzarán en el momento de politización de la izquierda y la consolidación del post-peronismo, con el impacto de la revolución cubana en el '59. Entendiendo por post-peronismo lo que sucedió luego de las presidencias históricas de Perón y lo que se transforma en legado potencial para su regreso en el '73. Luego de la última dictadura comienza para la Argentina un nuevo período democrático que trae consigo un nuevo régimen de experiencia, un nuevo estado social, político y cultural: la post-dictadura.

Las trayectorias de Ure y Banegas, atravesarán la pre-dictadura, la dictadura militar y la post-dictadura. Durante la pre-dictadura y la dictadura sus carreras corrían en paralelo sin encontrarse. En el caso de Ure en 1976 permanece un año fuera de la Argentina luego de que allanen dos veces su escuela y prohíban la obra *Telarañas*. Se radica en España, donde, como dijimos, trabaja como docente en el Conservatorio Real de Madrid y en el Instituto Goethe. Luego se instala en Bahía donde realiza un laboratorio junto a bailarines.

La primera obra en común será en el periodo incipiente de post-dictadura, *Ensayos públicos sobre "Puesta en claro"* en 1985 y *Puesta en claro* en 1986. A partir de ese hito trabajarán siete años juntos, en teatros oficiales e independientes. La última obra que llevarán a cabo es *Los invertidos* con la que están casi tres años en cartel. La trayectoria de Ure como director se vio interrumpida en 1998 por un accidente cerebrovascular que le imposibilita trabajar en el teatro hasta su fallecimiento en 2017. Cuenta Gambaro en una nota para Página 12 por el estreno de *Familia argentina*:

Fue un gran director de escena y un arriesgado maestro de actores. Era una persona que reflexionaba muchísimo sobre el asunto del teatro, algo infrecuente en nuestros teatristas, y lo hacía de una manera muy lúcida y original. La escena era como una cáscara que se rompía ante el espectador para sacarlo de sus opiniones, de su partido tomado, y le ofrecía un mundo peligroso pero con la posibilidad de tomar otros caminos. Con él, se descorría realmente el telón” (GAMBARO, 2011).

La familia argentina, editada por Leviatán, integra la bibliografía que dejó Ure (dos cajas con textos ensayísticos, bocetos escenográficos y de vestuario, entrevistas periodísticas y críticas a sus espectáculos). *Sacate la careta*, con edición a cargo de María Moreno y reedición de la Biblioteca Nacional, colección de ensayos sobre teatro, política y cultura publicados, en su mayoría, en distintos medios, como Página 12, Clarín, Sur, Tiempo Argentino y las revistas Crisis, Fin de Siglo, El Porteño y Unidos. El prólogo es de Banegas, quien cantó en la presentación de este material en 2003, que devino en homenaje, con la presencia de Horacio González y Ricardo Bartís. *Sacate la careta* es el primer tomo de lo que Banegas denominó “las Obras Completas de Ure.”

Luego apareció *Ponete el antifaz*, edición del Instituto Nacional del Teatro, presentado en 2009 en el Cervantes: más ensayos y reflexiones del director a lo largo de su carrera, sobre teatro,



familia, televisión y política. En el mismo acto se lanzó *Rebeldes exquisitos*, conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas, compilado de entrevistas realizadas por José Tcherkaski. Leviatán editó también *Antígona* por Ure, traducción y bitácoras de una apuesta dramática.

En el 2019 luego del estreno de *Edipo Rey* en el Teatro Cervantes, Banegas presenta el libro: *Asaltar un banco. Conversaciones con Alberto Ure*. Este libro nace a partir de una serie de conversaciones entre Cristina Banegas, Adriana Genta, Telma Luzzani y Alberto Ure, entre 1988 y 1989 en El Excéntrico de la 18.

A partir del accidente de Ure podemos decir que Banegas comienza un trabajo de reconstrucción del legado de Ure, como director y pensador. Es Cristina quien se encarga de recopilar e impulsar las publicaciones de los textos ensayísticos, entrevistas periodísticas, las dramaturgias y las adaptaciones que realizó. También ha sistematizado lo que ella misma llama “Método Ure” con el que dirige sus espectáculos y trabaja como actriz. Afirma la actriz y directora:

Los años de trabajo con Ure me aportaron una nueva mirada sobre el teatro, sobre la cultura, sobre la política, sobre la teoría teatral. Ure fue un gran pensador, un gran teórico teatral, un gran director y un gran maestro. Esos siete años con él fueron una travesía fundamental para mi vida, porque revolucionó y resignificó todo lo que yo había trabajado, experimentado y aprendido hasta ese momento (BANEGAS, 2017).

Consideraciones finales

En el último capítulo *Lo personal* del libro *Sacate la Careta* Ure comenta que durante el primer año dando clases, comenzó a utilizar una modalidad que ya había empezado a implementar en los primeros ensayos de *Palos y Piedras* y un poco más en *Sloane*. Hablarle al oído al actor o intervenir sobre su cuerpo y hasta indicarle palabras para decir. Al principio esta “técnica” dice Ure, “tendía a crear la presencia del director-estructura en la acción y a romper la pasividad del director que mira la escena, toma apuntes y luego comenta” (p. 259). Si bien afirma que había observado a varios directores hablar en voz alta durante el ensayo dándole alguna indicación, fue descubriendo que de esta manera, manteniéndose cerca, hablándole al oído o manipulando su cuerpo, la concentración “excesivamente interior” del actor/actriz disminuía considerablemente “introducía a una tercera voz y una presencia que estaba y no estaba en la escena y además favorecía que el pensamiento del actor se desarrollara implícitamente como un dialogo frecuentemente polémico” (p. 259). Esa voz al oído se transforma gradualmente en una voz interna y afirma “había influido en esa modalidad lo que yo había deducido que quería decir Grotowski con su noción del compañero secreto” (p.259).

La pregunta central que nos hacemos y que iremos respondiendo en los próximos pasos de la investigación es ¿qué características distintivas pueden reconocerse en el “Método Ure” de dirección teatral sistematizado por Cristina Banegas? ¿En qué consiste dicho método? ¿Es realmente un método de dirección, también de entrenamiento de actores?

En esta investigación nos interesa especialmente: el legado de Ure en Banegas, la transmisión de saberes teatrales del director a la actriz-directora-docente y la productividad de dicho legado en el teatro argentino contemporáneo (especialmente en el siglo XXI, cuando Alberto ya no dirigió) a partir de la tarea de Banegas. Consideramos que tanto la labor de Alberto Ure, como la de Cristina Banegas, no han sido suficientemente estudiadas hasta hoy y merecen que se las considere sistemáticamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BANEGAS C., GENTA A. y LUZZANI T. (2019) *Asaltar un banco*. Conversaciones con Alberto Ure.



- Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- BANEGAS, C., El teatro que atraviesa. Disponible en Web: <https://www.pagina12.com.ar/40472-el-teatro-que-atraviesa>.
- CHOLAKIAN, D. (2017). Cristina Banegas: "Debe ser porque soy negra que salí así, tan laburante, a los negros no nos queda más remedio." Disponible en Web: <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/17/cristina-banegas-debe-ser-porque-soy-negra-que-sali-asi-tan-laburante-a-los-negros-no-nos-queda-mas-remedio/>.
- HALFON, M. (2011). La vuelta del padre. Disponible en Web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6869-2011-02-27.html>.
- DUBATTI, Jorge. 2011. *El teatro argentino en la postdictadura* (1983-2010). Stichomythia, 11(12), 71-80. Disponible en Web: http://147.156.5.122/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf.
- TESONE, R. (2015). Al diván con Cristina Banegas. Disponible en web: <http://elgranotro.com/al-divan-con-cristina-banegas/>.
- TCHERKASKI, Jose (2011). *Rebeldes exquisitas conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro, Cristina Banegas*. Celcit. Teatro: teoría y práctica no 11 Disponible en Web: <https://www.celcit.org.ar/bajar/typ/011/>.
- URE, A. (2012). *Sácate la Careta*; coordinado por María Moreno; con prólogo de Cristina Banegas. 1° ed. Buenos Aires. Ed. Biblioteca Nacional.
- MORENO, M. (2007). Escenas de la vida en escena. Disponible en web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4163-2007-10-07.html>.
- SCHER, E. (2005). Una historia que se repite. Disponible en web: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/45/picadero13.pdf>.
- HALFON, M. (2011). Alberto Ure dirigido por Cristina Banegas. La familia argentina Disponible en web: <https://archivo.ccpe.org.ar/actividades/la-familia-argentina/>.
- DUBATTI, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- URE, A. (2012). *Sácate la Careta*; coordinado por María Moreno; con prólogo de Cristina Banegas. 1° ed. Buenos Aires. Ed. Biblioteca Nacional.
- URE, A. (2012). *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure / Alberto Ure*; compilado por Cristina Banegas. 1a ed. - Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro.



Entre Música y Literatura: Notas sobre la música en *Kafka. Por una literatura menor* de Gilles Deleuze y Félix Guattari

Sosa, Juan P.

(UNMDP-Conicet)

sosajuanp@gmail.com

Las referencias a la música en la obra de Gilles Deleuze son múltiples. Las alusiones a la música se diseminan por varias obras, a propósito de distintos temas y en relación a diferentes problemas y expresiones artísticas. De las diferentes artes de las que Deleuze se ha ocupado, les ha dedicado obras y en las cuales es posible encontrar alusiones a la música, la literatura ocupa un lugar muy importante. Es posible encontrar alusiones a la música en relación con la literatura en *Proust y los signos* de 1964, en *Crítica y clínica* de 1993 y en *Kafka, por una literatura menor* de 1975, esta última publicada junto a Félix Guattari. La presente ponencia pretende ser una primera aproximación a la relación entre la música y la literatura en el análisis que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan sobre la obra de Franz Kafka en *Kafka. Por una Literatura menor*.

Notas sobre música en *Kafka, por una literatura menor*

Nuestra cantante se llama Josefina. Quien no la haya oído no conoce el poder del canto. No hay nadie a quien su canto no arrebatase, lo cual es tanto más de apreciar cuanto que nuestra raza, tomada en su generalidad, no es amante de la música. La silenciosa paz es para nosotros la música más querida. (...) Muchas veces he reflexionado sobre qué ocurre realmente con esta música. Nosotros somos por cierto completamente amusicales; ¿cómo puede ser entonces que entendamos el canto de Josefina, o que- ya que Josefina niega que entendamos- por lo menos que creamos entender?⁵⁷¹

La obra de Franz Kafka es pensada por Gilles Deleuze y Félix Guattari a partir del concepto de rizoma. La obra de Kafka es un rizoma, es una madriguera, tiene entradas múltiples, posee innumerables puertas que se abren y se ofrecen a la experimentación. Es posible entrar por cualquier extremo de las múltiples entradas sin que ninguno sea mejor que otro. Sea cual fuere la puerta o el punto de ingreso a la obra de Kafka, Deleuze y Guattari buscarán con qué otros puntos se conecta aquel por el cual entraron, qué regímenes de signos pone en juego, trazando así el mapa de las múltiples conexiones de la obra y estableciendo cómo se modificaría si entraran por otro punto. El concepto de rizoma, presentado por primera vez en *Kafka. Por una literatura menor* de 1975, permite a Deleuze y Guattari pensar la obra de Kafka en términos de multiplicidad, de experimentación y de conexiones heterogéneas entre regímenes de signos diferentes. Asimismo, les permite enfrentarse a las tentativas de establecer principios de interpretación y significación que cercenan la experimentación e instauran un significante en la obra.⁵⁷²

⁵⁷¹Kafka, F. (2013). *Relatos completos*. Buenos Aires, Argentina: Losada. p 261.

⁵⁷²Cf. Deleuze, G & Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. D. F, México: Ediciones Era. p 11.



Entre los innumerables puntos de ingreso que la obra de Kafka permite, nuestro punto de acceso es lo sonoro, nuestra entrada es la música. Partiendo del análisis que Deleuze y Guattari desarrollan sobre la obra de Kafka, tomaremos la música o lo sonoro como puerta de entrada y desde allí buscaremos con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos. La música aparece constantemente en el análisis que los pensadores franceses llevan a cabo sobre la obra del autor de *El castillo*, *El proceso* y *La metamorfosis*. Sin embargo, no se trata aquí de hacer un inventario de las referencias a la música, de lo que se trata es de preguntarnos qué importancia tiene el sonido y cómo funciona la música en la obra de Kafka partiendo del análisis que Deleuze y Guattari desarrollan sobre ella.

La entrada que Deleuze y Guattari escogen para ingresar a la obra de Kafka es *El castillo*. Ingresando por *El castillo*, se sitúan en la sala del mesón donde K descubre el retrato de un portero con la cabeza agachada, con el mentón hundido en el pecho. Luego toman dos elementos o formas, el retrato o la foto y la cabeza inclinada agachada, que aparecen de modo constantemente en Kafka conectando distintas obras. Con frecuencia es posible encontrar referencias a fotos y retratos en *América*, *La metamorfosis* y *El proceso*, e igualmente, a la cabeza caída que ya no se puede levantar en las cartas, en los cuadernos, en los diarios, en los cuentos y en *El proceso*⁵⁷³. Además, interviene otro elemento, el deseo, y aparece una distinción entre dos estados o figuras del deseo. La unión de estos elementos o formas relativamente independientes, forma de contenido “cabeza-agachada” y forma de expresión “retrato-foto”, produce un bloque funcional, una neutralización experimental del deseo que lo separa de todas sus conexiones y lo hunde⁵⁷⁴. Igualmente, interceden otros dos elementos que aparecen en toda la obra de Kafka, la cabeza erguida, que parece responder a la cabeza agachada, y la evocación del campanario, que responde al retrato del portero. La unión de estos elementos, cabeza erguida y el campanario, levanta el deseo, produce una proliferación de sus conexiones y lo hace pasar a otras intensidades. Así entonces, mientras que la unión de la cabeza agachada y la foto o retrato actúan como recuerdo visual de infancia que bloquea o hunde el deseo, la cabeza erguida y el campanario actúa como bloque de infancia (devenir-niño) que levanta el deseo y hace proliferar sus conexiones⁵⁷⁵.

Lo importante en la evocación de la imagen del campanario, señalan Deleuze y Guattari, es la musiquita o más precisamente el sonido puro intenso que emana del campanario y de la torre del castillo. Un sonido descrito como alado y estremecedor que, al enmudecer la campana, es relevado por el sonido monótono de una campanita que apenas sonaba. Es posible encontrar múltiples referencias al sonido o a la música en la obra de Kafka y su intrusión se presenta generalmente en conexión con el movimiento de erguir o levantar la cabeza⁵⁷⁶. La intrusión de la musiquita proveniente del campanario funciona como un bloque sonoro que, en conexión con el movimiento de erguir la cabeza, toma el deseo en un devenir niño o en un devenir animal intenso que se opone al recuerdo visual de la foto o el retrato unido a la cabeza agachada que lo bloquea y lo neutraliza. La intrusión del sonido musical no se manifiesta como el retrato o la foto en la expresión. El retrato o la foto se manifiesta como una forma de expresión, pero el sonido musical no se presenta como una forma.

No es, seguramente, la música organizada, la forma musical, lo que le interesa a Kafka (en sus cartas y en su diario no se encuentran sino anécdotas insignificantes a propósito de algunos

⁵⁷³Cf. Ibid. p 11-12.

⁵⁷⁴Cf. Ibid. p 12.

⁵⁷⁵Cf. Ibid. p 12-13.

⁵⁷⁶Cf. Ibid. p13.



*músicos). No es una música compuesta, semióticamente formada, la que le interesa a Kafka, sino una pura materia sonora*⁵⁷⁷.

El sonido musical no se manifiesta como una forma de expresión que se opone al retrato o la foto como otra forma de expresión. No es la forma musical, el sonido musical semióticamente formado, lo que le interesa a Kafka. En este sentido, no hay entre el retrato o la foto y el sonido musical una oposición formal simple en la expresión. Una oposición formal de relación binaria reproduciría un modelo de sistema dicotómico estático que nos mantiene en la lógica de la estructura significante. Por el contrario, la obra de Kafka es un rizoma, es un sistema abierto dinámico de entradas y conexiones múltiples que es capaz de producir una experimentación activa. Si el retrato o la foto es una forma de expresión que corresponde a la forma de contenido cabeza agachada, el sonido musical se manifiesta de un modo diferente.

*Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado signifiante*⁵⁷⁸.

Lo que le interesa a Kafka es, entonces, un sonido musical que se manifiesta como una pura materia sonora intensa no formada, no compuesta, desorganizada, desterritorializada y en ruptura con las formas, las reterritorializaciones y las codificaciones significantes. Es decir, una materia sonora asignificante y desterritorializante que actúa sobre los elementos con los que entra en relación. Teniendo en cuenta esto, el sonido se manifiesta como una materia no formada de la expresión que, por un lado, servirá para expresar contenidos cada vez menos formalizados y, por otro lado, ejercerá su acción sobre los elementos con los que interactúa. De esta manera, la unión de la expresión sonora no formada con la cabeza erguida ejerce una acción sobre el contenido provocando que éste deje de valerse por sí mismo y se convierte en una sustancia deformable por un flujo sonoro que lo arrastra. El sonido musical funciona, en este caso, como una línea de fuga sonora que rompe formalmente el contenido cabeza erguida y abre una salida lo menos signifiante posible a nuevas conexiones. De mismo modo, actúa sobre las formalizaciones más duras, tales como la forma de contenido cabeza agachada y la forma de expresión foto o retrato, provocando que pierdan su rigidez, multiplique sus conexiones y siga nuevas líneas de intensidad⁵⁷⁹.

Con lo dicho hasta aquí, nos preguntamos; ¿Qué importancia tiene el sonido? ¿Cómo funciona la música en el análisis y la concepción que Deleuze y Guattari tienen de la obra de Kafka? Teniendo en cuenta el punto de ingreso a la obra de Kafka que Deleuze y Guattari escogen; Por un lado, la forma de contenido cabeza agachada y la forma de expresión retrato o foto, y, por otro lado, la forma de contenido cabeza erguida y la expresión sonora. Podemos observar, en primer lugar, una relación formal de correspondencia entre el contenido y la expresión entre la cabeza agachada y la foto o el retrato. En segundo lugar, una relación de oposición formal de contenidos entre la cabeza agachada y la cabeza erguida. En tercer lugar, nuestro punto de ingreso, la relación de estos elementos con lo sonoro. Y, finalmente, el deseo, las relaciones entre estos elementos configuraban el estado o figuras del deseo que lo liberan o lo bloquean. La relación del sonido o la música con estos elementos no es formal, el sonido no actúa como un elemento formal. El sonido actúa como un elemento que determina una desorganización activa de la expresión y, por efecto de reacción, también del contenido. De esta manera, la música funciona como una línea de fuga que, en su huida, arrastra consigo lo demás elemento

⁵⁷⁷ Ibid. p14.

⁵⁷⁸ Ibid. p15.

⁵⁷⁹ Cf. Ibid. p15-16.



con los que entra en relación⁵⁸⁰ y los induce en un devenir siempre inacabado y en curso que desborda cualquier forma. La importancia del sonido o la música en la obra de Kafka radica en su capacidad de desorganizar su forma y, a partir de ello, su función desorganizadora de formas de contenidos para liberar nuevos contenidos, establecer nuevas conexiones, que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa que marcará nuevas ramificaciones.

Bibliografía.

Deleuze, G & Guattari, F. (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. D. F., México: Ediciones Era.
Kafka, F. (2013). *Relatos completos*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

⁵⁸⁰Cf. Ibid. p15-16.



(...) en trance. Pasajerxs en tránsito perpetuo. Investigar a través de prácticas artísticas es como vivir en aeropuerto

Speranza, Claudia C. y Petrini, Matías

TECC, Facultad de Arte, UNCPBA

csperanza@arte.unicen.edu.ar

mpetrini@arte.unicen.edu.ar

El título de esta exposición es una referencia a la canción *Pasajera en trance* de Charly García, porque nuestros *ritos de paso* durante 2020 nos desterritorializaron, un poco como pasa en una escala, cuando estamos en tránsito en un aeropuerto, viendo para dónde ir pero sin salir de las edificaciones, y así es investigar y hacer arte. Si bien la canción se encuentra en el disco *Tango*, que el autor publicó junto a Pedro Aznar, nosotros nos sentimos en el 2020 *Yendo de la cama al living*.⁵⁸¹

Pasajerx es quien transita el rito o el viaje: investigar, hacer arte, es llevar adelante acciones, saberes y disciplinas movilizadxs por sensibilidades, intuiciones, corazonadas. Esta imagen nos acompaña desde hace tiempo al momento de metaforizar la investigación que hacemos en nuestras prácticas con nuestros saberes. Estar en tránsito es estar a mitad de camino, estamos trazando una trayectoria. No se está en el punto de partida y tampoco en el de llegada. Es un estado agradable de incertidumbres.

Nuestra investigación artística actual está en ese punto, y construimos consensos colectivos para que sea firme y flexible al mismo tiempo. De este modo presentamos estos avances en el estado procesual del proyecto general que se fragmenta y resuelve a lo largo de un tiempo como todo contenido experimental y seriado.

Ritos de paso surgió entre colegas que integran los diferentes claustros (estudiantes, graduadxs, investigadorxs, docentes, no docentes) de la Facultad de Arte (UNCPBA) durante la cuarentena estricta de 2020. La premisa fue hacer un contenido realizable, experimental, con diseño colectivo, colaborativo y en red. Nuestras casas serían la auténtica “residencia artística”.

Bajo esa premisa, inició la primera temporada de *Ritos de paso* que a través de trece capítulos verbalizó una sensación relacionada con la pandemia desde una perspectiva humana y física en la que se territorializaron los deseos en un contexto de aislamiento. Durante esta primera instancia, los estrenos semanales se pudieron seguir a través de las redes sociales de la serie (Instagram, YouTube⁵⁸²) y el canal de YouTube de la Facultad de Arte⁵⁸³.

Hubo una base lúdica en la que ofrecimos el archivo personal de cada unx, las investigaciones, y eso que encontramos “filmable” en la cercanía. También, nos propusimos una actividad lúdica

⁵⁸¹ Título de la canción y el álbum publicado por Charly García en 1982.

⁵⁸² Redes oficiales de *Ritos de paso*: www.instagram.com/ritosdepasso | www.youtube.com/ritosdepasso

⁵⁸³ www.youtube.com/c/FacultaddeArteUnicen



que nos reúna entre realizadorxs, artistas y amigos. Nuestras disciplinas artísticas son colectivas, por lo tanto, más allá de querer hacer audiovisuales juntxs, aparte de todo eso, nos extrañabamos.

Y de esta manera, *Ritos* permite encontrar (y encontrarnos) a historiadorxs haciendo música y locuciones, doctores filmando, científicxs dirigiendo y escribiendo poemas, realizadorxs haciendo gimnasia y diseñadorxs buscando locaciones. Los ensayos se trasladaron a la virtualidad vía WhatsApp y en esos experimentos hay poética, observación, terror, animación y hasta posporno.

Cada capítulo con sus equipos permitió una exploración del lenguaje audiovisual atravesado por sus posibilidades de producción.

Acerca de Ritos de paso

Ritos de paso verbaliza una sensación relacionada con el presente de la pandemia desde una perspectiva humana y física en la que se territorializan los deseos en un contexto de aislamiento. Ante un virus mortal de alcance mundial no tenemos poder pero tenemos las redes que nos sostienen y nos enfrentan con nuestra existencia desnuda en la que las búsquedas de sentido son las que nos salvan y posibilitan que sigamos pensando(nos) en colectivo. En breves videos se corporalizan, territorializan y proyectan deseos e incertidumbres propias del caos y la transición en la que estamos viviendo comunitariamente pero en soledad.



Serie audiovisual, colectiva y colaborativa, realizada por estudiantes avanzados, graduadxs, investigadorxs, docentes y no docentes de la **Facultad de Arte**.

Temporada 1: Estreno 21.09.2020
13 capítulos x 5 min. aprox.

Temporada 2: Estreno 21.06.2021

A mediados de diciembre de 2020 se reactivó la actividad museística y nos seleccionaron para integrar la muestra **Ensayo sobre el artista-curador** en el Museo Municipal de Bellas Artes Tandil (MUMBAT), que justamente era un proyecto con la misma perspectiva: artistas invitando a exponer a otrxs artistas y construyendo puentes. Fue interesante que nuestra producción dialogue con otros ejercicios que buscaron el encuentro y la camaradería en un año muy complejo para trabajar con otrxs. Al mismo tiempo, era la primera vez que veíamos el trabajo en su totalidad proyectado como una unidad de sentido, ya que nosotrxs y el público lo consumía en sus dispositivos hogareños. Si bien la capacidad de la sala permitía la presencia y el tránsito de siete personas sin asientos, estaba presente el ritual de ver con otrxs.



Muestra MUMBAT: Ensayo sobre el artista-curador



- Estreno del **penúltimo capítulo de la primera temporada**: *Colapsos* dirigido por **Daniel Giacomelli**.
- La proyección permitió visionar en pantalla grande los **capítulos estrenados anteriormente** en redes sociales.
- **Primera muestra con apertura al público** luego de meses de muestras virtuales en el MUMBAT.
- **Experiencia previa** del equipo coordinador: **VEN[IR]**.

Muestra MUMBAT: Ensayo sobre el artista-curador



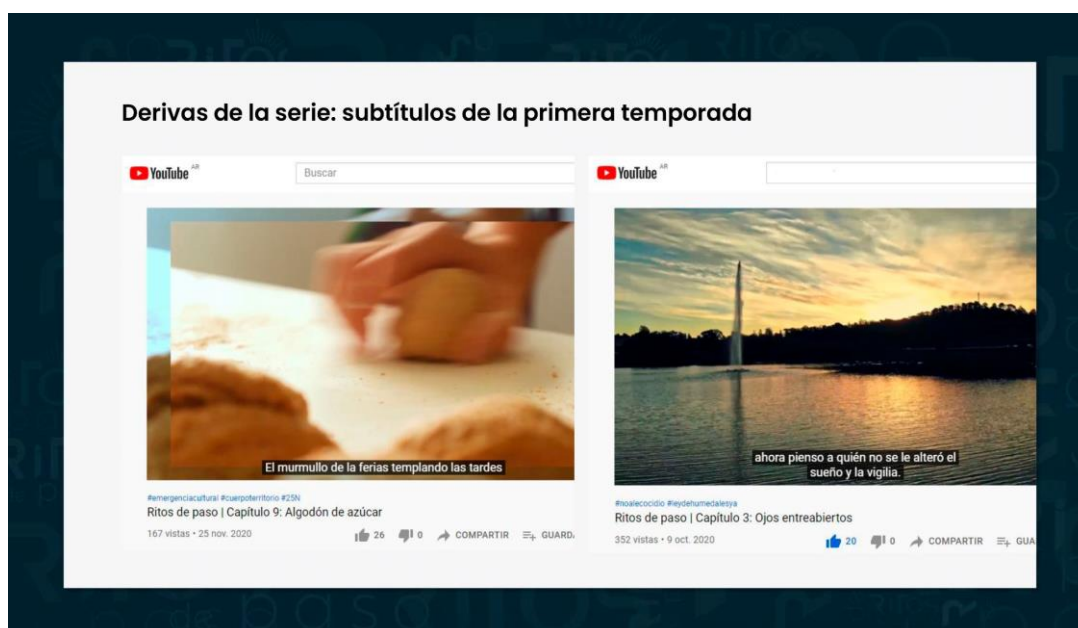
Ritos de paso en la prensa...





A pocos días de finalizar el año, *Ritos de paso* se integró a la oferta de contenidos audiovisuales de artexver⁵⁸⁴, la plataforma de contenidos audiovisuales de la Facultad de Arte. Y esta nueva pantalla, continuó expandiendo las posibilidades de visionado de la serie. La muestra Ensayo sobre el artista-curador concluyó en febrero y comenzamos a trabajar en las derivas y proyección *transmedia* de *Ritos*.

Primeramente agregamos subtítulos a todos los capítulos subidos en YouTube con la finalidad de volverlos más accesibles e inclusivos, y semanas después presentamos la *playlist*⁵⁸⁵ que contiene los temas musicales de cada uno de los capítulos que conforman el universo sonoro de la serie para escucharlos a modo de paseo. Cada pieza propone un viaje diverso cuando son separadas de las imágenes.



Próximamente estaremos transitando *IDENTIDADES*, sitio de contenidos audiovisuales comunitarios del Ministerio de Cultura de la Nación⁵⁸⁶. Por lo tanto, si bien nos sentimos en tránsito perpetuo, y todavía, sin llegar a un destino definitivo, el movimiento y el tiempo transcurrido mutaron en 13 capítulos realizados a diciembre de 2020.

⁵⁸⁴ Disponible en: www.artexver.tv/serie/ritos-de-paso

⁵⁸⁵ Disponible en: www.soundcloud.com/ritosdepaso

⁵⁸⁶ <https://identidades.cultura.gob.ar/2021/07/01/ritos-de-paso>



Derivas de la serie: Identidades, un sitio del Ministerio de Cultura



Identidades, sitio de contenidos y saberes culturales comunitarios

Muy pronto disponible en
www.identidades.cultura.gob.ar

El lunes 21 de junio inició el solsticio de invierno en los pueblos del sur y **Ritos de paso** presentó el primer capítulo de la segunda temporada.

Seguimos transitando la pandemia, intentando salir mejores mientras todo se desmorona y desquicia. Por eso varió el diseño entre ambas temporadas. En la primera se nos revelaba un tiempo desconocido, quizá un apocalipsis no imaginado, y la certeza de que a la normalidad no se vuelve. En la temporada dos, el desafío es reinventar la subjetividad porque la pospandemia se está volviendo un proceso largo: es ese aeropuerto al que todavía no hemos aterrizado. Por lo tanto esta nueva temporada (también ligada a la metáfora de estar en tránsito, y de vivir en aeropuerto) se centra en las transiciones, en los puentes, en el paso del rito, en la pospandemia que todavía no llegó, pero tampoco la pandemia es el monstruo que era en marzo de 2020. Pensando también que nosotrxs como seres humanos y artistas hemos sido transformadxs y que pensamos nuevas pedagogías y formas artísticas luego de ese año tan horrible.





Creemos que en este contexto cobra potencia y amplísimo sentido la metáfora de **vivir en aeropuerto** porque el aeropuerto no es un lugar de pertenencia o de raíces, sin embargo cuando se está en tránsito, en una escala prolongada, el comportamiento humano se adapta, el equipaje pasa a ser casa, almohada, escritorio u oficina, etc.

Vivir en aeropuerto puede ser una experiencia muy hostil si no se entienden los carteles o los anuncios en altoparlantes, y uno está muy expuesto con sus vulnerabilidades a *scanners*, a mochilas abiertas, sacarse el calzado, vaciar los bolsillos, a equivocarse de puerta de embarque, correr y correr, expuestos a la seguridad aeroportuaria: porque los aeropuertos son algunos de los lugares pacíficos más llenos de policías y militares.

Con todo este vértigo se vive al experimentar: se pasa del tedio, al entusiasmo, a la euforia, a una caminata o mirar los aviones despegar, **pero siempre sabiendo que se está en tránsito perpetuo**. Es decir, no podemos avisar a nadie que estamos llegando. Y la incomodidad también es motor de nuevas observaciones e invenciones -por lo menos para no caer en el aburrimiento. Pero esa también, de acuerdo a Charly García es la imagen de un amor real, y aunque se parezca a todo el escenario descrito por la repetición de los ritos, aunque sepamos que no vamos a embarcar o que nos vamos a estrellar. Elegimos lo mismo: **hacer arte y un amor real**. Quizá la única diferencia con la canción de rock es que no viajamos solos, nos reconocemos en colectivo o en un poliamor como nuestro quehacer.

Durante este proceso surgió orgánicamente la idea, la propuesta de armar una bitácora o diario de filmación en el que se pudieran plasmar todos los procesos creativos y personales que atravesamos al crear de manera colectiva pero en aislamiento. Y lo concebimos sin solemnidades porque ya hay mucho escrito de lo que se sabe, pero poco se escribe de las incertidumbres y del humor que nos mantiene vivos y acompañados.

Así fue como surgió el proyecto **Ritos de ASPO: diario de realización audiovisual desde casa y cosa**, un libro-objeto y, al mismo tiempo, un cuaderno de apuntes de trabajo. Con una fuerte impronta desde el diseño gráfico, la incorporación de códigos QR para escanear y acceder a diversos contenidos y la visión de los trece directores de cada capítulo. Poco a poco nos sumergimos en la realización de uno de los primeros contenidos *transmedia* que llevó adelante la Secretaría de Investigación y Posgrado a través de Arte Publicaciones, con el apoyo del Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB). Asimismo, es uno de los primeros contenidos multimedia producidos por Arte Publicaciones.



Ritos de ASPO: diario de realización audiovisual desde casa y coso



- Más de 13 escritos que recuperan en **205 páginas** las experiencias, los intercambios y el proceso de realización de cada capítulo.
- Prólogos a cargo del Secretario de Investigación y Posgrado (FA, UNICEN), la directora del proyecto de investigación y la directora y co-directora del TECC.
- Palabras de contratapa: **Kekena Corvalán**.
- **Contenidos interactivos y multimedia** accesibles mediante **links y códigos QR**.

El diario cuenta con un prólogo a cargo del Dr. Javier Campo, Secretario de Investigación y Posgrado (FA, UNICEN), y palabras de la investigadora, docente, escritora y curadora feminista Kekena Corvalán:

*“Pedagogías de la anécdota, **Ritos de aspo: diario de realización audiovisual desde casa y coso**, o cómo ver y vernos sentir y sentirnos en las imágenes mientras se anda el territorio, apenas, a penitas, extrañándonos siempre, pero es lo que podemos. Poesía visual que quiere contrarrestar tanto exceso de presente, cerciorando la memoria, chequeándola en lo que vemos lo que imaginamos, con esta voluntad que tienen las imágenes en movimiento de hacer del instante algún pasado reflexivo posible. Guardarnos algo de tanto todo en este presente que ya es demasiado, temporalidad todopoderosa a la que le metemos tantas horas de vivancia diaria y a momentos parece fantasmal, inexistente. Meta estar en lo virtual, inquietxs, porque, ¿quién puede resistirse a salir a grabar imágenes, a seguir sumando historias a esta historia demoledora que nos toca vivir? Hacer en protocolos de aislamiento distanciamiento confinamiento posicionamiento, practicando la antipraxis, asomándonos al aire con todas las medidas de seguridad para buscar otros ojos, como si nos pudiéramos exiliar un rato de andar hablando solxs y rebotando contra las pantallas. Todo eso, quizás, como deseo, es decir, producir y posproducir desde los dispositivos para que nos quede alguna posibilidad que invente futuros. Ritos de paso del tiempo, como volver en el truco de la profundidad de campo a cualquier segundo que se parezca a la pre pandemia, con la ilusión de crear paisajes de proximidad, única distancia permitida que puede atravesarse sin que nos aceche la hecatombe.*

Pedagogía de la anécdota visual, esa que tenemos que seguir contando para visibilizar lo imposible, porque de lo posible se sabe demasiado. Aguantar el mostrador del deseo, en esta diáspora de y hacia nosotrxs mismxs, en el mar inmenso e intangible de la tormenta



*pandémica, que no sabemos, definitivamente, por dónde vendrán los rayos y truenos, en este año y medio casi en el que aprendimos a vivir otra vez.*⁵⁸⁷

Deseamos que todo lo que exponemos, producimos y publicamos constituya una transferencia horizontal. Que a otrxs les anime a juntarse, que se piensen proyectos colectivos aún desde el distanciamiento, y que eso construya nuevos consensos en las aulas en las que trabajamos para que el arte siga transformándonos hasta que podamos despegar y seguir volando.

Referencias:

Pasajera en trance, canción de Charly García que se encuentra en *Tango*, disco publicado en 1986.

⁵⁸⁷ Disponible para descarga en www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones y para lectura online en www.calameo.com/books/005765714207e8594c116



Identidad y emociones en la construcción de comunidades de prácticas artísticas

Suárez, Amparo Abigail Trinidad

Universidad Nacional de Villa María

Introducción

Actualmente, los estudios de educación en artes en ambientes diversos están tomando mayor relevancia, considerándose progresivamente el estudio de las comunidades como espacios de aprendizajes expresivos, y por lo tanto, a las trayectorias individuales y compartidas en la co-construcción de obras en contextos no formales e informales (Fleming, Bresler y O'Toole, 2015).

En función a ello, en este trabajo se realiza un abordaje teórico sobre las identidades y emociones inherentes al proceso de aprendizaje, que emergen en el contexto de Elencos Artísticos, como espacios de formación y aprendizaje del arte en las universidades argentinas (Martín y Donolo, 2019).

Para abordar la temática propuesta, se organizó el trabajo en tres ejes. En primer lugar, se inician reflexiones acerca de cómo podemos caracterizar a las comunidades de aprendizaje, en segundo lugar, cómo se conforman y consolidan las comunidades de prácticas artísticas y por último, en tercer lugar, se hace referencia a qué emociones aparecen vinculadas a ellas y cómo se construye la identidad.

¿Cómo podemos caracterizar a las comunidades de aprendizaje?

Desde las consideraciones conceptuales de Martín, Rinaudo y Paoloni (2018) las comunidades de aprendizaje constituyen contextos en los cuales sus participantes poseen una meta compartida de aprendizaje, dirigen sus prácticas personales de manera autónoma y autorregulada, mediante la participación y la generación de intercambios a través de la actividad en auténticos problemas de aprendizaje, logrando mediante procesos de identificación grupal la construcción compartida del conocimiento. Las comunidades de aprendizaje fomentan una cultura colaborativa y reflexiva, promueven y valoran el aprendizaje como un proceso continuo y activo, mediante la colaboración y el diálogo dinámico que se establece entre el docente, los estudiantes, los padres y la comunidad; así como también, se distinguen por su diversidad, por los diferentes grados de experiencia entre los participantes y el protagonismo de cada uno de ellos en el proceso de aprendizaje.

Un autor que ha ido desarrollando el estudio de las comunidades de práctica ha sido Wenger (2001 y 2010), entendiéndolo que una comunidad está conformada por personas involucradas en un proceso de aprendizaje colectivo, lo que implicaría nuevas formas de entender el conocimiento y el aprendizaje. De acuerdo a Barab y Duffy (2000), son entendidas como un juego de relaciones entre las personas, la actividad y el mundo, que se dan en un periodo de tiempo dado y en relación con otras comunidades. Se pueden identificar por las tareas comunes de los miembros y mediante la asociación de prácticas y recursos incuestionables, el sentido común y los intereses que comparten. No implican necesariamente la co-presencia de todos los miembros de un grupo bien definido o fronteras socialmente visibles, sino que involucran la



participación en un sistema de actividad sobre el cual los participantes comparten acuerdos, conectan lo que hacen y lo que esto quiere decir en sus vidas y para sus comunidades (Lave y Wenger, 1991; Wenger, 2018). Con relación a ello, a continuación, se reflexiona específicamente sobre la concepción teórica de comunidades de prácticas artísticas.

¿Cómo se conforman y consolidan las comunidades de prácticas artísticas?

En concordancia con lo desarrollado anteriormente, Chapato (2015) refiere a los contextos de aprendizaje artísticos, expresando que se ha generado un amplio espectro de actividades artísticas dictadas en diversos ámbitos de la vida social. Se trata de la inclusión de actividades de enseñanza del arte en ámbitos, contextos, instituciones u organizaciones sociales cuyos objetivos y modalidades organizativas pueden diferenciarse de las instituciones escolares y que han adquirido relevancia en su capacidad para convocar a grupos y sujetos en el abordaje de experiencias de carácter artístico. Así, los diferentes lenguajes artísticos (visual/corporal/musical/teatral) conforman sistemas culturales que promueven posibilidades de expresión y por lo tanto, de intercambio (Elichiry, 2015). Constituyendo de esta manera, la creación artística, un asunto social y cultural que implica aprender a pensar en comunidad (Volnovich, 2015).

En este contexto toman prevalencia las teorías situadas del aprendizaje, entendiéndose al sujeto de aprendizaje como una persona que trae una historia y aprende en contextos y situaciones que son siempre particulares (Calfée, 2006; Wenger, 2010). Durante la década de los ochenta, cuando los científicos sociales comenzaron a analizar los procesos cognitivos como características de la interacción, considerando los aspectos sociales implicados en el proceso de aprendizaje, acontecieron los principales desarrollos de la teoría situada del mismo; desde la cual se concibe a los contextos como sistemas de actividad que integran al sujeto, el objeto y los instrumentos en un todo unificado. El conocimiento cambia constantemente y se desarrolla dentro de los sistemas de actividad que se desenvuelven social, cultural e históricamente, involucrando a personas que se vinculan de maneras múltiples y heterogéneas. Desde esta visión, la mediación social del aprendizaje y los sujetos involucrados son vistos como un sistema integrado y altamente situado en donde la interacción es entendida como vehículo del pensamiento socialmente compartido, por lo que los logros de aprendizaje son construidos conjuntamente y están distribuidos a través de todo el sistema social (Lave, 2002 en Martín, Rinaudo y Paoloni, 2018).

De esta manera, el aprendizaje situado implica un rol altamente interactivo y productivo por parte de los sujetos, que involucra un proceso de co-construcción (Watkins, 2005 en Martín, Rinaudo y Paoloni, 2018). Haciendo referencia a la significación de compartir objetivos cognitivos comunes, en los que el resultado se logre obtener mediante la elaboración, reformulación y construcción conjunta entre los mismos (Crook, 1998 en Ruiz Aguirre; Martínez de la Cruz y Galindo González, 2012), constituyéndose el aprendizaje como un aspecto central para construir comunidades. En concordancia, Sagástegui (2004) considera importante el trabajo con situaciones reales y auténticas que se producen en la vida cotidiana, en donde los sujetos se encuentran inmersos en el marco de sentido de una cultura, interactuando con otros agentes humanos y no humanos, incluidos los conocimientos socialmente producidos.

Siguiendo con los aportes de la autora, para el desarrollo de aprendizajes situados se requiere, en primer lugar, que las diferentes situaciones educativas estén organizadas en función de las posibilidades del desarrollo cognitivo de los sujetos; y en segundo lugar, que la experiencia esté guiada a través de un proceso de andamiaje, para facilitarles cierta destreza frente a la complejidad de los problemas, mediante procesos de colaboración con otros. En este sentido, un sujeto no aprende solo y los aprendizajes más eficaces se producen en contextos de



intercambios colaborativos que se encuentran mediados por herramientas culturales como lo es el lenguaje (Vygotsky, 1995 en Ocelli, Garcia Romano; Valeiras; Quintanilla Gatica y otros, 2018)

Además adquieren preeminencia, específicamente en educación en artes, los aportes de la Psicología Cultural, desde la cual se promueve el estudio de la vida mental situada, entendiendo cómo los procesos de desarrollo humano tienen lugar en la cultura, comprendiéndose por la misma a las formas de vida, sentidos y significados compartidos en un grupo, en espacios físicos y simbólicos, instituciones, actividades y relaciones sociales (Guitart, 2011).

Siguiendo a Bruner (2008), es en la cultura en donde las personas interiorizan las prescripciones normativas culturales, construyen modos de imaginar y compartir la realidad, es decir, constituyen una identidad, una personalidad y autoestima, que les permitirán manejarse y operar en el mundo real.

De esta manera, van apareciendo nuevos ambientes y escenarios de aprendizaje, que resaltan el carácter situado del mismo, ya que es producto de los variados escenarios en que participamos, cada uno de los cuales otorga oportunidades y herramientas para aprender (Coll, 2013). Por ello, interesa conocer acerca de las vinculaciones que se desarrollan entre las distintas comunidades de prácticas artísticas y su relación con los procesos de identidad y aspectos emocionales, queriendo abordar el aprendizaje con otros, desde diferentes situaciones y experiencias variables en artes. Siendo preciso reconocer que el arte es una actividad expresiva que ocurre a lo largo de toda la vida y se desarrolla especialmente en contextos no formales o híbridos, contextos en los que la identidad y lo emocional aparecen con mucha fuerza (Martín y Donolo, 2019).

¿Qué emociones aparecen vinculadas a ellas y cómo se construye la identidad?

De esta manera, temas recurrentes e importantes en torno a las emociones en contexto se empiezan a considerar en los procesos de aprendizaje de las personas, tanto fuera como dentro de la escuela, en casa, con amigos, en el club (Martín, Vaja y Paoloni, 2015), ya que se ha advertido que las mismas constituyen un área poco estudiada desde la Psicología Educativa (Pekrun, 2005).

La escuela, las clases y por tanto, las comunidades de prácticas artísticas, constituyen espacios cargados de emocionalidad y de sentimientos, debido a que son espacios poblados de personas, quienes se construyen a partir de sus experiencias de vida junto a las enseñanzas, las opiniones, las actitudes, las expectativas, las emociones y los sentimientos que tienen lugar en dichas comunidades (Aristulle, 2019).

El campo de estudio de las emociones es una de las áreas en las que abundan modelos teóricos acompañados, paradójicamente, de un conocimiento poco preciso de su objetivo de estudio. De acuerdo con Chóliz (2005), esta aparente paradoja, podría deberse a la conjugación de diferentes factores, como la complejidad conceptual que caracteriza a las emociones como objeto de estudio, las dificultades empíricas asociadas con su estudio, la diversidad de metodologías empleadas para abordarlas y la escasez de antecedentes empíricos que se advierte en la literatura especializada. En concordancia, Petri y Govern (2006) consideran que la dificultad para lograr que teóricos e investigadores acuerden una definición sobre emoción, se debe a la multidimensionalidad que caracteriza a las mismas como objeto de estudio. Debido a que en cada experiencia emocional interviene una diversidad de aspectos subjetivos, fisiológicos, funcionales y sociales, que actúan de modo coordinado (Paoloni, 2014).

En relación a lo expuesto, Paoloni (2019) sostiene que la regulación de la emoción se ve afectada por la manera en que otros evalúan nuestros propios sentimientos y comportamientos, debido a que los procesos de socialización extendidos a lo largo de la vida, median las diferencias



culturales y de género en el manejo de las emociones, haciendo que las personas lleguen a la adultez con habilidades de regulación emocional que han sido, en gran medida, socialmente construidas. Existen así instituciones sociales que promueven formas constructivas de manejo emocional y otras que, por el contrario, restringen las posibilidades de las personas para hacer un manejo saludable de sus emociones.

En cuanto a la identidad, de acuerdo con los aportes teóricos de Wenger (2001, 2010) es considerada como una experiencia negociada, donde las personas se identifican por su participación o falta de ella, en un grupo, como miembro de una comunidad, donde comprenden qué es familiar y qué no, como una trayectoria de aprendizaje. Una influencia importante en el desarrollo de la identidad tiene que ver con los lugares de participación, los materiales y experiencias con los que la persona construye una imagen del mundo y de sí mismo, y las maneras de influir y de hacer que las acciones tengan importancia. En este sentido, la identidad se entiende como socialmente situada, considerando que las personas generan múltiples identidades en diferentes prácticas y contextos (Gee, 2001). Es en la constitución de la identidad que el aprendizaje transforma quiénes somos y lo que podemos hacer, en una interacción entre experiencia y competencia, lo que tiene lugar en las comunidades de práctica artísticas, las cuales constituyen un contexto privilegiado para la adquisición de conocimiento (Wenger, 2001).

Por su parte, Barron y Bell (2016) exponen el concepto de identidades vinculadas a las prácticas, haciendo referencia al modo en que las personas forman representaciones de sí mismas por medio del compromiso con prácticas cultural, históricamente situadas y socialmente actuadas, así como al modo en que las perspectivas individuales pueden ser modificadas durante las interacciones con pares y adultos.

En relación con ello, Rinaudo (2019) sostiene la importancia de los diferentes contextos en la definición de las formas de actuación que se habilitan para las personas y, con ellas, las oportunidades para el desarrollo de una u otra forma de identidad. De acuerdo con lo expuesto, Paoloni (2019) expone que las instituciones sociales representan contextos propicios donde se generan múltiples oportunidades para construir y complejizar los conocimientos que las personas logran acerca de sí mismas en el plano emocional y social.

La construcción de la identidad no es simplemente un proceso de adscripción o identificación con una categoría específica. Para que se produzca y genere un sentimiento de mismidad que nos permita percibirnos con cierta continuidad a lo largo del tiempo, las personas debemos pasar por diferentes instancias o momentos que concluyen con la producción de conciencia que nos permite pensarnos a nosotros mismos, comprender con objetividad nuestra subjetividad (Hernández Cid, 2014 en Paoloni, Rinaudo y Martín, 2019). Siendo una de las funciones de la identidad, marcar fronteras entre un nosotros y los otros, lo que no podría hacerse sino a través de rasgos distintivos. Por esta razón, la identidad es lo intersubjetivo de la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros (Giménez, 2012).

Bibliografía

- Aristulle, P. (2019). Identidad profesional en el ejercicio de la docencia. Un audaz encuentro entre la educación y la felicidad. En Paoloni, P; Rinaudo, M & Martín, R, *Yo, tú...ellos y nosotros. Competencias Socioemocionales en la Construcción de Identidades Profesionales* (pp. 184 y 185). Córdoba: Brujas.
- Barab, S. & Duffy, T. (2000). From practice fields to communities of practice. En Jonnasen, D. H. & Land, S. M. (Eds.), *Theoretical foundations of learning environments* (pp. 25-55). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.



- Barron, B. & Bell, P. (2016). Learning environments in and out of school. En Corno, L & Anderman, E, *Handbook of Educational Psychology* (pp. 323-336). Nueva York: Routledge.
- Bruner, J. (2008). Culture and Mind: Their Fruitful Incommensurability. *Revista Ethos*, 36, 29-45.
- Calfee, R. (2006). Educational Psychology in the 21st century. En Alexander, P. & Winne, P. (Eds.), *Handbook of Educational Psychology* (Segunda edición, pp. 29-41). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chapato, M. (2015). La enseñanza artística en contextos de diferentes grados de formalidad en la educación. Prácticas, formatos, sujetos y saberes. En Alderoqui, H., Álvarez, A., Chapato, M., Del Río, P., Regatky, M., Silvestri, A., Spravkin, M., Volnovich, Y. & Zanelli, M. (Ed.), *Comunidades de aprendizaje y artes. Prácticas educativas y construcción de significados en la vida cotidiana* (pp. 91-114). Ed. Noveduc.
- Chóliz, M. (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Recuperado de www.uv.es/=cholz.
- Coll, C. (2013). El currículo escolar en el marco de la nueva ecología del aprendizaje. *Aula de innovación educativa*, 219, 31-36.
- Elichiry, N. (2015). El impacto de lo artístico-estético en la estructura del conocimiento. En Alderoqui, H., Álvarez, A., Chapato M. E., Del Río, P., Regatky, M., Silvestri, A., Spravkin, M., Volnovich, Y. & Zanelli, M. (Ed.), *Comunidades de aprendizaje y artes. Prácticas educativas y construcción de significados en la vida cotidiana* (pp. 19-31). Ed. Noveduc.
- Fleming, M; Bresler, L y O'Toole, J. (2015). *The Routledge International Handbook of the Arts and Education*. New York: First Edition, Routledge. (pp. 0 - 424).
- Gee, J. (2001). Identity as an analytic lens for research in education. *Review of Research in Education*, 25 (1), 99-125.
- Giménez, G. (2012) La cultura como identidad y la identidad como cultura. En perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf.
- Guitart, M. (2011). Una interpretación de la Psicología Cultural: aplicaciones prácticas y principios teóricos. *Suma Psicológica*, 18 (2), 65-88.
- Lave, J. y Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: 1° edición, UK, Cambridge University Press.
- Martín, R; Rinaudo, M y Paoloni, P. (2018). *COMUNIDADES. Estudios y experiencias sobre contextos y comunidades de aprendizaje*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María. (pp. 79, 81, 93 y 94).
- Martín, R.; Vaja, A & Paoloni, P. (2015). Emociones y participación en contextos no formales. Los casos de un taller de tejido y un curso de socorristas. Profesorado. *Revista de currículum y formación del profesorado*, 19 (2), 188.
- Martín, R. & Donolo, D. (2019). Aprendizajes informales. Perspectivas teóricas y relatos de aprendizajes. *IKASTORRATZA. e- Revista de Didáctica*. 23, 115-131. DOI:10.37261/23_alea/5.
- Ocelli, M; Garcia Romano, L; Valeiras, N; Quintanilla Gatica, M y otros. (2018). *Las tecnologías de la información y la comunicación como herramientas mediadoras de los procesos educativos*. Santiago de Chile: Bellaterra Ltda. (pp. 64).
- Paoloni, P. (2014). El papel de las emociones en los aprendizajes académicos. En Paoloni, P; Rinaudo, M & González Fernández, A, *Cuestiones en Psicología Educativa Perspectivas teóricas, metodológicas y estudios de campo* (pp. 88). Córdoba: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Paoloni, P. (2019). Emociones y regulación emocional en la construcción de identidad. En Paoloni, P; Rinaudo, M & Martín, R, *Yo, tú...ellos y nosotros. Competencias Socioemocionales en la Construcción de Identidades Profesionales* (pp. 95 y 96). Córdoba: Brujas.



- Paoloni, P; Rinaudo, M y Martín, R. (2019). *Yo, tú...ellos y nosotros. Competencias Socioemocionales en la Construcción de Identidades Profesionales*. Córdoba: Brujas. (pp. 180).
- Pekrun, R. (2005). Progress and open problems in educational emotion research. *Learning and Instruction*, 15, 497-506.
- Petri, H. y Govern, J. (2006). *Motivación. Teoría, investigación y aplicaciones*. México: Thomson Learning.
- Rinaudo, M. (2019). El estudio de la identidad en el campo de la Psicología Educacional. En Paoloni, P; Rinaudo, M & Martín, R, *Yo, tú...ellos y nosotros. Competencias Socioemocionales en la Construcción de Identidades Profesionales* (pp. 67). Córdoba: Brujas.
- Ruiz Aguirre, E; Martínez de la Cruz, N & Galindo González, R. (2012). Aprendizaje colaborativo en ambientes virtuales y sus bases socioconstructivistas como vía para el aprendizaje significativo. *Revista Apertura*, 4 (2).
- Sagástegui, D. (2004). Una apuesta por la cultura: el aprendizaje situado. *Revista Electrónica Sinéctica*, 24, pp.30-39.
- Volnovich, Y. (2015). Arte y Educación Superior: Confluencias. En Alderoqui, H., Álvarez, A., Chapato, M. E., Del Río, P., Regatky, M., Silvestri, A., Spravkin, M., Volnovich, Y. & Zanelli, M. (Ed.), *Comunidades de aprendizaje y artes. Prácticas educativas y construcción de significados en la vida cotidiana* (pp. 171-187). Ed. Noveduc.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S. A.
- Wenger, E. (2010). Conceptual tools for CoPs as social learning systems: boundaries, identity, trajectories and participation. En Blackmore, C. (Ed.), *Social Learning System and communities of practices* (pp. 125-143). Londres: Springer.
- Wenger, E. (2018). A social theory of learning. En Illeris, K. *Contemporary Theories of Learning Theorists ... In Their Own Words*. Taylor y Francys Group.



Estesias de resistencia. Cuerpxs y modxs de presas políticas

Tapia, María

Programa de Investigación y Producción Cultura, Arte y Géneros. Depto. de Artes Visuales.

Universidad Nacional de las Artes

tapia.maria@gmail.com

Pertenezco al mismo grupo etario que la mayoría de las investigadas y en circunstancias de mi insilio, ví objetos realizados por Maria Consuelo Castaño Blanco ⁵⁸⁸ para sus hijas, durante su cautiverio en la cárcel de Villa Devoto. Este hecho me llevó a vincular cuestiones que están entre mis intereses: modas y modos de control y resistencia.



Figura 1: Talla en Hueso

Nota: compartida por Judit Gonzalez Castaño

La palabra moda trae consigo infinidad de asociaciones: lujo, glamour, consumo, pertenencia, clase, cambio permanente, actitudes, poses, ficcionalidad, apariencias y seguimos.

En el período anterior, los 60/70, observamos transgresiones de una “vibrante juventud”, que producen cambios en los modos de vestir, ser y estar. Manifestaciones difundidas a través de la TV, revistas, artistas, cantantes, de la Quiaca a Tierra del Fuego, cuando pasamos de la TV blanco y negro al color, de la spika al winco, y otras modernidades a pleno twist y gritos. Sin resolver los conflictos de fondo en esta sociedad particular del entonces llamado Tercer Mundo, se iniciaron procesos y movimientos de distinta índole, del amor y paz a la violencia armada, intentando dar respuestas a las acuciantes situaciones: Viborazo, Cordobazo, Cámpora al Gobierno, Perón al Poder, Perón en el Poder, ERP, Montoneros, la muerte de Perón en el 74, y el inicio de un período que se irá oscureciendo cada vez más, y constituyó la noche más terrible y dolorosa que no cicatriza, mientras pagamos cada día ese arrasamiento económico y cultural. La moda, como la define (Retana, 2013), es un mecanismo de control biopolítico,

⁵⁸⁸ Presa política detenida en septiembre de 1979 junto a sus 3 hijas: Delia, Judit y Mariana de 5, 4 y 3 años respectivamente.



“la moda en/viste los cuerpos individuales a la manera de una disciplina, el atavío se presenta como un mecanismo microfísico que ejerce presiones, tornea morfologías y configura organismos”, añadiendo que, “en tanto práctica de poder contribuye así a producir unos cuerpos que finge limitarse a ornamentar”.

Intento observar cómo se producen disciplinamientos a través del vestir y mostrar lo que transcurría dentro de las cárceles, en la relación moda/modos/cuerpos, recuperando las prácticas que las presas políticas de la dictadura implementaron para resistir el aniquilamiento físico y psíquico, a partir de revisar bibliografía sobre el tema, textos escritos, sus cartas y entrevistas orales y escritas a las involucradas que accedieron.

Si bien a algunas de ellas les llamó la atención que hubiera puesto el foco en esta “cuestión superficial”, de ningún modo la moda trata de algo banal, que desmerezca la reflexión, sino que adquiere una intensidad a develar, ya que la moda contribuye a la construcción de identidades de género, de clase y condición social que se despliegan en actitudes, modos, gestos, poses, e inciden en el ordenamiento social.

Dónde, quiénes y cómo.

Durante el periodo del 74 al 83, y sus secuelas hasta el 87, hubo diversas cárceles que albergaron presas políticas, aunque a partir de la dictadura se empezaron a concentrar en la cárcel “vidriera”⁵⁸⁹ de Villa Devoto y luego Ezeiza. La última presa política. Hilda Nava de Cuesta salió en 1987.

Fueron encarceladas entonces, mujeres de distintas procedencias del país y extranjeras, inmigrantes residentes o asiladas, de entre 15 y 65 años, aunque la mayoría veinteañeras. “Llegaron mujeres de todos los oficios y profesiones: estudiantes, docentes, psicólogas, abogadas, obreras, campesinas, artistas, comerciantes, empleadas públicas”, (Beguán, 2006).

De pertenencia partidaria variada, del peronismo a la izquierda, venían de detenciones traumáticas. Evitando el horror vivido, describiré brevemente para contextualizar y dimensionar lo que ellas han hecho para resistir. Además de los maltratos físicos directos, la desinformación sobre su situación procesal; el borramiento de su identidad asignándoles números, clasificando en recuperadas, irrecuperables o en vías de, según el grado de peligrosidad o renuncia a sus ideas definido por los captores; fueron sometidas a aislamientos, rotaciones de sitios de detención, celdas o pisos para evitar que establezcan vínculo afectivos; separadas de los hijos nacidos en cautiverio; solo con visitas a través de vidrio exclusivas para lazos de sangre; castigos múltiples, censura de cartas y prohibición de ingreso de libros, diarios y revistas. Agrego y subrayo el impedimento a realizar toda tarea manual y tengamos en cuenta que hacer una trenza en el pelo era considerada así y tenía represalias (Laitano, 2018).

“Hace 6 meses que no huelo un diario, nos prohíben tenerlos. Bueno como si fuera la única prohibición. En realidad la vida aquí dentro se hace difícil porque no tenemos nada para recrearnos, nos prohíben todo tipo de trabajo manual. Entonces llegás a un punto en que tus manos son torpes, porque no hacemos ningún trabajo con ellas. Diga que en cada una hay un instinto natural y mucho ingenio como para transformar las cosas y que realmente no logren anularte” (Beguán, 2006).⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ A la vista fueron puestas estas mujeres, como estrategia para ocultar los métodos ilegales de la dictadura.

⁵⁹⁰ Cartas es CD anexo a la publicación del libro *Nosotras presas políticas*.



Cuerpxs y modxs

Qué ocurrió en ese contexto de encierro con esas mujeres que según este afiche describe venían así:



Figura 2: Afiche de Presentación del Libro *Nosotras* en La Plata
Nota: compartido por Perla Diez

“NOSOTRAS usábamos pantalones Oxford
nos hacíamos "la toca"
conocimos al Nano joven
fumábamos Particulares 30
íbamos a las peñas
No teníamos novio, teníamos compañero
(...) corríamos en zuecos”.⁵⁹¹

Reviso para ello material existente filtrando lo necesario para esta búsqueda, y va nutriendo con las entrevistas a través de encuentros virtuales, e imágenes que facilitaron de lo que aún conservan⁵⁹².

“El vestido regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno. (...) Hacia adentro funciona como interioridad, textura íntima, y hacia afuera como exterioridad y aspecto, deviene textualidad” (Saltzman, 2004).

Verse bien para sí, para verse y sentirse vivas, era uno de los motivos del arreglo. como también arreglarse para otras; hijes, familiares o alguien de organismos que las visitaran, siendo motivo de acicalamiento aún para las menos coquetas, para que las vieran bien, para arrancarles una sonrisa y quitar dolor a sus familias. Como vemos en este dibujo de Clarisa que expresa el deseo respecto a su madre:

⁵⁹¹ Afiche realizado por un grupo de ex presas políticas platenses a modo de: “homenaje a la militancia platense de antaño” según relato de Perla Diez.

⁵⁹² Organizado por Alicia Partnoy, se realizó zoom el 15/1/2021, en el que participaron: Berta Horen, Alicia Kozameh, Olga Llanos, Irene Martinez, Liliana Ortiz, Alicia Partnoy, Elena Sevilla, María del Carmen Sillato, Celina Torres Molina y esta autora.



Figura 3: “Así se va a vestir mi mamá cuando salga”
Nota: Compartido por Perla Diez

O como testimonio un fragmento de Seda Cruda:

“los días de visita eran una fiesta que empezaba mucho antes de que llegaran! El vestido lavado con esmero esperaba planchándose entre el elástico y el colchón de la cama, al menos desde la noche antes. La algarabía aumentaba con el correr de las horas, que prestame el colgante, que tomé mis zapatos, que vení que te peino” (Ronga, 2003).

Como la conexión con el exterior estaba censurada, se intentó mantenerla través de múltiples estrategias. Hubo momentos que solicitan ropas aunque sin importar si nuevas o usadas: todo les venía bien y otros en que prohibieron la entrada de paquetes con alimentos y ropa. Alguna de ellas relata que en el pabellón de las Recuperadas estaba el VIP de la cárcel y mayormente la clase alta. Y ahí “se notaba la diferencia por la ropa que usaban debajo del uniforme, o las zapatillas de marca, camisones o por las cosas que tenían en las celdas (Q, 2020)⁵⁹³”. La mayoría de ellas coincide en que todo se socializaba y repartía según las necesidades, organizadas desde un economato, que distribuía todo ingreso aun económico sin distinción, atentas a la necesidad de todas y cada una. Inicialmente divididos por pertenencia política pronto se organizaron sin esas divisiones. (Partnoy, 2021)

La importancia de contacto con el afuera y sus familias tenía implicancias afectivas:

“Acariciábamos las prendas una y otra vez como si nuestras manos tocaran las de mamá, papá, el amigo, el familiar, el compañero que las había acomodado. Olíamos el perfume de la ropa, que nos traía el de nuestra casa” (Beguán, 2006).

Los pedidos de ropa

En las cartas, luego de saludos, explicaciones de la situación, consultas por cómo se encuentra la familia, suele seguir la lista de lo que necesitan:

“Ropa: ando necesitando de todo un poco. Aparte del camión azul y rojo, alguno de algodón finito, no muy escotado, por la rodilla, tipo batón. Una bombacha más. Blusas y remeras, no importa su estado: a todo le daré buen uso. No es por coquetería: con el calor se transpira mucho en la celda y hay que cambiarse” (Beguán, 2006).

En el vestuario comulga el cuidado y protección del cuerpo, de las humedades, frío, con el problema de la durabilidad, es decir, la dimensión del uso y desgaste en las condiciones que se hallaban sumado a las posibilidades económicas de cada familia. Suelen pedir además

⁵⁹³ Algunas prefirieron el anonimato.



elementos para realizar arreglos: “hilo blanco y negro y el espejo, traéme agujas para coser, una cajita de lápices de colores”. Siempre advirtiéndolo: “si pueden”, “no se pongan en gastos” aunque también hacen pedidos para otras compañeras; “andamos en campaña de conseguir pulóveres y medias, cualquier talle, color o uso, así que si alguna por ahí te puede ayudar, no buscamos cosas nuevas, son muy caras y además aquí ni lucen” (Beguán, 2006).

El frío intenso y la humedad permite observar cómo se cubrían. Suelen ponerse capa sobre capa de ropa como cebollas, para calentarse sin éxito:

“Algunas de las chicas caminan por el pabellón, de una punta a otra. Son 18 pasos de ida y 18 de vuelta, para entrar en calor. (...) nos damos una vueltita por el ropero (llamamos así al lugar donde tenemos algunas perchas con tapados y sacos) y lo dejamos devastado” (Beguán, 2006). Los pedidos de verano fueron de ropa liviana: “tratá de traerme algún bastoncito de algodón”, bermudas o remeras sueltas.

Nora Maggi, habla de Cachita, Margarita Fernandez Otero, señora de clase media alta porteña, viuda y con su único hijo secuestrado, llegó a la cárcel con más de 60 años. Como no le quedaban familiares no recibía visitas, y “la recuerdo cuando caminaba por el patio de la cárcel con su remera musculosa negra, rezurcida y desteñida”. Los familiares de otras presas siempre le llevaban ropa que guardaba intacta para cuando saliera en libertad, para no ser carga para quien se ocupara de ella (Beguán, 2006).

La dimensión del deseo

Podemos leer referencias a que les queda bien, o les gusta, o expresan querer darse el gusto de aquello que las haga sentir bien, superando la función utilitaria. Irene comenta que durante su detención en Córdoba, previa a Devoto, todos los viernes se arreglaban y pintaban “como si fuéramos a salir a bailar, pensá que la mayoría teníamos ventis!” (Martínez, 2021).

“Ah, Mami, tratá de mandarme el pulóver y si podes conseguí el vaquero más barato (sino, no compres, porque solo es un berretín de tener un vaquero nuevo pues tengo otros pantalones)” (Beguán, 2006).

“Aunque ya que me enviaste una remera, la de color ladrillo, que es hermosa y me queda muy bien, si podés mandarme otra.” (Beguán, 2006).

“También estoy bastante desesperada sin el pantalón. Ya el que tengo está viejo y roto, a veces me siento medio pordiosera. Las chicas tienen cosas lindas. No me abandonen, no me olviden” (Beguán, 2006).

Y Liliana dice:

“En una oportunidad una amiga de mi familia le dio a mi mamá unas cuantas prendas de vestir de una boutique que habían tenido que cerrar. Lo insólito y novedoso es que nos entraron como vestidos largos que yo compartí en mi celda y usábamos de camisones brillosos y colores a los que no estábamos acostumbradas. Recuerdo estar en mi celda disfrutando de un pucho ya con luz apagada con camisón largo color verde y mi compañera de celda de ese momento con otro similar. Nos transportamos al mundo mundano” (Ortiz, 2021).

En Devoto les obligaron a usar uniforme tal como testimonia (Q, 2020), “color azul oscuro, constituido por una chaqueta floja y pantalón estándar, los cabellos debían estar recogidos y zapatillas” para calzar.

“Al empezar la temporada primavera-verano del 76 nos llegaron los uniformes azules, un único pantalón y una chaqueta- la famosa “garibaldina”-que eran sencillamente horribles, de lana áspera y gruesísima, enormes. Estábamos obligadas a usarlos durante todo el día y en las celdas de castigo, día y noche. Y con orden expresa de no reformarlos” (Beguán, 2006).



Como les parecieron rústicos y varoniles, emprendieron la reforma. Armandando y desarmando, cosiendo haciendo moldes, para adaptar a cada cuerpo.

“El resultado fue increíble quedaron “entalladitos”, y cambiaron mucho con el agregado de pequeños detalles como un toque de color con cintas hechas de hilos retorcidos y un pequeño bordado, o con una camisa de color clarito debajo, parecían trajecitos de la calle” (Beguán, 2006).

Espiando el afuera

“la moda expresa el espíritu del tiempo (Zeitgeist) y es uno de los indicios de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales” (Squicciarino, 1990).

Esta condición del vestir que nos ubica en espacio y tiempo en relación con la comunidad es vital. De modo que sentirse fuera del tiempo, en un tiempo detenido, con los contactos censurados fue la norma a la que las sometieron, contra lo que también resistieron. Toda oportunidad u ocasión para espiar lo que sucedía afuera fue aprovechada: traslados, alguna eventualidad, visita médica, el vestuario de alguien que no estuviera sometido a las reglamentaciones intracarcelarias, o a través de las revistas permitidas o publicidades que eludían la censura de los diarios ennegrecidos por las tachaduras.

En ocasión de llevarlas a consejo de Guerra, narra Beatriz, que conoció plaza Francia y los alrededores, a pesar de estar mareada por el viaje, no perdió detalle de lo que observaba:

“Tratando de abarcar todo con los ojos me divertí mirando las ridículas de las vestimentas de los empleados en las que el mal gusto estaba a la orden del día, polleras y zapatos caros, pero en conjunto unos esperpentos con polleras fruncidas y volados; otra en cambio eran.. (ilegible) y teñidas, que parecían salidas de un night club pero una vez afuera vi durante unos segundos la calle tratando nuevamente de no perder detalle y la gente que anda, es decir, de todo tipo” (Beguán, 2006).

Recordemos que la moda en los ochentas, fue de brillos, abultamientos al estilo Dinastía, combinado con calzas a lo María Amuchástegui. Y Edelweis dirá:

“opté entonces por agarrar una revista española que se llama “Hola”, se la manda el esposo de una compañera desde España donde él vive desde que se fue en libertad hace como dos años, me entretengo bastante mirando esta revista porque trae de todo un poco como tienda de turco, al parecer es una revista de tendencia monárquica así que trae vida y obra de todos los reyes, príncipes y duques que andan todavía por el mundo, además de chismes del jet set mundial y vida y chimentos de los artistas conocidos y no conocidos que por lo que veo en las revistas, son bastantes” (Beguán, 2006).

La ropa de las visitas

A las visitas femeninas se les exigía el uso de “ropa con mangas, sin escotes, polleras debajo de la rodilla y enagua; zapatos cerrados y sin taco, por lo que se “vestían” para poder vernos” (Beguán, 2006).

Ante estas eventualidades les familiares tuvieron sus problemas y fue la solidaridad popular que pudo sortearlos. Marta, que recuerda que nunca entró a visita en Devoto, porque no tenía vínculo de sangre con su cuñada, pero acompañaba a su suegra y la esperaba en el barcito donde “prestaban ropa o enaguas, porque era condición de la requisita llevarlas. Y además había otro lugar en la esquina donde te alquilaban lo que necesitaras, porque te tenían bajo lluvia, sol, frío, horas esperando para ingresar” (A. 2021).



Estas restricciones no solo se hacían a las mujeres, los hombres también tenían su reglamentación. No profundizamos acá, aunque hay cartas que señalan la oportunidad de ver al padre de traje, usando alguno que tenían archivado.

Cuidados del cuerpo. La cosmética

Ellas intentaron gimnasias estrictas de cuerpo y mente, tanto con coordinados ejercicios a horarios insólitos, como copiando libros, recordando poesías, narrando películas. Armaban grupos de estudio, copiaban libros en diminutos papeles que circulaban como caramelos, realizaban cursos de economía, historia local e internacional, para analizar la situación política y prever lo que les podría ocurrir.

Todas las presas podían tener un cuaderno, debidamente autorizado y muchas veces secuestrado o censurado, donde copiaban poesías, canciones o lo que desearan o bien escribían en códigos ¡Pavada de libros de artistas!!

Es increíble lo que desplegaron en cuanto a comidas, porque siempre tenían hambre, aunque ameritaría un trabajo especial. Comparto acá lo que lograron con la cosmética.

En los peores momentos estuvieron expuestas a plagas y enfermedades usando vinagre o desinfectantes como “línea de cosmética capilar más solicitada”. Sorteado esto, Irene dice que: “En devoto usaban algunas el pelo “liberty” creo era el nombre. No te peinabas con peine, solo con los dedos, te quedaba la melena bien ruluda y parada, nada lisa, nada de toca. Yo lo adopté por bastante tiempo fuera y dentro” (Martinez, 2021).

Y Araceli detalla: “mirá, con suero de leche y azúcar quemada hacíamos cera depilatoria en la cárcel” y agrega que “un día llegué a la visita con un tipo de peinado que se llamaba africa look y como tenía el pelo todo enrulado las chicas me lo hacían así como para arriba estirándolo y como frotando el rulo y me quedo que mi viejo casi se desmaya cuando me vió!! .. esa cabeza!!.. Parecía Don King!! pero sí, teníamos en cuenta esas cosas” (Gutierrez, 2021).

Un día se inauguró en la celda 120 una peluquería donde “los temas de conversación eran tan triviales como los de cualquier peluquería”. Nené Peralta Pino, la dueña del Salón, tuvo la idea de la peluquería, porque “se vivía un ambiente de muchas diferencias y posturas contrapuestas”, y tenía como objetivo crear algo que inspirara cierta “paz” (Beguán, 2006). Y, como toda peluquería tendrá su revista donde “comentaban los modelitos que cada una lucía (aunque todas usábamos el mismo uniforme azul, lo que lo hacía más gracioso aún) se ofrecían recetas de cocina, se publicitaba la tintura “Pañol”, se contaban anécdotas y chismes varios” (Beguán, 2006).

Araceli agrega al respecto que: “la revista se llamaba “La Bemba” que era un mensaje errado, por ejemplo algo que de celda en celda se transmite mal: la bicha dice a la primer celda: “MISA”, en la 2 celda se repite: “PIZZA”, en la última llega: REQUISA!!! Y se armó el despelote!!!” (Gutierrez, 2021).

Anabel Tortajada hacía la limpieza de cutis, aplicando una mezcla de migas de pan, con mate cocido o lo que fuera que hubiera, Rosita la depilación de bigotes con azúcar quemada maleable que llamaron “boligoma”. Toca y rulos dicen que no faltaban, fabricados con botellas, o las tiritas de trapos tipo bigudíes. Alguna se encargaba de los cortes de pelo a puro hojitas de afeitar que vendían en el penal, haciéndoles “cortes actualizados” según los recuerdos que tenían de dos o tres años atrás. Hasta que la prohibieron.

Alicia recuerda que usaron: “Maquillaje de colorete hecho con papel del paquete de yerba, creo que Nobleza Gaucha, rimmel de cenizas de pucho y pasta dental” (Partnoy, 2020). Y por supuesto arremeterán con la fabricación de lo que necesitan:

“Mientras te hablo del progreso miro a Anita que está dele traquetear con una crema, así le dice ella es para las paspaduras, te paso la receta, un pedazo de grasa de los bifés, y lo derretís,



después le agregas un poco de leche para purificarla (así dice ella) le agregó talco para endurecerla un poco y absorber la grasa y la puso dentro de un frasquito de desodorante para que se perfumara, aquí la hemos cargado todo el día con sus inventos pero ella asegura que ni Helena Rubinstein se manda semejante producto” (Beguán, 2006).

Técnicas y condiciones de producción

No perdamos de vista que todo “trabajo manual” estaba prohibido, y era fuertemente castigado⁵⁹⁴ y enviadas a los chanchos. No solo se arreglaban los uniformes. Lo producido por ellas es vasto en relación a vestuario y adornos: ropa, textiles, pulseras, anillos, para uso personal o para regalar o para decorar su espacio inmediato. Queda para profundizar las otras técnicas referidas a tarjetería, pintura, asimismo los vestuarios realizados para producciones teatrales, o de danza o, vestuario y disfraces para alentar a equipos de vóley en las competencias, cuando las habilitaron después de la Guerra de Malvinas.

Estas labores eran un trabajo distribuido y planificado como tal, que enseñaban y hasta reflexionaron sobre los métodos de enseñanza. Algunas formadas en academia, profesoras de Arte, o Danza, y otras sin educación formal transmitieron lo que traían: sus saberes ancestrales y otras se las ingeniaban cómo podían con la ayuda de las habilidosas.

“había que ingeniárselas para sacar hilos de donde no había, para inventar témperas, telas para pintar. Los lápices se tallaban con una gillette de una punta a la otra y de aquí y de allá, hasta que quedaban con formas de flores y hojas, como una enredadera, que una imaginaba en la cartuchera de la escuela de algún hijo” (Beguán, 2006).

Y detallan las técnicas para “los tapices bordados, los dibujos en lápiz sobre la tela con engrudo, auténticas carbonillas, aunque a veces debían elegir entre salir al patio o el taller, porque, se queja Nelba en una carta del 81 diciendo que: “tampoco nos arreglan todavía el recreo interno de manera que no se superponga con el taller”. Los hilos los quitaban de las toallas de colores que pedían a familiares, y de los hilos de bordar comprados, que las madres se encargaban de entrecruzar en trapos de rejilla.



Figura 4: *Enterito de Teña Cosido a Mano.*

Nota: Compartida por M.C.Sillato

María del Carmen, acerca de la foto de “un enterito que le hice a mi hijo Gabriel cuando yo lo tenía que entregar porque había nacido en la cárcel y le hice un enterito para que lo saque mi familia”. No recuerda de dónde sacó la tela, si de una sábana o camisa, pero “lo hice como pude,

⁵⁹⁴ “chancho” o celda de castigo de mínimas dimensiones, sin luz, y una chapa a modo de cama.



sin instrucción alguna, solo con la ayuda de Patricia, otra mamá, con la que estaba” (Sillato, 2021).

Elena Sevilla acota que en Olmos tenían muchos talleres, de bordado, de punto cruz y Berta Horen agrega, que hacía punto cruz todo chiquitito y continúa Lili Ortiz contando técnicas varias y organización del trabajo diferente según momentos y lugares. Olga dice que ella estuvo presa 4 años en dictadura o sea que toda la producción fue bajo prohibición total, pero que igual no le impidió nunca dejar de hacer cosas, y además:⁵⁹⁵

“llegaba una requisa y nos sacaban cosas, que no habíamos podido recontra esconder o sea que había cosas que sabía que las hacíamos para perderlas, pero no importaba porque. (...) era nuestra forma de sobrevivir, y (...) para nosotras recordar estas cosas nos hace bien, porque era la manera de seguir sanas!!” (Llanos, 2021).

Esta apreciación coincide en varios testimonios. María del Carmen, dirá que para ella el arte y todo lo que hacían desde “dibujos, tarjetas, pulseritas, anillos, colgantes, además de terapia y salud mental, servía para “sacarte de ese lugar” (Sillato, 2021).

Con el afloje de los 80, llegarían más horas de recreos, visitas de familiares, cónsules y abogados defensores y se legalizó y reglamentó el trabajo manual o “laborterapia”, que consistía en 1 hora de taller exclusivamente allí, porque en las celdas seguiría prohibida toda manualidad.

Les destinatarios de estos trabajos eran variados: “el pañuelito bordado es para la maestra de Juli”, la tarjeta para tal, la de betún para cual, “la imagen de América Latina para que llesves a Familiares”. Para la visita de Juan Pablo II realizaron una campaña de tarjetas y dibujos con la consigna “Paz, Pan y Justicia”. En el taller oficializado conformaron grupos, hacían bocetos de los que elegían el mejor y luego reproducían y distribuían según las habilidades para el dibujo, tarjetas, tapices, macramés y muchos trabajos se hacían en serie, de manera de aprovechar más el tiempo y aumentar la producción, en la medida que sumaban más “compromisos”, o querían llegar a más gente con presentes.



Figura 5: *Aplique Bordado en Lana sobre Tela.*
Nota: compartida por M. C. Sillato

Tejían al crochet con agujas que realizaban a partir de un cepillo de dientes y desarmando alguna prenda usada ya, hacían batitas o diferentes objetos de adorno o decorativos.

“Se tejío a dos agujas y al crochet especialmente en forma clandestina (...). Se tejía ropa de bebé y se sacaba cuando se podía a través de los familiares. También algunas compañeras hicieron ropa de bebé con telas, tipo batitas. Fue más sencillo fabricar una aguja crochet y esconder dos agujas. Se usaba el hilo de las toallas para los tejidos y bordados en el período dictatorial que se prohibió todo y el aislamiento fue más severo.

⁵⁹⁵ Entrevista vía Zoom del 15/1/2021.



Con telas de jean se realizaban carteras y bolsos para cuando se saliera en libertad con dibujos hechos con lavandina. Yo aprendí a bastillar e hice un pañuelo de mano blanco con tela de sábana, y a realizar anillos con hueso. Yo solo hice anillos. Medallones de hueso hicieron otras compañeras con correas de nudos. También realizamos muchas pulseras en macramé más fáciles de sacar por los familiares” (Ortiz, 2021).



Figura 6: *Bolso de Jean con Dibujo en Lavandina*
Nota: Compartido por Liliana Ortiz

“Pero mi pasión es la máquina de coser, estaría horas cosiendo en ella, ya la manejo bastante diestramente y le conozco todas las vueltitas. Hay dos, la Singer y una japonesa, son ambas eléctricas e industriales. También hay una Knitax para tejer y otra máquina de tejer más compleja. Con ambas aprenderé por cierto” (Beguán, 2006).



Imagen 7: *Chaleco en lana tejido con Knitax.*
Nota: Compartida por Judit Gonzalez Castaño

Los bolsos y embutes

Ana cose un bolso de repasadores cuentan por ahí, y Alicia describe lo que significó hacerse de un bolso doble fondo para poder sacar los cuadernos:

“Lo que importa es tener listo el bolso, aunque no podamos llevarnos nada dentro de él. En mi bolso tendré que invertir más esfuerzo. Pared y fondo dobles. A ver, ¿dónde está la gillette? Si corto la tela así, a lo largo, puedo usar la parte alta de las piernas, que es más ancha. En la doble pared, un cuaderno. En el doble fondo, el otro. (...) ¡Precioso! Este bolsillo pasará a la historia del punto cruz devotense. ¡Cuatro flores llenas de colores! Sí,



querida: puse cuatro, una por cada una de las habitantes de esta celda de jóvenes valientes y amantes de la libertad. O salimos todas o no sale ninguna” (Universidad de Poitiers, 2006).



Imagen 8: *Bolso con Tela de Uniforme*
Nota: compartida por M. C. Sillato

Resulta simbólico este bolso que le regalaran a María del Carmen sus compañeras de celda en ocasión de ser liberada, ¡hecho con la mismísima tela de los uniformes que intentaron borrar toda identidad!!

Las tallas en hueso:

Los huesos eran recuperados de las sopas y tratados. Alguna cuenta que aprendió en el patio, donde las presas del interior le enseñaron cómo hacerlo, que se hacían con un punzón que los perforaba, siguiendo la forma de un dibujo previo.



Imagen 9: *Talla en Hueso*
Nota: Compartida por M.C. Sillato

Susana Barco describe: “Preparábamos también “huesitos”, es decir, huesos de vacuno o de ovino que venían en la comida, que rompíamos contra la puerta y pulíamos durante largas horas con restos de vidrios de bombitas –que nos encargábamos de romper o frotándolos contra el cemento junto a la ventana del “escritorio”. Luego pedíamos carbón por una supuesta diarrea, lo pasábamos húmedo sobre la superficie pulida, y en esa “pizarra” dibujábamos con un alfiler.



Luego hacíamos el sobre relieve o el bajorrelieve. He visto huesos preciosos, para llaveros, medallones, etc. Llevaríamos algunos ocultos para entregarlos como testimonio de nuestra “existencia”, de nuestras tareas” (Beguán, 2006).

Los objetos de decoración de celda:

El espacio en que habitamos es parte de nuestra corporalidad, de modo que ellas también se ocuparon de este aspecto

“Colgamos en la pared que enfrenta la puerta, el repasador almanaque que me trajo papi (¿lo elegiste vos, mamá? es hermoso) hicimos una bolsa-bolsillero, muy linda, para los platos y cubiertos, y una hermosa bolsita de nylon con florcitas aplicadas para meter el papel higiénico y el algodón y hace juego con el tapa-letrina (un coso redondo de plástico con volados y florcitas aplicadas para tapar la letrina). Bueno, la verdad que yo sólo hice una jabonera, porque ya saben que soy bastante bestia para esas cosas, pero me esmero y siempre algo me sale. Las más habilidosas son Circe (la uruguaya) y Rosita (boliviana), las otras 2 (argentinas) somos medio queso para arreglar y acomodar y hacer chiches para la celda, pero ya nos dijeron que nos iban a poner en camino” (Beguán, 2006).

Para cerrar transcribo la introducción realizada por Alicia Kozameh, en la Universidad de Poitiers, en oportunidad de presentar el Libro "Dagas porque define perfectamente las diferentes producciones, las circunstancias y el sentido:

“Los coros clandestinos. Los ensayos de los coros en casi completo silencio. Los intentos de poemas escritos bajo la presión de no saber qué sucedería con la vida de cada uno en el momento siguiente. Los relatos de películas siempre reinventadas para provocar risas en medio del hambre. Los vestuarios para las actrices de las obras de teatro están hechos en el placer del detalle con papeles plateados y dorados de ya inexistentes atados de cigarrillos fumados años antes, cuando todavía era posible recibirlos del mundo exterior. Los pedazos de huesos (rescatados de aquellos oscuros, inciertos y tormentosos líquidos de nombre –celebrando, así, el epitome de todos los eufemismos-“sopa”) pulidos a puro cemento de calabozo y tallados con agujas de coser usando el poder corrosivo de la saliva y convertidos en bellísimos anillos, colgantes, llaveros y pulseras. Las bibliotecas transportadas y protegidas clandestinamente en nuestros cuerpos. Y las tantas maneras del ingenio y de la creatividad, continuada y sin fin creatividad en la que destellan intensamente y para siempre los cuadernos que algunas veces nos acompañaron en la cárcel de Villa Devoto. Nos salvaron la vida, la salud mental, la capacidad de resistir a los embates asesinos de un enemigo que nos tuvo en sus manos y que actuó con todo su poder de destrucción. Sistemático y sin treguas. Nos salvaron.” (Universidad de Poitiers, 2006)

Considero que lo que ellas hicieron debe ingresarse dentro del campo artístico, como Estesias de Resistencia. Elijo llamar estas porque des-anestesian impidiendo el sometimiento de lxs cuerpxs, contribuyendo a preservar la vida, a transitarla juntas, expresando sensaciones, emociones, dejando testimonio de lo vivido, con los medios escasísimos de que disponían.

Aprendizajes:

Durante esos años de dictadura, las acciones artísticas y culturales disminuyeron notablemente y si bien no dejaron de existir, continuaron en espacios menos visibles. Estas acciones ya han sido cartografiadas, por el contrario el trabajo en espacios de encierro aún espera y este trabajo espero contribuya.



Para las presas políticas el instrumento más valioso fue su propia corporalidad, y fue a través de ella que plasmaron todo lo que lograron, a pesar de castigos.

Verificamos que todas las artes fueron puestas en juego y contribuyeron a sostener la vida y a sentirse libres aún en condiciones de tanta opresión.

Es posible que la única moda posible consista en hallar estilos que integren los deseos individuales y colectivos hacia una transformación social conjunta, sin olvidos ni borramientos. El arte de la supervivencia idea estrategias resistentes, y la mejor de las producciones es la cohesión colectiva, el refuerzo de vínculos solidarios, sin distinciones. En tiempos distintos y alejada de nostalgias resulta necesario el aprendizaje de lo que ellas lograron porque *nadie se salva solo*.

Por todo lo dicho, solicito la inscripción, reconocimiento y homenaje a estas mujeres de convicciones y los trabajos por ellas realizados en cautiverio como Estesias de resistencia.

Referencias

- A., M. (marzo de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Beguán, Viviana y otras. (2006). *Nosotras prisioneras políticas: obra colectiva de 112 presas políticas entre 1974 y 1983*. Lanús Oeste: Nuestra América.
- datos), M. A. (22 de febrero de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Gutierrez, A. (febrero de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Laitano, G. (2018). *El gobierno carcelario en la última dictadura argentina: la experiencia de las presas políticas* (Villa Devoto, 1975-1981). *Izquierdas*, 38, 1-22.
- Llanos, O. (enero de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Martinez, I. (15 de enero de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Ortiz, L. (30 de marzo de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Partnoy, A. (diciembre/febrero de 2020/2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Q. (diciembre de 2020). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Retana, C. (2013). <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.982/te.982.pdf>. Recuperado el 15 de noviembre de 2020, de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.982/te.982.pdf>.
- Ronga, M. (2003). *Seda Cruda. Crónicas de cárcel, exilio y regreso*. Rosario: Laborde.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Sillato, M. (enero de 2021). (M. Tapia, Entrevistadora).
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- Universidad de Poitiers. (2006). *"Fondo Alicia Kozameh", Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers*. Recuperado el 2021, de <http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ALICIA%20KOZAMEH/index.html>.

Bibliografía

- Cartas de la dictadura:
https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/caceee9123dbe4cd4feaf1d3ef44046f.pdf.
- Garaño, S. y Pertot, W. (2007) *Detenidos-aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires, Biblos. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/izquierdas/n38/0718-5049-izquierdas-38-00001.pdf>.
- Partnoy, Alicia. (1997) *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*. Washington D.C: Catholic University of America.



Casi Dahiana. Obra Heterogénea e Híbrida.

Terra Silveira, Maicol

UdelaR-Montevideo - CIDDAE
mterrasilveira@gmail.com

La obra *Casi Dahiana* fue escrita y actuada por Leonor Chavarría, docente y actriz egresada de la EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático), y nos cuenta las vicisitudes de una mujer rural de escasos recursos económicos con aspiraciones artísticas. El Unipersonal se estrenó el 12 de noviembre del 2020 en el Teatro Stella D'Italia, con la pandemia del COVID-19 presente pero aún dormida en nuestro país. Posteriormente, con la pandemia en su apogeo, la obra participó del ciclo Ellas en la Delmira y se emitió vía Streaming el 17 de abril del 2021. El pasado 5 de junio la obra se emitió por televisión por el canal TV Ciudad.

Si seguimos las ideas de *Homogeneidad* y *Heterogeneidad* propuestas por Antonio Cornejo Polar en su trabajo "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural" debemos decir que esta obra es heterogénea. Entiéndase que, según este autor, la *Homogeneidad* es cuando se da "...la movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden socio-cultural..." (1978, p.11) y se entiende como *proceso literario* a "...la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo..." (1978, p. 11). En este trabajo extenderemos el concepto de *Proceso literario* y lo aplicaremos al hecho teatral ya que entendemos que es una idea que aplica a la perfección con cualquier hecho artístico, lo llamaremos Proceso artístico.

Dentro del *orden socio-cultural* haremos una distinción siguiendo lo propuesto por Gustavo Remedi en su libro *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. El autor sostiene que la *alta cultura* es "...el pensamiento científico o lo legítimo y aceptable..." (2021, p.15), lo que está en la *órbita de la academia y el Estado*; mientras que la *cultura popular* "...ofrece, sin embargo, una vía de acceso a realidades específico-concretas a través de las que se configuran y expresan subjetividades emergentes..." (2021, p.15) y se encuentran por fuera "... del dominio exclusivo del estado, y ciertamente ajena a la órbita académica..." (2021, p.15).

En el caso de *Casi Dahiana* existe en una primera instancia de presentación un elemento fuera del Proceso artístico: *La producción* estuvo a cargo de una cultura inmersa en la *alta cultura*, el *texto resultante* responde a la *alta cultura* al igual que el *sistema de distribución y consumo*, los afines al teatro pudieron ver la obra en el Teatro Stella. Pero *el referente* está por fuera de la *alta cultura*, corresponde a la *cultura popular*, la protagonista accedió a los niveles básicos de educación y es afín a los postulados de la autoayuda y new age.

En la exhibición por Streaming la obra mantiene *La producción* y *texto resultante* dentro de la *alta cultura* y *el referente* perteneciente a la *cultura popular* mientras que el *sistema de distribución y consumo* se vio levemente modificado. Los consumidores de la obra debieron abonar su entrada virtual y recibieron un mail con las instrucciones y un link para lograr ver el espectáculo a la hora y fecha indicada desde sus hogares. La posibilidad que los espectadores tuvieron de ver la obra desde la comodidad y seguridad de sus casas habilitó a muchas personas a ver la obra desde distintos puntos del país, no les fue necesario trasladarse hasta la capital, o hasta la ciudad vieja, para poder verla. Pero para acceder a esa posibilidad era necesario que los



usuarios tuvieran un conocimiento mínimo en el manejo de computadoras y navegación en web. Visto esto se podría decir que el *consumo* siguió siendo para el público próximo a la *alta cultura*, perdiendo al público que no es alfabetizado digital y ganando al que se encuentra lejos del Teatro Solís.

El Streaming, el *sistema de distribución* hoy es un medio muy difundido y de gran aceptación social aunque aún le es algo extraño a los círculos de la cultura legítima, a la academia. Se recordará, por ejemplo, la polémica de la película de Martin Scorsese *The Irishman*, estrenada por Streaming, y los premios Oscars. Polémica que fue perdiendo peso. En la pasada edición de los Oscars se premiaron, sin tanta reacción, a varias producciones estrenadas por Streaming. Sin dudas el cierre de los cines tuvo mucho que ver en que esa polémica se apagara. Este ejemplo ilustra cómo el formato Streaming está hoy en pleno proceso de legitimación. Volviendo a *Casi Dahiana* diremos que el *sistema de distribución y consumo* varió levemente pero aun respondiendo a la *alta cultura*.

Tanto la emisión por Streaming como la televisada tienen idénticos elementos en su Proceso artístico, la variación está en el *sistema de distribución*, el cual afecta directamente al *consumo* y al *texto resultante*.

Pierre Bourdieu en su libro *Sobre la televisión* afirma que

la televisión puede (...) ocultar mostrando. Lo hace cuando muestra algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que sea ha de hacer (...) y también cuando muestra lo que debe, pero de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto (1997, p. 24).

En este apartado Bourdieu habla sobre la televisión y las noticias pero nos parece relevante hacer notar lo delicado de la imagen puesta en pantalla. La línea "...cuando estuvieron viviendo en el pueblo se lo vio con una muchacha que desapareció..." declamada en teatro puede sugerir otra totalmente distinta si en la filmación para Streaming y televisión se ve a la actriz decirlo desde un contrapicado. Vista en teatro el espectador podrá ver algún gesto, el arquearse hacia adelante, una variación de la voz que insinúe un secreto, un rumor de barrio. Si vemos esa frase desde el contrapicado y con un gran foco a la espalda de la protagonista, veremos, probablemente, a un personaje poderoso, el arqueado hacia adelante puede ser inquietante, la imagen de esa mujer enorme y que se nos viene arriba diciéndonos que la ex novia de quien fue su pareja desapareció, el espectador podrá entender esto como una amenaza ¿nos está diciendo que ella la desapareció? Ciertamente no, pero el encuadre y la luz puede modificarnos la percepción y hacernos ver otra obra. Después de todo para la puesta en pantalla se "...Llevan a cabo una selección y luego elaboran lo que han seleccionado..." (Bourdieu, 1997 p.25).

La mirada guiada del espectador es originada por un grupo que "selecciona" y "elabora lo seleccionado". Para la grabación de *Casi Dahiana* se utilizaron cámaras en los laterales y de frente que grabaron íntegramente la obra para que luego se seleccionarán tomas. Este seleccionado nos da un nuevo *texto resultante* y una nueva autoría, *la producción*, ambos, aún, pertenecientes a la *alta cultura*.

Podría intuirse que el *consumo* en el caso de la emisión televisiva fue hecho por personas próximas a la *cultura popular*. Creemos que esa intuición no es del todo correcta. La obra se emitió las 22 horas del sábado 5 de junio por TV Ciudad, un canal que no es de TV abierta, pero al que se puede acceder de manera gratuita utilizando VeraTv, la misma página en la cual se emitió de forma paga el Streaming del 17 de abril. El hecho de que el consumidor no tuviera que abonar su entrada seguramente originó una retención de público menor, al no abonar por el visionado el consumidor no contó con el estímulo económico para quedarse frente a la pantalla.



Si la obra o el formato no cumplía con sus expectativas podía dejar de verla sin consecuencias. Esto nos lleva a entender que quienes realizaron el *consumo* por TV son personas afines al Teatro y con cierta alfabetización digital y/o televisión paga.

Entiéndase que llamamos obra de Teatro tanto a lo exhibido en el Teatro Stella como a las posteriores emisiones en Streaming y televisión, pero, por el obligado recorte de imagen de las pantallas, nos encontramos frente a una experiencia distinta a la presencial. Es un híbrido entre una obra de teatro y un producto para medios audiovisuales. Un híbrido más en una obra que habla todo el tiempo de la hibridez, del *casi* ser otra cosa, pero no llegar a serlo del todo por tener elementos de un estado anterior que son imposibles de eliminar o sustituir.

Para hablar de hibridación nos apoyamos en Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas* nos dice que entiende "...por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas..." (2001, p. 14).

A nivel hermenéutico *Casi Dahiana* es una obra que gira en torno a la tensión entre dos *estructuras o prácticas*, tensión que es resuelta con una hibridación. Ya se habló de la primera, Teatro/pantalla, y su resolución fue una obra de teatro filmada con agregado de sonido en postproducción y la obvia selección de planos. El resultado no es estrictamente una obra de teatro que da al espectador una sensación envolvente y la libertad de recorrer con la mirada todos los detalles del escenario, ni un producto televisivo al cual se puede interrumpir con cortes comerciales ni ajustarse y recortarse libremente para que dure una hora. Estamos frente a un híbrido.

Como se dijo al inicio la protagonista es una mujer rural que aspira a ser artista, para lograr ese objetivo deja el campo, pero no se traslada a una gran urbe, se radica en un pueblo semi rural. *Semi rural*, lo que no es netamente campo ni netamente una ciudad, un punto medio en el cual los habitantes viven en terrenos contiguos más o menos reducidos y tienen un relativo acceso ágil a servicios pero que mantienen estrechos vínculos con tradición rural, las asociaciones rurales tienen gran peso en la comunidad y las yerras son un evento de gran popularidad. El pueblo semi rural en el cual transcurre buena parte de la historia es un *híbrido*. En la búsqueda de convertirse en artista ella tendrá la oportunidad de crear algunos espectáculos. Las ficciones creadas por el personaje tendrán toda una fuerte carga autobiográfica, en sus espectáculos se nos cuenta mucho sobre el pasado y el presente, se nos aclaran varios puntos sobre sus proyectos, anhelos y se nos devela la cosmovisión de la protagonista. Asistimos al encuentro entre la ficción y la vida, a su hibridación en autoficción. Ciertamente es que por estos trabajos ella no recibe ninguna paga. Su actividad oscila entre el desempleo y el trabajo sin ser ninguna de las dos. Una parte del contrato se cumple, la de ella, la otra es ausente haciendo que la relación no se pueda catalogar como vínculo laboral. La encontramos en un cruce, en el trabajo no remunerado.

Por último, una hibridación más. Para la escenografía se utilizó únicamente inflables transparentes de plástico. Estos inflables (llenos de aire) hicieron de agua, de monte, de banco y, quizá, de útero. El aire nunca fue aire, pero el agua, el monte y el banco nunca estuvieron en escena, el espectador debía interpretar esto, darle rasgos de otra cosa a lo presente, transformarlo en algo más pero sin lograr desprenderle sus características. Hibridar ese plástico lleno de aire para leerlo como otra cosa a la que nunca llegará a ser.

Bibliografía:

- Bourdieu, P. (1997). Ocultar mostrando. *Sobre la televisión*. pp 24-29.
García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Paidós.
Chavarría, L (2021). *Casi Dahiana*. (texto inédito).



- Cornejo Polar, A. (1978) El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 88, (pp 7-21).
- Remedi, G. (2021). La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya, en Gustavo Remedi (ed), *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. (pp. 15-24). Zona editorial.



Arte y memoria en el barrio de Palermo un 24 de marzo

Tortosa, Paula Inés

CONICET/ IIGG FSOC UBA- Facultad de Psicología UBA

Introducción

Las formas de construcción de memoria sobre el Terrorismo de Estado en Argentina son diversas y particularmente desde el 2015 se observa una proliferación de manifestaciones en la vía pública que entrecruzan diversas tradiciones artísticas y activismos/militancias mayoritariamente concentradas alrededor del 24 de marzo. Esta emblemática fecha, que se instituyó como “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” a partir del 2002 y como feriado no laborable en 2006 a treinta años del aniversario del último golpe de Estado, suele involucrar desde sus inicios algunos elementos particulares que la constituyen en una suerte de ritual performático de memoria (Amati, Díaz y Jait; 2013). Involucra una puesta en escena y supone poner el cuerpo en la calle, en colectivo con otros que se congregan para recordar y no olvidar. En la Ciudad de Buenos Aires las actividades en torno a esta fecha se concentran masivamente en la marcha que tradicionalmente se desplaza por Av. de Mayo y culmina en la Plaza de Mayo.

En 2020 la situación de la pandemia de COVID-19 y las medidas sanitarias implementadas instaron a reconfigurar y transformar algunas de estas modalidades de intervención y se observó el advenimiento de expresiones en plataformas virtuales (Tortosa, 2020). También se registraron marcas en los territorios urbanos cotidianos, como por ejemplo pañuelos colgados en los balcones y ventanas, algunos lisos y otros con la consigna “Memoria Verdad Justicia”.

Este año, en la Ciudad de Buenos Aires, aún atravesada por la pandemia pero en una etapa de mayor apertura que en 2020, algunos grupos decidieron realizar acciones colectivas localizadas en el espacio público en distintos territorios del país. En este trabajo tomó dos acciones acontecidas el 24 de marzo de 2021 en el barrio porteño de Palermo. Entonces, intentaré articular algunas preguntas: ¿de qué manera se vinculan la experiencia de los cuerpos en la calle y la construcción de memoria en este territorio? ¿Qué soportes toman estas memorias y cómo son registradas en la conformación de nuevos archivos?

¿Palermo tiene memoria?

Palermo abarca una porción muy extensa de la ciudad que incluye una heterogeneidad de zonas como: el ex Zoológico y actual Ecoparque, el Botánico, los Bosques de Palermo, Palermo “Soho”, “Hollywood”, “Viejo”, “Chico”, Las Cañitas, Plaza Italia y un fragmento importante de la costanera norte, entre algunas de las áreas diferenciadas. Es un territorio complejo, atravesado por procesos de gentrificación, negocios inmobiliarios y dolarización, en tanto ha devenido en los últimos años destino turístico y de explosión de comercios dedicados a satisfacer esa demanda. En particular en las zonas denominadas como Palermo “Soho” y “Hollywood”, varias viviendas históricas fueron demolidas y reemplazadas por edificios de monoambientes destinados a alquiler temporario a extranjeros, como así también transformadas en nuevos comercios como cervecerías, restaurantes, cafés *boutique*, hostales, hoteles, espacios de *co-working*, tiendas de ropa y otros sitios de consumo y esparcimiento. En algunos casos se pueden



ver los indicios de viejas fachadas que se esconden tras las marquesinas de los negocios. En este espacio que dejó de ser un “barrio tradicional” y se consolidó, a través de una estrategia de marketing, como producto turístico (Rodríguez, Vecslir, Vaca y Restrepo; 2020) ¿Qué lugar hay para la memoria? En esta vorágine de transformación ¿Qué marcas quedan del pasado reciente? Según el “Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado” (RUTVE)⁵⁹⁶ el barrio de Palermo tendría doscientas setenta y tres personas desaparecidas por el Terrorismo de Estado. Actualmente hay colocadas numerosas Baldosas x la Memoria realizadas por el colectivo Barrios x la Memoria y Justicia, y de ellas diecinueve⁵⁹⁷ fueron hechas por Memoria Palermo. A simple vista hay una marca distintiva: el color ladrillo de las baldosas y en algunas se observa un pequeño azulejo con el nombre del grupo. Sin embargo, construir Baldosas no es el objetivo central, sino recuperar la historia de la ciudad recordando a los desaparecidos del barrio. Personas que allí vivieron, desearon, sufrieron, militaron, trabajaron, estudiaron y/o fueron secuestradas. En este fragmento del espacio urbano, por momentos resulta una tarea ardua la de construir memoria desde una perspectiva de Derechos Humanos y en varias ocasiones las Baldosas y otras marcas de memoria han sido vandalizadas.

Tomaré la acción realizada este 24 de marzo en la que se llevó a cabo un conjunto de actividades a lo largo del día convocadas por el colectivo Memoria Palermo junto a otras agrupaciones y vecinxs del barrio. En esta oportunidad, se retomó el proceso de organización que había estado planificado para el año 2020 y se vio impedido en su realización por la pandemia. Este constaba de la realización de tres circuitos, que consistían en recorridos grupales por varias de las Baldosas x la Memoria del barrio que luego culminaría en un encuentro en la Plaza Armenia. Con algunas modificaciones, en las que se incluyeron plantar árboles a partir de la iniciativa #PlantamosMemoria, se sostuvo esta propuesta del año anterior y el cierre fue dado por una intervención de Teatro por la Identidad.

Este trabajo colectivo y mancomunado entre diversas organizaciones del barrio, implicó la realización de distintas intervenciones en las Baldosas que se seleccionaron para la conformación de los circuitos que se llevaron a cabo a lo largo del día (ver Anexo). En estas paradas en las que participaron militantes, vecinos, familiares y compañeros de personas desaparecidas, se realizaron acciones diversas como lectura de poesías, relatos de historia de vida y también fueron acompañadas de intervenciones gráficas con pegatinas de stickers en paredes, veredas y postes. Algunas plasmaban códigos QR que remitían a la historia de la persona cuyo nombre se encontraba en la Baldosa, y otras contenían la leyenda “Palermo planta memoria”. También, durante el recorrido se realizaron pintadas de estencil con pañuelos blancos y las frases: “Memoria Verdad Justicia”, “Son 30 mil” y “Palermo tiene memoria”.

Por otro lado, tomaré la propuesta del grupo de teatro, activismo y performance Compañía de Funciones Patrióticas con su ciclo que organiza desde el 2016 denominado *Los Barrios Tienen Memoria*⁵⁹⁸, en el que convocan a diversos artistas a lo que denominan “*Relato Situado*” y consiste en realizar una intervención en alguna Baldosa por la Memoria de personas desaparecidas. En 2021 estuvo presente en 15 barrios porteños en 30 baldosas, participaron

⁵⁹⁶ El Programa Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado fue creado por Resolución N° 1261 del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, en la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación. Sistematiza la información sobre Víctimas de Desaparición Forzada y Asesinato, por el accionar represivo del Estado y centros clandestinos de detención y otros lugares de reclusión clandestina.

⁵⁹⁷ Algunas baldosas son colectivas y llevan varios nombres.

⁵⁹⁸ Esta edición además de muchas otras fue declarada de interés para la promoción y defensa de los DDHH por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Archivo disponible en: <http://losbarriostienenmemoria.com.ar/#!/-relatorxs-2021/>.



más de 50 artistas y muchxs vecinxs conocieron las historias de las personas detenidas y desaparecidas. Las acciones se realizaron el 24 de marzo de 19 a 21 hs, con las medidas de cuidado y distanciamiento correspondientes, e incluía registrar la acción que se llevaba a cabo en la calle, compartirla en redes sociales y luego elaborar un material para el archivo que se sumaría a la página web junto a todas las acciones realizadas en ese día.

En particular tomaré la acción en Palermo en la calle Gurruchaga⁵⁹⁹ alrededor de una Baldosa color verde (tonalidad distintiva de las Baldosas confeccionadas por el colectivo Memoria Almagro) rodeada de un marco de vidrios coloridos que anuncia y denuncia en sus letras blancas: “Aquí vivieron y fueron secuestrados José Manuel Pérez Rojo Patricia Julia Roisinblit- Militantes populares detenidos desaparecidos por el terrorismo de Estado 6/10/1978 - Barrios x Memoria y Justicia”. Seleccioné algunas imágenes que fueron sacadas en 2021 y formaron parte de la misma intervención performática de la que participamos tres performers mujeres vestidas de negro y consistió en colocar alrededor de la baldosa, en la vereda, fachada de edificio, árbol y otras superficies aledañas, adhesivos con códigos QR que contenían imágenes del día de la colocación de la Baldosa en 2010 y con audios con voces diversas que consistían en fragmentos del blog y libro “Diario de una princesa montonera” de Mariana Eva Pérez (2021). La propuesta era que quienes se acercaran a ver la intervención pudieran escanear con sus celulares los códigos y realizar su propio recorrido por ellos. También se realizó un video (ver Anexo) para el archivo web que consiste en un conjunto de imágenes y audios que formaron parte de la intervención.

Para el propósito de este trabajo he confeccionado una serie con las imágenes que seleccioné de ambas acciones y organicé en el Anexo.

Imágenes de los desaparecidos en el barrio

A partir de la serie confeccionada, surge la pregunta: ¿Cómo se muestra una persona desaparecida en estas intervenciones? A simple vista insisten dos cuestiones: Baldosas y Fotos. Los cuerpos desaparecidos aparecen fragmentariamente resaltando los rostros que toman como soportes diversas superficies.

En el caso del *Relato Situado* se explicita como problema en uno de los audios que refiere a la decisión de qué fotos poner en la colocación de la baldosa en 2010. La Baldosa es una forma de aparecer pero deviene la necesidad de mostrar los rostros, las caras de quienes no están y surge el problema de la elección del archivo de fotos. Las opciones son fotos familiares que dan cuenta de escenas cotidianas, íntimas, lugares comunes. Hay varias opciones pero para la colocación de la Baldosa de Gurruchaga las que se eligen son las fotos que figuran en el registro de desaparecidos: las de documento de perfil tres cuartos, en blanco y negro con “cara de nene”. Se las multiplica, se las interviene y se resaltan los ojos, la mirada, invirtiendo la lógica del tabicamiento. Como un haz de luz que ilumina.

Estos ojos que empapan el frente del edificio sobrevuelan con su mirada lo que allí acontece. También cubren los paraguas, mojándose e impregnando su tinta en las superficies. Ojos que miran desde arriba, que permutan sus colores y se entremezclan con las telas que los sostienen. Once años más tarde, esta escena plasmada en varias fotos, también aparece de nuevo en el palier de Gurruchaga, ahora como QR, que oculta un código sólo descifrado por un dispositivo tecnológico, lo suficientemente actualizado, como para poder descifrarlo.

⁵⁹⁹ Realizada por el grupo de Teatro y Política en Latinoamérica (IIGG-FSOC-UBA): con la participación de Lola Proaño, Paula Tortosa, Mariana Eva Pérez, Nahuel Tellería, Rocío Arisnabarreta y Lorena Verzero en la Baldosa x la Memoria de José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit en Gurruchaga 2259 en el Barrio de Palermo de la CABA. Video de archivo disponible en: <https://youtu.be/nQ82vmjAvo>.



También esta compulsión a mostrar las imágenes de los desaparecidos surge en los recorridos organizados por agrupaciones del barrio de Palermo. Observamos como la pared del Normal 6 queda cubierta con los rostros de las desaparecidas de la escuela, y luego estos rostros se deslizan a postes y árboles aledaños a las otras Baldosas del recorrido y culminan en la Plaza Armenia al pie, cuál espectadores en primera fila, de Teatro por la Identidad.

En estas fotos, podríamos pensar que se sostiene un vínculo con lo que Ana Longoni (2010) trabajó respecto a las estrategias visuales de representación de los desaparecidos en Argentina: fotos y siluetas. Estas se convirtieron en una matriz visual y estética como resto documental. Longoni retoma a Nelly Richard y destaca cómo el dispositivo fotográfico puede sostener la ambigua tensión entre lo presente y lo ausente, la vida y la muerte. Por su parte, Barthes (1989) señala que la fotografía es una muestra de lo que ha sucedido, pero no una representación de lo vivo y lo muerto. Trastoca las temporalidades, en tanto reactualiza, pone en presencia algo que ya no está, el cuerpo que existió, algo que ya fue.

Las fotos, elegidas para pegar y repartir durante la colocación de las Baldosas, en la mayoría de las ocasiones, forman parte de registros oficiales. Los archivos públicos, personales, de la intervención performática y de los recorridos, se entrecruzan en diferentes condiciones de enunciación. No obstante, generan cierta rostridad (Pavlovsky y Kesselman, 2006) en tanto captura de sentido: nadie duda que es una foto de un desaparecido. Estas fotos forman parte de la definición de una política visual sobre el Terrorismo de Estado, causando un impacto incisivo en donde aparezcan (Longoni, 2010). Longoni resalta como muchas Madres y familiares eligen estas fotografías que parecen “burocráticas” y desafían al mismo Estado en su carácter paradójico de “identificador” y “desaparecedor”. La estrategia visual lograda con estas fotos denuncia esta tensión entre las dos maquinarias estatales: de control identitario y negación del mismo mediante la desaparición y el exterminio.

Los QR nos devuelven este otro archivo de las fotos de archivo intervenido. Estas fotos de desaparecidos sostienen la matriz visual que destaca Longoni pero que tensionan con una estética diferente en otros soportes, que no son los cuerpos o pancartas, y en otro territorio, que no es el de la marcha. Entonces, podríamos pensar que esta serie da cuenta de un archivo y lleva consigo esta tradición en torno a la imagen, pero la desterritorializa y trastoca, en alguna medida, su contexto de enunciación.

QR: tecnopolítica de la memoria

Los QRs que inundaron el barrio de Palermo este 24 de marzo alojan también a estos cuerpos desaparecidos. En estos casos aparecen velados y mediatizados por la tecnología en la que se inscriben las memorias. Los QR remiten a otro archivo, el blog “Diario de una princesa Montonera”. Este archivo en formato diario íntimo virtual, que luego se transformó en libro, articula de manera elocuente lo íntimo y lo público. Los registros de objetividad fáctica se ven parodiados en la tapa del libro con la leyenda “110% verdad”. Esto se vincula con lo que Leonor Arfuch (2010) señala como “fenómeno de la autoficción” haciendo referencia a una narrativa autobiográfica que no necesariamente refleja una univocidad con los hechos reales. No obstante, a pesar del carácter ficcional puede generar otros regímenes de verdad y constituye otras memorias que conformarán un archivo otro, singular, íntimo, público, colectivo y diverso. Los QR para la intervención son una selección de este archivo anterior y a su vez se genera un registro de este evento que se suma a las intervenciones 2021 de *Los Barrios tienen Memoria* en la página de Compañía de Funciones Patrióticas. En ese espacio se materializa un archivo de la topografía porteña de los *Relatos Situados* en este nuevo aniversario en contexto pandémico y allí se puede observar un despliegue sistematizado por barrio de registros de escenas que albergan cuerpos, baldosas y memoria(s). Ana María Giunta (2010) señala la potencia del archivo



en tanto otorga la posibilidad de escribir otras historias a partir de un repertorio desde el que se multiplican las lecturas.

Desde la perspectiva que plantea Foucault (2010) la noción de archivo toma un giro discursivo en tanto enunciación de “lo decible”. En ese sentido los cuerpos también pueden ser leídos en su carácter performativo. Los cuerpos humanos y el cuerpo de la Baldosa que emerge como marca territorial, como huella de lo que allí aconteció se materializan luego en un archivo virtual. Los cuerpos son mediatizados en pantallas de diferentes plataformas que replican lo uno y lo múltiple (Proaño Gómez, 2020). Y surge la pregunta entonces de ¿A quién le pertenece esa intervención? Esa historia en esa baldosa - y por qué no las otras también - en el *Relato Situado* devienen una obra abierta (Eco, 1985) que multiplica los sentidos en los cuerpos que afecta en ese escenario callejero y, a su vez, se sigue diversificando y desdibujando en las diversas miradas que recibe el archivo de la web. Estas imágenes y videos constituyen un registro del pasado violento que aún resuena en el tejido social. El arte como dispositivo performático de enunciación habilita otros tránsitos por los recuerdos dolorosos y los duelos colectivos. Se producen memorias en ese *entre* de roses, cargados de afectos que se pegan y pegotean en los pliegues de los cuerpos y el archivo que nos conmueve (Ahmed, 2004).

Sobre la vereda de Gurruchaga, junto a la casa que una vez fue testigo del horror, se hallan nuestros cuerpos emplazados entre QRs, en el palier del edificio, alrededor de la baldosa. Hay tres cuerpos, tres mujeres, todas de negro. Cuerpos que sostienen la inmanencia de un espacio que ya no está. Que sostienen una ausencia, dos ausencias, o tal vez tres, o tal vez treinta mil. Se construye un dispositivo performático de enunciación en un aquí y ahora efímero, situacional que tal vez habilita la emergencia de algunas memorias subterráneas (Pollak, 2006; Fortuny, 2014) que habían devenido acalladas, olvidadas, invisibilizadas. Salen a la luz como huellas en un espacio urbano que alguna vez alojó tanto horror y dolor. Boris Groys (2016) por su parte plantea que “la función del arte es, en cambio, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto” (p.67). Entonces me pregunto: ¿qué dicen y qué callan las Baldosas? ¿Qué otras realidades se pasan por alto?

La implantación de baldosas ha sido una estrategia de visibilización del pasado, y en esa línea resulta pertinente tomar lo que plantean Pietsie Feenstra y Lorena Verzero (2021) respecto a las “ciudades performativas” que albergan procesos memorialísticos en productos y prácticas artísticas. Lo urbano aparece como escenario de lo posible de ser intervenido, espacios a construir en permanente transformación y transmutación con atravesamientos diversos. Memorias artísticas que acontecen en la calle y en los archivos por fuera de los museos.

Al respecto resulta interesante retomar el postulado de Theodore Adorno respecto a que después de Auschwitz escribir poesía sería un acto de barbarie, instala la pregunta sobre si es posible “hacer arte” y representar un hecho atroz. Y pensando desde la vertiente discursiva: ¿Qué es lo que se puede representar y lo que no? Siguiendo a Foucault (2005), surge la pregunta ¿Qué es lo decible? Hay algo de ese horror que tiene un carácter de indecibilidad en relación con lo silenciado, del orden de lo inefable, lo siniestro. Las Baldosas habilitan un indicio de lugar en el que aconteció algo de ese orden, pero su materialidad finita acota el enunciado y hay algo del arte, de ponerle cuerpo a esas Baldosas, que permite cierto acercamiento a eso no decible en forma mediatizada con otros lenguajes y otros gestos.

Allí mismo, en la calle *entre* QRs, notamos otra marca, otro indicio de que hay memorias que siguen insistiendo: una velita emplazada justo junto a la Baldosa de Gurruchaga y descubrimos que allí también había huellas de memorias de otros. A partir de una reflexión sobre el espacio de exhibición del arte Groys (2016) postula que “todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él” (p.54). De alguna forma se toma y se “privatiza”, se hace propio y entonces casi al final de la intervención a partir del



hallazgo de este nuevo elemento en la escena se decidió incluirlo y hacerlo parte encendiendo la llama. Del mismo modo junto a la Baldosa de Ángela Auad en la calle Charcas, irrumpe de modo imprevisto en la escena del recorrido un vecino que vive allí en el edificio de PHs, justo pegado a donde residió ella. Él no la conoció personalmente, pero sí algo de su historia en ese lugar y nos regaló un fragmento de su pasaje por ese territorio. ¿En qué archivo se registran estas historias ‘mínimas’ que hacen a la memoria del barrio? Hay algo del carácter de lo provisorio y lo precario de estos recuerdos, como la vela pequeña a la intemperie, en una noche amenazada por el viento y la lluvia. Como las memorias, también por momentos precarias, recortadas, efímeras tensionadas por el olvido y los procesos de des-memoria.

Entonces, retomando a Barthres (1989) el emplazamiento de una Baldosa podría ser pensado como una presentificación de la ausencia que se materializa en el cemento y que cobra vida cuando es mirada. En las intervenciones y recorridos, los cuerpos humanos se conectan con las baldosas como una caja de resonancia que pone en acto la construcción de memorias. Se produce una mirada sobre el pasado desde el presente con una apuesta estética y política que interpela las narrativas hegemónicas. Las acciones realizadas el 24 de marzo reactualizan estas memorias y dan lugar para la creación de otras.

Reflexiones finales

Tanto en los recorridos realizados por las agrupaciones del barrio como en la intervención performática del *Relato Situado* se visibilizan, algunas otras formas de aparecer del archivo y de los cuerpos en el archivo. Memoria, arte y militancia/activismo convergen en una fecha particular en este territorio con expresiones que resuenan entre las calles palermitanas. Se destacan las marcas en este territorio, ya deslocalizado de la tradicional marcha, y se instala allí en un cotidiano barrial. También insiste en el territorio de la virtualidad en formas de registros, imágenes, audios, blog, archivo digital y códigos QR. En el *Relato Situado* y en los circuitos organizados por Memoria Palermo y otras agrupaciones del barrio, se propone un territorio inventado en el que militantes, activistas, performers, amigxs, vecinxs y transeúntes comparten algunas horas de este día que interpelan al olvido, los perdones, las negaciones y los intentos de reconciliaciones. Se construyen entonces, otros archivos de este momento, que se convierten en un depósito afectivo y unas compañeras plasman en producciones audiovisuales, que circulan por la red. La posibilidad de decir de estos archivos no tiene pretensiones historicistas de verdad sobre los hechos, sino que las acciones cobran una dimensión plural, moldeable, tergiversable, incontrastable. Es una experiencia fragmentaria, incompleta y sensorial que opera en el plano micropolítico instalando superficies superpuestas de memorias.

El territorio de Palermo, entre cafés boutiques y cervecerías con cartas en diversos idiomas, se vio interpelado por las acciones que dejaron una huella de otras formas de transitar cotidianamente. Se estableció una propuesta de producción de subjetividad mediante la construcción de lazos comunitarios en los procesos de construcción de memorias a la ladera de cada baldosa. Asimismo, permitió elaborar colectivamente algunas de estas heridas que aún siguen abiertas y resignificar los territorios existenciales de las memorias.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Amati, M., Díaz, S., & Jait, A. (2013). Memoria, ritual y performance en las conmemoraciones nacionales del ‘pasado reciente’ en Argentina: el 24 de marzo y el 2 de abril. *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria “30 años de democracia. Logros y desafíos*.
- Arfuch, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (trad. y pról. J. Sala-Sa-nahuja). Barcelona: Paidós.
- Compañía de Funciones Patrióticas (2021). *Relato situado 2021*. Recuperado de: <http://losbarriostienenmemoria.com.ar/#!/-relatorxs-2021/>.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.
- Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Foucault, M. (2005) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. En C. Jaramillo (ed.) *Errata nro. 1. Arte y archivos*. Recuperado de: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_1_issuu.
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (comps.) (2020) *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Groys, B. (2016). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos, en E. Crenzel (comp.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 35-57) Buenos Aires: Biblos.
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (2006). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Atuel.
- Pérez, M.E. (2021). *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires: Planeta.
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (2020). *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. ASPO.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen.
- Rodríguez, L., Vecslir, L., Vaca, J. F. R., & Restrepo, J. J. M. (2020). De barrios tradicionales a nuevos productos turísticos: Dinámicas urbanas recientes en Palermo Viejo (Buenos Aires) y Usaqué (Bogotá). *Anales de Investigación en Arquitectura*, 10(1), 65-87.
- Tortosa, P. I. (2020). 24 de marzo: intervenciones performáticas y activismo en contexto de aislamiento. In *XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.

ANEXOS

A. Intervención de Relato Situado en Baldosa de Gurruchaga

Foto 1: "Ojos"



Foto 29 de mayo 2010 en la colocación de la Baldosa



Foto 2: "Paraguas"



Foto 29 de mayo 2010 en la colocación de la Baldosa

Foto 3: "Presente"

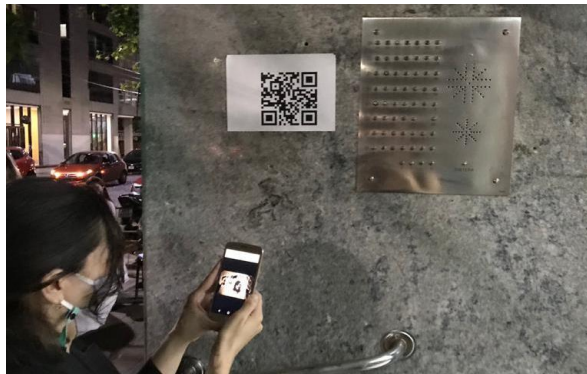


Foto 24 de marzo 2021 durante la intervención en el marco de Los Barrios tienen Memoria

Foto 4: "Ausencia"



Foto 24 de marzo 2021 durante la intervención en el marco de Los Barrios tienen Memoria



Foto 5: "Punto de partida"



Foto 24 de marzo 2021 durante la intervención en el marco de Los Barrios tienen Memoria

Video de archivo de la intervención 24 de marzo 2021 <https://youtu.be/nQ82vfmjAvo>

B. Recorridos realizados por Memoria Palermo y agrupaciones del barrio

Imagen 5: "Recorridos"

Puntos de encuentro y recorridos

Recorrido A 10.30 hs.
A1. José V. "Chechi" Caruso
 Colegio León XIII. Dorrego 2124
A2. UB 17 de Octubre - Carranza y Nicaragua
A3. Mirta Alonso - Lautaro Hueravilo
 Fitz Roy 2294
A4. Colegio Nicolás Avellaneda
 El Salvador 5528

Recorrido B
B1 Ecomparque (ex ZOO) 11 hs.
Ana María Ponce - Alejandro Sackmann - María Adolaida Viñas - (ex ZOO)
Ángela Auad. Charcas 4335
B2 Güemes y Oro - 16 hs.
Dante Guede - Héctor Guede
 Polo Científico Tecnológico. Godoy Cruz 2320
Carlos Augusto Cortés
 Costa Rica 4942 (Escuela Rep. de Cuba)

Recorrido C 11 hs.
C1. Eugenio C. Pérez Amboage
 Soler 3453
C2. Enrique Desimone. Soler 3693
C3. Rolando E. Adem - Alberto J. Munarritz
 Coronel Díaz 1717
C4. Normal 6. Güemes 3859
C5. Daniel J. Bertoni. Scalabrini Ortiz 2360

19hs. Plaza Armenia
Teatro X la Identidad

#EnPalermoPlantamosMemoria

En Palermo te invitamos a Plantar Memoria
INTERVENCIONES EN BALDOSAS X LA MEMORIA
24 de marzo 2021

COMITÉ X LA LIBERTAD DE LOS PRESOS POLÍTICOS G14. EL HORMIGUERO. ESPACIO CULTURAL 1949- NEP. FRENTE AMBIENTAL NE. FRENTE SOCIAL PERONISTA. KOLINA. LA CAMPORA. MEMORIA PALERMO. NUEVA MAYORÍA (FFG). NUEVO ENCUENTRO PALERMO K. PALERMO VUELVE. PARTICIPACIÓN POPULAR. PERONISMO MILITANTE. PERONISMO POR LA CIUDAD. PIU AVANTI. PUEBLA. VECINOS X PALERMO

Flyer recorridos. Fuente: Memoria Palermo



Foto 6: “Estudiantes normales”



Fotografía en la pared del Normal 6. Fuente: registro colectivo Memoria Palermo

Foto 7 “El gallego”



Fuente: registro colectivo Memoria Palermo 24 de marzo 2021

Foto 8: “pancartas”



Fuente: registro colectivo Memoria Palermo 24 de marzo 2021



Foto 9: "Lxs desaparecidxs no tienen tumba"



Fuente: registro colectivo Memoria Palermo 24 de marzo 2021

Foto 10: "Otras marcas"



Fuente: registro colectivo Memoria Palermo 24 de marzo 2021

Foto 11: "Primera Fila"



Foto de Jorge Luis Campos. Plaza Armenia. Teatro x la Identidad 24 de marzo 2021



La construcción de masculinidades disidentes como disputa al macho en dos videoperformances de Cristina Coll

Trupia, Agustina

CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

De masculinidades

La masculinidad, en tanto atributo universal, se forjó desde los relatos y prácticas heterocisnormativos como exclusiva de los cuerpos de varones cisgénero heterosexuales. Cada sociedad vincula características determinadas a su noción predominante de masculinidad y se espera que se repliquen y sean apropiadas por cada sujeto nacido como varón. El objetivo de este trabajo es problematizar la masculinidad, en tanto atributo universal, al ponerla en tensión con las masculinidades en su diferencia e historicidad. Para esto, me propongo indagar acerca de la subjetividad masculina cuando es encarnada en identidades que no se autoperciben como varones cisgénero. Como caso particular para estudiar esto, tomaré dos videoperformances realizadas por la artista argentina Cristina Coll, artista visual que también se dedica a la performance y ha explorado en reiteradas veces con el travestismo como procedimiento en la puesta en escena.

La idea es pensar las masculinidades disidentes en tanto subjetividades modernas, como resultado de la multiplicación de orientaciones subjetivas en la sociedad capitalista contemporánea. Se adiciona una dificultad dada por el hecho de que estaré trabajando con prácticas artísticas que instauran una distancia ontológica, pero que, de todas maneras, disputan la subjetividad masculina hegemónica. Como punto de partida, sugiero que las performances artísticas de Cristina Coll introducen un modo disidente de comprender a la masculinidad, en tanto categoría universal y hegemónica, por retomar elementos asociados a esta, pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades, y otros modos de habitar y de pensarse que generan una irrupción identitaria. En este sentido, reconocer estas otras subjetividades como masculinas permitiría abrir una historización diferente al momento de pensar la masculinidad.

Lo que pueden otros cuerpos

El corpus que abordaré en este trabajo está compuesto por dos videoperformances de breve duración realizadas por Coll: *En el baño* (2002) y *Yo, Velázquez* (2014). En ellas, la artista introduce figuraciones de masculinidades que podrían ser pensadas como disidentes, en tanto son realizadas por una identidad que no es la del varón cisgénero, que es aquella a la que histórica y hegemónicamente se le ha atribuido ese rol. Antes de adentrarme en el análisis del corpus, habría que indagar cuál es esta masculinidad que se ve tensionada por los trabajos de Coll, los cuales son un ejemplo más dentro de las múltiples posibilidades que hay de disputar esa hegemonía. Partiré de la propuesta de Paul B. Preciado (2017) para pensar que “el género es una ficción somaticopolítica producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas” (98). Las performances de Coll, las cuales son cercanas a



las prácticas *drag king*, pueden ser comprendidas como aquello que Preciado entiende en tanto “operaciones de desnaturalización y desidentificación” (100). Son un modo de desmontar las programaciones de género dado que Coll presenta una masculinidad que no le correspondería según lo impuesto por el sistema de sexo género binario.

Jack Halberstam, cuando aborda las prácticas *drag king*, encuentra dificultades al momento de definir qué es la masculinidad. Lo que sostiene es que la masculinidad “no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos” (Halberstam, 2008: 23). El autor postula la virilidad o lo macho (*maleness* es el término que utiliza en inglés), como aquello referido a los varones cis, para diferenciarlo de la masculinidad que puede corresponderles a otras identidades. Me pregunto de qué depende que se constituya lo macho, aquello que el autor determina como propio de la identidad de los varones cisgénero. Gilmore (1994) plantea que son los ritos de pasaje culturales los que intentan con sangre y a la fuerza inaugurar esa virilidad, pero que, en principio, podría corresponder a cualquier identidad que fuera sometida a esas pruebas de pasaje.

Por su parte, Halberstam (2008), cuando trabaja con las prácticas *drag king*, propone el término “masculinidad femenina”, el cual fue fructífero para analizar la escena *drag* estadounidense de la década del 90. Sin embargo, para el análisis que realizó, elijo trabajar con el término “masculinidades disidentes”, dado que es recurrente en la escena *drag king* argentina que no sean mujeres las que realizan esas performances, sino que pueden ser varones trans, personas de género fluido o no binaries quienes no se identifican como feminidades. Asimismo, considero que la noción de disidencias posee una fuerza enunciativa que disputa en su construcción y hace a la masculinidad hegemónica que se postula como natural, universal y eterna. Hay una cuestión que sugiere Halberstam en relación con las prácticas *drag king* y es que son ellas las que revelan la construcción artificial de la masculinidad la cual parece ser el grado cero de la representación, como aquello que naturalmente es y que, por lo tanto, no puede ser imitado. Incluso plantea que una de las grandes conquistas de las prácticas *drag king* es evidenciar que la masculinidad también es visible y teatral.

Ensayando masculinidades disidentes

En el caso de las performances de Cristina Coll, se introducen personajes masculinos realizados por ella los cuales ponen en tensión la idea de que hay una masculinidad hegemónica y que solo puede ser encarnada por varones cis. *En el baño* (2002) es una videoperformance de tres minutos y medio de duración en la cual se la ve a Coll ingresar al baño, mirarse frente al espejo, afeitarse, peinarse, ponerse el traje y salir a la calle. Es decir, realiza una rutina cotidiana que podemos asociar a la de un varón de clase media. El video está filmado con una sola cámara, de manera prácticamente casera lo cual se evidencia en la calidad de la imagen. Hay variación de planos con algunas pequeñas elipsis temporales. No hay diálogos ni música; solo se escuchan los ruidos diegéticos producidos por el movimiento de objetos. Lo que produce una resonancia particular es el hecho de ver un cuerpo de alguien que no reconocemos como varón cis porque identificamos como Coll realizando esta serie de acciones.

Al comienzo de la performance, el primer plano que se muestra es el de la tecla de luz que es encendida y, a continuación, se ve cómo cierra la puerta. En este gestual inaugural de la videoperformance, los espectadores quedamos encerrados con Coll es el diminuto espacio del baño. Se instaura un espacio del orden de lo privado en el cual se desarrolla la totalidad de la acción. Este espacio propio del orden de la intimidad se ve contrastado con el último plano en el cual vemos su salida al centro porteño, a la vía pública. Esta preparación que realiza podría ser equiparable con la preparación de quien está por actuar en su camarín. Sin embargo, también podemos asociarla a nuestra propia acción performativa realizada de manera diaria al



interior del hogar antes de salir a la vía pública. La acción de la vida cotidiana que es repetida por Coll y extrañada a partir de que la vemos realizar ciertos rituales de preparación y utilizar vestimenta que está designada para las masculinidades en nuestra sociedad, nos pone de frente con nuestra propia performatividad de género.

En relación con las acciones que funcionan de manera dialéctica con su propia identidad, destaco el gesto de afeitarse el cual es asociado culturalmente con los varones cisgénero. A esta primera instancia de extrañeza, se le suma el hecho de que vemos con claridad, en un plano detalle, que quita el filo de la rasuradora. Este es el primer gesto por medio del cual vuelve explícito el hecho de que está realizando una acción inesperada. Utiliza una rasuradora, pero que fue despojada de su principal acción: del filo que le permite cortar. Asimismo, al momento de afeitarse incluye la zona de sus piernas en un gesto que tensiona la performance de masculinidad que se está realizando. Hay cierta ironía en el acto de depilarse las piernas como un modo rebelde de instituir una subjetividad masculina que puede desear verse sin vellos (acto que, dicho de paso, es habitual en muchos varones cisgénero). Sumado a esto, al momento de quitarse la camiseta para ponerse la camisa, deja ver sus senos. Tanto el acto filmado de afeitarse las piernas como los senos mostrados a cámara se sitúan como elementos contrarios a los que históricamente se comprenden como comportamientos y corporalidades constitutivas de la masculinidad dominante. La puesta en escena de una masculinidad se plantea como disidente desde el momento en que se apropia de elementos culturalmente asociados con la masculinidad, pero los imbrica con gestos sin sentido como el rasurarse el rostro sin tener el filo. A partir de esta videoperformance, surge la reflexión en torno a qué cuestiones que se nos han indicado como propias a un género (pensándolo desde el binarismo imperante) repetimos incluso en nuestra intimidad y sin que haya personas como testigos.

La performance se intensifica hacia el final cuando, una vez vestida con traje, sale a la calle y deja a los espectadores con la sensación de que podría circular por el centro porteño sin problemas, dado que la expresión de género masculina parece ser aceptable para la sociedad. Una pregunta queda abierta: ¿Es esta intervención en la vía pública la máxima expresión de su masculinidad disidente o, al diluirse la diferencia sexual, se rompería la potencialidad disruptiva de la disidencia?



Fotograma de *En el baño* (Cristina Coll, 2002)

Una cuestión que se desprende del visionado y análisis de la videoperformance *En el baño* es que la cámara fracciona constantemente el cuerpo de Coll. Incluso el rostro lo vemos por partes y, en la mayoría de los planos, por medio del reflejo en el espejo. Es una cámara que se presenta como intimista y escurridiza. Los movimientos de la cámara en mano se evidencian en todos los



planos. Hay una segmentación corporal que se traduce en una intimidad que tenemos, el tiempo que dura el video, con Coll y la constitución de su ritual doméstico. Es pertinente destacar que en ningún momento de la performance ni tampoco desde la instancia enunciativa del título hay una mención a la preparación que está realizando como ajena a su identidad o como disruptiva. Es decir, la vemos asearse el rostro, afeitarse, vestirse y salir a la calle. Si nos corremos por un momento del prisma heterocisnormativo (el cual nos lleva a pensar en que una persona identificada como feminidad no debería usar un traje, por ejemplo) la extrañeza se introduce por medio de los gestos antes mencionados ligados a la utilización sin filo lo cual tiñe con un tono absurdo la acción.

En *Yo, Velázquez* (2014), videoperformance de tres minutos, Coll aparece hablando sentada en una silla con una camisa de mangas abultadas y un pantalón oscuro. Durante todo el video, se escucha una voz en *off* que podemos identificar que es de Coll, pero que habla en primera persona del singular como si fuera el propio Velázquez. Esta voz acompaña la sucesión de planos que veremos de un cuerpo de manera fragmentada. Desde el título, se instaura la identidad del personaje: la voz que enuncia pertenece al personaje de Diego Velázquez, pintor español del siglo XVII. A lo largo del video, se suceden una serie de planos detalle de diversas partes del cuerpo: manos, nariz, pelo, ojos son los fragmentos corporales que se ven mientras Velázquez habla. La performance finaliza con un plano de la sombra del cuerpo sentado en una silla. Esa es la única vez que vemos su figura entera. Esto replica el juego de multiplicaciones de la presencia que ofrecía el mismo Velázquez en sus pinturas propias del Barroco. Es decir, nunca vemos el cuerpo de Coll de manera completa ni tampoco vemos su rostro con claridad. Lo único a lo que podemos acceder como espectadores es a la sombra de esa corporalidad que parece ser la del personaje que habla durante la performance. Solo lo vemos de manera torcida, de manera escurridiza, por medio del reflejo producido en la pared.

Velázquez narra en tiempo pasado su recorrido por el palacio, como en un relato propio de la vejez en el que recuerda otras épocas en las que el rey Felipe IV lo autorizó a viajar a Italia. Rememora sus recorridos por el Vaticano, rodeado de pinturas y pintores, hasta llegar a su recuerdo de enfermedad debido a la cual debió estar en la Villa Médici. Menciona dos obras que pintó a partir de la observación de dos varones que se encontraban en los jardines. Probablemente haga referencia a sus cuadros *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* y *Vista del jardín de la Villa Médici en Roma (La entrada de la gruta)* pintados durante aquel viaje. Aparece la mención de una constelación de masculinidades hegemónicas que entran en tensión con la propia constitución que realiza Coll en esta videoperformance: la figura del rey, el Papa como cabeza del Vaticano, los duques, el propio Velázquez son aludidos por la voz en *off*. De cierta manera, la masculinidad disidente se conforma en contraposición con la de estos varones que representan las distintas esferas del poder en las que históricamente no hubo lugar para otras identidades.

En *Yo, Velázquez*, se presenta la construcción de un personaje masculino el cual es anunciado desde el título del video. Este es representado desde la postura estática, y con un hablar pausado y solemne. El pacto de ficcionalidad se mantiene a lo largo de todo el video: es ese varón quien nos habla y rememora sus experiencias pasadas. La potencia de la performance radica también en que se despliega una historia extensa desde la composición acotada y a partir de contar con pocos elementos. La acción física transcurre en un solo espacio, con un personaje sentado al que no se le ven por completo los gestos y que se encuentra de manera casi estática. Esto es acompañado por la sucesión de planos de corta duración que recorren el cuerpo de una manera aséptica.

Es necesario atender al estatuto ontológico al que pertenecen las prácticas aquí abordadas. En los dos ejemplos trabajados, hay una construcción de personajes y una mostración de las propias



posibilidades del cuerpo de Coll en el ámbito de la performance. Ligada a esta cuestión, es importante remarcar que, Judith Butler (2018) no piensa la performatividad de género como un acto singular, sino como la reiteración de un conjunto de normas que, al adquirir la condición de acto en el presente, disimula las convenciones de las que es una repetición (34). Vale atender a la crítica derridiana de los actos de habla de Austin que ella retoma para demostrar que las oraciones realizativas no dependen del poder de un sujeto o de su voluntad, sino que es siempre derivativo: su formulación repite una enunciación iterativa. Con lo cual las acciones realizadas por Coll en sus performances pueden ser pensadas como una acumulación de citas a movimientos propios de la masculinidad hegemónica que, al ser realizados por ella, se vuelven una oposición a la ley reguladora propia de la matriz heterocisexual y binaria.

Por su parte, Preciado (2017) propone que el arte tiene el poder no solo de representar o describir, sino de crear y puede funcionar como un contra laboratorio virtual de producción de realidad (35). Considero que, más allá del estatuto desde el cual se enuncian las subjetividades masculinas en los videos de Coll, hay una intromisión de una disidencia masculina que irrumpe efectivamente en los modos en que nos pensamos a nosotros mismos dado que el universo de representación que abre en sus performances cuestiona el de quienes las vemos. La performance de Coll, que introduce masculinidades disidentes, tiene efectos concretos en quienes las vemos con la particularidad de que evidencian un mayor grado de reflexividad.

Las masculinidades que introduce Coll en las dos videoperformances pueden pensarse como disidentes, en primera instancia, porque son realizadas por una identidad diferente a la del varón cis. De todos modos, esta explicación, aunque cierta, considero que es insuficiente porque estaría situada en una perspectiva biologicista y binomial por plantear que, al haber una mujer cis, u otra identidad, que “hace de hombre” surge una disidencia. En realidad, es necesario desgranar en qué recae esa disidencia que sostengo que se construye de la masculinidad. El personaje de Velázquez realizado por ella es llevado adelante de manera realista, es decir, hay poca distancia entre la representación y su objeto. Sería lo que Halberstam llama “mimetismo de hombre” (2008: 277) cuando clasifica los distintos tipos de *drag kings*.

En *En el baño*, se utilizan elementos que son culturalmente asociados con la masculinidad como el traje, el cabello corto, el afeitarse la cara, desde el lugar de una identidad que no es la del varón cis. Allí se instaure un estatuto disidente de la realización de la masculinidad por acciones que serían en principio excluidas de la noción hegemónica de masculinidad: la depilación del vello facial o los senos visibles. Se agrega que la misma performer complejiza esto al tener una expresión de género que se empareja con lo masculino, si se entiende esto como convenciones sociales (modos de moverse, actuar, hablar, mostrarse) que en definitiva pueden ser encarnados en cualquier persona.

Fotograma de *Yo, Velázquez* (Cristina Coll, 2014)





Reflexiones finales: la potencia de las disidencias

Lo explorado hasta acá implica una reformulación de la masculinidad entendida como atributo universal y distinguido de la feminidad, y obliga a pensar en las masculinidades en su historicidad. Podemos entender que, desde comienzos del siglo XXI en Buenos Aires, se introdujo una multiplicidad de modos de masculinidad que, cada vez más, ponen en pugna aquella idea de una masculinidad universal y hegemónica. La fuerza que comienzan a poseer las masculinidades disidentes, en términos de ampliar la definición de masculinidad y de complejizarla, también trae consigo enérgicas respuestas reaccionarias que, en muchas ocasiones, implican violencia física contra las subjetividades que se corren de la norma.

Luego del recorrido realizado, reafirmo que las performances artísticas de Cristina Coll promueven un modo disidente de comprender a la masculinidad, dado que retoman elementos asociados a esta (como la utilización de vestimenta y acciones que son culturalmente vinculadas a los varones cis), pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades y otros modos de habitar que generan irrupciones identitarias. Desde lo performativo, la conjunción yuxtapuesta de acciones que no permiten el encasillamiento en un género promueve modos novedosos de pensar la masculinidad. Al enfrentarnos a masculinidades disidentes, los espectadores somos habilidades, desde la metáfora narrativa que abre nuevos mundos, a pensar en variantes que han sido históricamente invisibilizadas y que discuten el estatuto universal de cierta masculinidad que puede emparentarse con la figura del macho, la cual es entendida como violenta, misógina e impuesta.

Frente a la noción universal de la masculinidad, surgen identidades que comienzan a percibirse por fuera de las dos opciones que constituyen al binarismo de género. Desde las performances, como los realizados por Coll, se despliegan nuevas subjetividades y, con ellas, sensibilidades que producen imaginarios disidentes. Se puede pensar otro tipo de masculinidades encarnadas por sujetos que tenían vedada (y aún lo tienen en ciertas circunstancias) la posibilidad de expresar su identidad como lo desearan.

Bibliografía

- BUTLER, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- GILMORE, D. D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- HALBERSTAM, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.
- PRECIADO, P. B (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Videoperformances

- Yo, Velázquez* (Cristina Coll, 2014).
- En el baño* (Cristina Coll, 2002).



El gesto indómito y el arte: notas sobre sus excesos y fragilidades

Valli, Valentina

IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano)

De este modo de aquel modo,
Conforme encaje o no encaje,
Pudiendo a veces decir lo que pienso,
Y otras veces diciéndolo mal y con mixturas,
Voy escribiendo mis versos sin querer,
Como si escribir no fuera una cosa hecha de
gestos,
Como si escribir fuera una cosa que me
aconteciese,
Como si me diera el sol de afuera.
Poema XLVI (Extracto) – Fernando Pessoa

Palabras primeras

Al indagar en el significado de la noción de 'gesto', nos topamos una y otra vez con definiciones naturalizadas, quizá casi de sentido común. Éstas refieren frecuentemente al movimiento conseguido con variadas partes del cuerpo, fundamentalmente en el rostro, que pretenden decir un 'algo más', expresando aquello que excede las palabras, pero que de igual forma comunicamos -siempre con variado nivel de comprensión efectiva, claro está-.

Lo expuesto resulta indefectiblemente encantador en la revisión del concepto, ya que nos contacta con otro nivel de lenguaje, que juega con otras formas del decir. Podemos así, comunicar sentimientos, extrañezas, tomar posiciones, leer emociones, entre otras variadas posibilidades. No queremos, de todos modos, que esta reflexión resulte superflua o sucumba en un tinte bucólico que evite ver el potencial que algo que parece (tan) ínfimo nos revela.

A lo largo de la Historia del Arte, muchas veces la concepción del gesto se vio unida a traducciones más o menos literales de la definición clásica que mencionamos al principio. Descubrimos compendios de gestualidades de manos o rostros en las pinturas renacentistas del S.XV; a posteriori, la gestualidad también se vio vinculada a las *performances* de variados artistas en su proceso de producción, quizás el ejemplo más evidente podría ser Jackson Pollock. Nada de esto es de poco interés, pero nuestra indagación brega por otros sentidos.

Como plantea Vilém Flusser '(...) *el gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria*' (1994: 8). Partiendo de esta definición que propone el autor, quedaría entonces clausurada la vinculación entre la gestualidad y cualquier movimiento reflejo (en tanto proceso involuntario) que quisiera esclarecer. Como bien explica Santiago Roger Godoy,

(...) el movimiento reactivo de mi brazo al ser pinchado por un objeto punzante no sería un gesto; éste se produce, por el contrario, cuando la acción que sucede a la excitación



no se justifica satisfactoriamente por el supuesto estímulo que lo produce; entre el objeto excitante avanzando sobre mi carne y el movimiento que le sucede hay un hiato; aquel (el pinchazo) no explica a éste (movimiento gestual). Sin embargo, este gesto está pleno de significado (...) En efecto, el movimiento con el que “ilustro” o “actúo” el pinchazo en mi brazo, se convierte, para el que comparte un código conmigo y lo comprende, en el significado (el representante) del dolor que me está produciendo dicho pinchazo (Roger Godoy, 2019: 2).

Por lo tanto, como bien postula este autor, la reflexión necesaria nos lleva a preguntarnos acerca de qué aspectos de la cultura parte este movimiento gestual, y qué es lo que lo justifica. Ya habiendo descartado las causas fisiológicas, Roger Godoy vuelve a brindarnos orientación al respecto, a la vez que retoma a Flusser, diciendo que

(...) un gesto no sería un movimiento que no puede explicarse por su causa, sino que su causa no es fisiológica o psicológica, sino cultural. Desde esta postura, podemos estar de acuerdo en que todo movimiento, entendido como gesto, es un exceso, un excedente que no admite una reducción naturalista (de una causalidad biológica); pero una cultura tiene su propia lógica, su propia manera de funcionamiento, su propia complejidad y puede valerse, con un poco de optimismo epistemológico, por sí misma para justificar sus fenómenos (Roger Godoy, 2019: 2).

Introduciéndonos entonces en la noción de ‘cultura’, claramente se nos abre un abanico de posibilidades, que nos habilitan a pensar las gestualidades desde otras perspectivas, como también adecuar la probabilidad de tejer otras tramas que permitan vinculaciones novedosas. Intentar alejarnos de aquella concepción enfocada quizás más en la causalidad fisiológica, nos permite entrever las enriquecedoras complejidades que encierra pensar en lo cultural. A su vez, nos invita a reflexionar nuevas formas de alojar aquel carácter corporal que parece tan propio de las gestualidades. ¿Es necesaria esta evidencia del cuerpo al pensar los gestos en relación a la cultura?, ¿Las gestualidades son necesariamente explícitas?, ¿Su razón de ser siempre posee explicaciones tan claras? Esto se vuelve fundamental si nuestra intención es reparar en el vínculo entre los gestos y el arte, relaciones no tan palpables a simple vista, ni con explicaciones evidentes.

Intentando ahondar en este sentido, Macarena Fernández (2010), plantea que David Le Breton (1999) discute dicha mirada científicista acerca del cuerpo, ya que lo postula como una construcción cultural. En dichas corporalidades, por lo tanto, se inscribirían los códigos culturales que dan carne al vínculo social (1999).

Por lo tanto, Fernández, siguiendo a Le Breton, va a decir que

Las sociedades construyen sentidos, dan códigos, rituales, lenguajes que permiten ahogar la angustia de lo desconocido, del sinsentido, de lo inesperado. La sociedad otorga herramientas de interpretación, no hay una realidad, hay interpretaciones: la cultura no es más que herramientas para interpretar lo que sucede y construirlo como real. Así, una emoción no depende de circunstancias específicas sino de las interpretaciones que haga el sujeto de esas circunstancias (Fernández, 2010: 86).

Esta concepción de lo cultural genera un orden simbólico, que modela y educa los sentimientos, el lenguaje, las formas de moverse, entre otras. Ante esta postura, resulta inevitable incluir a la gestualidad y a las producciones artísticas como formas de construcción de lo cultural.



Con todo esto, nos proponemos plantear entonces, que la relación del ‘gesto’ en vínculo con el ‘arte’, resulta ser particularmente atractiva a nuestro análisis debido a las novedosas alternativas que desde esta perspectiva se nos plantean.

Como hemos propuesto distinguir anteriormente, el interés aquí radica en gestualidades quizá más sutiles, pensamos en aquellos ‘hiatos’, plenos de significado, que aluden a otro tipo de comunicación o que preservan algún tipo de reserva poética, quizá más en vínculo a la cita del poema del gran Fernando Pessoa que nos antecede. Nos convertimos así, en buscadores de estas particulares expresiones, formas culturales, esta ‘otra comunicación’ como bien llamaba Eduardo Grüner (2000).

De esta manera, nos interesa señalar este otro estatuto de gestos, tal vez poco indagados, menos evidentes en una mirada superficial, pero que atesoran sentidos profundamente vitales. Resguardados en las obras, nos movilizan políticamente, estimulan nuestros propios sueños, nos habilitan a repensar nuestra historia o a revalorizar la relación del arte con otras temporalidades posibles.

Tratar de reparar en aquellas expresiones o marcas propias, que rigieron y fundaron nuestro relato histórico latinoamericano es una tarea exigente y demasiado abarcativa. No obstante, es necesario comenzar a generar ciertas estrategias que nos ayuden a revisar cómo operan las obras de arte en este entramado.

Basándonos en tres autores – Georges Didi-Huberman, Boris Groys y Giorgio Agamben – procederemos a indagar en sus diferentes concepciones acerca de los gestos y su vínculo con lo artístico. De esta forma, nuestro objetivo será intentar delinear algunas de las características de esta relación, las posibilidades que nos brindan y la toma de posición que nos sugieran o despierten.

Cruzando el umbral de la inocencia

Si continuamos la línea de lo planteado anteriormente, resulta necesario e inevitable quitar cierto halo de ingenuidad que recubre a variadas gestualidades. Romper con esta concepción, permite terminar con la creencia de la comunicación transparente (Grüner, 2000) y, aún más fundamental, nos habilita a entrometernos con aquel hiato de significados que acontece.

En la vereda opuesta a la inocencia, la definición del concepto de gesto según Didi-Huberman (2017 a), posee una relación intrínseca con la política. Los mismos, en tanto formas antropológicas sensibles, tienen la potencia de movilizarnos políticamente, nos orientan o ponen en práctica, a la vez que se transmiten y sobreviven a nosotros mismos.

En correspondencia a la noción del *pathos*⁶⁰⁰ planteada por Aby Warburg, Didi-Huberman rescata que son gestos que se inscriben en la historia, dejando rastros. Estas formas culturales, producen marcas donde es posible la emergencia de esos tiempos-otros, con toda la fuerza política-crítica que queda allí resguardada. De esta forma, se alojará en las producciones

⁶⁰⁰ En principio, una *Pathosformel*, literalmente fórmula de *páthos*, es una configuración de formas que tiene un carácter productor de sentido en el plano sensible y en el inteligible. *Pathosformel*, “fórmula expresiva”, es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo *Pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria.” Definida de tal manera, la *Pathosformel* está ligada, e ineluctablemente, a lo que llamamos comunicabilidad de las imágenes (Santos, 2008: s/n).



artísticas dicha potencia gestual, cargándolas de intencionalidad política y poética, la cual estimula la transformación y el cambio social.

Desde esta perspectiva, no sólo nos alejamos del terreno de la simple inocencia, sino que estrechamos lazos con una política de los gestos, que pretende una rearticulación de la mirada. Pero ¿de qué origen es aquello que alojan estas gestualidades particulares?, o ¿dónde radica dicha potencialidad movilizadora de los afectos?

En torno a esto, resulta interesante pensar que la ruptura del tiempo lineal por parte del arte, conforma un movimiento, un gesto (Didi-Huberman; 2017a), que alberga un tiempo diferente, un tiempo disruptivo que da cuenta de las idas y vueltas, de las discontinuidades históricas: “(...) se produce una imagen que, súbitamente, convoca algo del orden de lo inmemorial en la constelación del presente: un síntoma de tiempo diferente” (Didi-Huberman; 2017a, s/n).

Tomando este punto de partida, intentaremos profundizar el contacto con aquella “(...) experiencia real, pura del tiempo en el acontecimiento, en movimiento (...)” (Didi-Huberman; 2017a, s/n) que es recuperada por la imagen y que se abre a esta dimensión viva de la experiencia. Atender esta perspectiva, revaloriza una “(...) ética del arte, mediante la cual el arte mismo, usando su lenguaje y sus estrategias, produce esas intensificaciones de la experiencia, esas preguntas más hondas sobre el sentido y, en última instancia, un compromiso con la condición humana” (Escobar; 2017; s/n).

La potencia democrática de la fragilidad

Siguiendo estos trazados gestuales, podríamos pensar que venimos haciendo referencia a construcciones elaboradas, fruto de arduo trabajo pero, ¿Se trata necesariamente de elaboraciones complejas?, ¿Y si fuera de otra forma?

Citando a Kazimir Malevich, más particularmente su obra ‘Cuadrado negro’ (1915), Boris Groys (2014) plantea una serie de postulados que nos obligan a re-pensar estas concepciones o, como mínimo, nos ayudan a deconstruir la lógica desde la cual opera la potencialidad de los gestos.

Como bien plantea el autor, no hay que perder de vista que esta obra, y las estas producciones artísticas de la vanguardia (al menos), no deben malinterpretarse como un simple retorno a la no-profesionalización. Con esto hace referencia a que dejan de lado aquellos saberes, conocimientos o destrezas técnicas que conformaban la educación estética, en pos de producir arte democrático, universal y transcultural⁶⁰¹. Entonces, lo que esta desprofesionalización realmente encubre es, en verdad, una operación artística altamente profesional (Groys, 2014).

El artista logra así, manifestar en la obra un contenido mucho más complejo que excede la simpleza de su forma. Claro está que esto es una elección, un gesto según Groys. Abriendo así un nuevo horizonte, él mismo postula “por medio de la reducción, los artistas de vanguardia empezaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan vacías que podían sobrevivir a cualquier posible catástrofe histórica” (Groys, 2014: 109).

Esto se debe a que,

Este tiempo que se contrae empobrece y vacía todos nuestros signos y actividades culturales, convirtiéndolos en signos vacíos o, como los llama Agamben, signos débiles. Esos signos débiles son los trazos de la llegada del fin de los tiempos que se debilitan por esa llegada, y ya manifiestan la falta del tiempo que se necesitaría para producir y

⁶⁰¹ De ninguna forma se está afirmando ni aquí, ni en el texto de Groys, que estos valores se hayan conseguido, sino que el interés radica aquí en las nuevas lecturas acerca del arte de vanguardia y las novedosas motivaciones que el autor propone. De hecho, él mismo define que “(...) la vanguardia no es popular porque es democrática. Y si la vanguardia fuera popular, sería no-democrática” (Groys, 2014: 113).



contemplar signos fuertes, ricos. Sin embargo, al final del tiempo, estos signos débiles y mesiánicos⁶⁰² triunfan sobre los signos fuertes de nuestro mundo (Groys, 2014: 106).

Dicho esto, Groys logra evidenciar que aquel carácter aparentemente 'sencillo' del gesto, presente en la obra de Malevich (aunque podrían ser muchos los ejemplos), nos abre a otros estratos de sentido que parecerían imposibles de ser resguardadas en algo tan frágil. Su apariencia débil, simple, carente de contenido, le permite sobrevivir al tiempo sin colapsar, adquiriendo nuevos significados, pero también aludiendo a cierto 'lenguaje formal universal'. Un cuadrado negro sobre fondo blanco fue, es y será sencillamente eso: un cuadrado negro sobre fondo blanco. Una relación formal que será siempre la misma, aunque viaje por las geografías, aunque diferentes lenguajes la interpreten.

Ahora bien, ¿Cuál es el valor de este tipo de constructos significantes?

Uno puede decir que no sólo la modernidad, sino nuestra propia época –en mucho mayor grado– es cronológicamente mesiánica, o mejor aún, cronológicamente apocalíptica. Vemos todo lo que existe y todo lo que emerge, casi automáticamente, desde la perspectiva de su imperiosa decadencia y desaparición (Groys, 2014: 107).

Ante esto, podemos pensar que los gestos figuradamente débiles nos permiten cierto anclaje, en tiempos donde lo efímero, la memoria (paradójicamente) inmediata y lo prontamente obsoleto impera. Algo, en lo cual podamos hallar sostén ante tal derrumbe.

No obstante, esta apertura sólo puede ser apreciada si la autoborradora del artista es debidamente apreciada, si sus imágenes son vistas como imágenes trascendentales y no empíricas.

Esto significa que el gesto artístico débil y trascendental no puede ser producido de una vez y para siempre. Por el contrario, debe ser repetido una y otra vez para guardar la distancia entre lo trascendental y lo empíricamente visible (...). Es necesario repetir constantemente la revelación de esos patrones (...) para resistir al constante cambio histórico y la falta de tiempo crónica (Groys, 2014: 114).

En este contexto, no quedan dudas que la visibilidad del arte contemporáneo es débil, es una visibilidad apocalíptica; a la vez, ser artista ha dejado de ser un destino exclusivo para ser una tarea cotidiana. La producción artística hoy, debe repetir permanentemente la reducción del gesto, resistiendo en esa fragilidad a las imágenes fuertes y escapando al status quo que funciona como un medio constante de intercambio de intercambio de estas imágenes poderosas (Groys, 2014). Es esta fragilidad, la que le permite ser trascendental.

El vacío también es un lugar posible

Ahora bien, cabe preguntarse acerca de quién es capaz de construir estos gestos artísticos, críticos, políticos en su fragilidad. Como también pensar, ¿Qué lugar para ocupar queda por fuera de la autoría?; si el autor/artista no permanece en la obra, ¿Aún así es posible intuir su huella?, ¿Cómo este rastro puede comprometer íntimamente a quien participa, observa o lee la obra?

⁶⁰² En el sentido benjaminiano del término.



En su texto, Giorgio Agamben (2005) reflexiona sobre tales cuestiones, tomando como caso las producciones literarias. No obstante, queremos intentar extrapolar algunas de sus conceptualizaciones, para pensar el gesto del autor/artista⁶⁰³ en las artes visuales.

Culminar una obra implica, para quien la produce, 'desaparecer' de la misma. Con esto, Agamben no se refiere a que el autor muera, ni pierda su función-autor en relación a su producción, pero sí significa, en cierto sentido "(...) ocupar el puesto de un muerto" (2005: 85). Como bien continúa diciendo el teórico, "existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia" (Agamben, 2005: 85). Esto nos abre a reflexionar acerca de qué potencialidad pueden (o no) hallar los gestos, en cierta dialéctica de presencia-ausencia aquí inferida por el autor.

Esto se debe, explica Agamben a que

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podemos decir, entonces, que (...) el autor está presente solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central (Agamben, 2005: 87).

Así como Grüner (2000) analizaba la construcción representativa, como un juego dialéctico entre presencia y ausencia, donde es necesaria la ausencia del representado (la no presencia) para que la representación sea plena, hay algo aquí del orden del vacío, estrictamente necesario. Agamben deja claro, en este sentido, que la expresión de la obra es posible en cuanto el autor se retira, dejando aquel ya mencionado hiato.

Paradójicamente, la ausencia del autor genera una nueva modalidad, una presencia singular, en la cual una vida se nos aparece sólo a través de aquello que la imputa: "esa vida está solamente jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma-de-vida" (Agamben, 2005: 89).

Y aquí es que subyace el sentido ético de dicha vida: cuando es comprendido que ésta, excediendo la moral, tiene la capacidad de aceptar ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Como explica Agamben, "el autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho" (Agamben, 2005: 91). Y es que, en este juego, donde no se completa la entrega, donde se funda el hueco de la ausencia, es donde sobrevive ese gesto ilegible. Este puesto vacío, que permanece vacante es, justamente, lo que permite la lectura.

Este razonamiento alude a que, sin una lectura arriesgada o una experiencia comprometida con la obra, el contenido de la producción estética no cobra sentimiento en nosotros. Y, para que esto sea plausible, es necesario tener la posibilidad de ocupar cierto puesto, precisamente, aquel espacio vacío que el autor había dejado allí. Como bien se explica,

El lugar – o, sobre todo, el tener lugar – del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse (Agamben, 2005: 93).

⁶⁰³ Homologaremos el significado de autor y artista, en tanto lo entendemos aquí como un rol/función similar en la producción artística (visual, literaria, musical, etc.).



Esta cierta consideración irreductible del autor, este gran gesto inaugura el encuentro con la obra. Sólo a partir de esta ausencia, existen los vínculos con los diversos significados, con sus potentes fragilidades, movilizándonos estética y políticamente, dejándonos un coto exclusivo de participación en la transformación social y en la construcción de los sueños.

Poner a prueba el análisis y unas palabras finales

Muchas veces, la contemporaneidad nos regresa cierta imagen de avanzada, quizá aún unida a aquella conocida idea de “progreso moderno”. La sensación del perpetuo cambio, no obstante, oculta que algunas concepciones aún persisten, arraigadas. Esta evidente situación, tampoco implica que aquello que perdura sea necesariamente valioso, de interés o simplemente “positivo”.

Indagando en estas paradojas del mundo actual, pero también de nuestra historia latinoamericana, el artista brasileiro Jonathas de Andrade, presentó su proyecto artístico “*Eu, mestiço*”⁶⁰⁴ (Figuras 1, 2 y 3)⁶⁰⁵. Propuesta que, realizada en el año 2017 que, partiendo del viejo libro “*Race and Class in Rural Brazil*”⁶⁰⁶ (Figuras 4 y 5)⁶⁰⁷, nos permite volver al conflicto racial y así revivir la herida que aún genera su subsistencia.

A modo sintético, dicho texto de los ‘50s (del cual parte la obra), toma como metodología de investigación la utilización de fotografías, que no son publicadas, pero que permitieron establecer seis atributos de análisis de las diversas tipologías raciales: riqueza, belleza, inteligencia, religiosidad, honestidad y aptitud para el trabajo. Estas características, que nada tienen de inocentes, desde una mirada extranjera buscaban determinar y justificar posibles géneros estructurales para el racismo brasileño de ese entonces.

Si bien invisibles, estas imágenes, lograron inducir a los participantes a manifestar prejuicios que contribuyeron al libro y le otorgaron carácter de testimonio. En él, no sólo se ofrece una imagen violenta del racismo del pasado, sino que nos posibilita comparar cuánto de la misma discriminación sigue siendo vigente en la actualidad.

No casualmente la obra de Andrade recurre al libro como punto de partida, tanto el escrito como la producción artística aluden a dicho racismo en Brasil, a los prejuicios sociales, entre otras nociones que podríamos poner en comparación. No obstante, lo hacen en momentos diferentes. Pensado así, podríamos arriesgar que ciertas cuestiones planteadas en cada caso tienen un carácter histórico transversal, implican concepciones y posturas políticas arraigadas, aunque sutiles⁶⁰⁸. El ejercicio comparativo que propone el artista, permite poner esto de relieve.

Vale la pena recordar que mientras el libro refleja una concepción extranjera, quien la retoma es un artista local, un latinoamericano y, más particularmente, un brasileiro. Mencionamos esto, ya que si bien el libro, aunque alejado geográficamente, subraya una herida marcada en la población brasileña (y por qué no, latinoamericana), la obra de Andrade hace esfuerzos por suturarla con una respuesta situada

Por consiguiente, el primer gesto del proyecto de Andrade fue entonces, crear imágenes contemporáneas para acercarse al libro que parece aún hablar hoy. Para conseguirlas, el autor relató en entrevistas haberse acercado a diversas personas en la calle, que le generaban por diversos motivos interés, ofreciéndoles participar. La invitación era que adoptaran un personaje

⁶⁰⁴ “Yo, mestizo” traducido al español.

⁶⁰⁵ Ver Anexo de imágenes.

⁶⁰⁶ Traducido como “*Raza y clase en Brasil rural*”, un libro producido por la Universidad de Columbia en colaboración con la Unesco y publicado en 1952.

⁶⁰⁷ Ver Anexo de imágenes.

⁶⁰⁸ Al menos en el caso del libro, que maquilla su postura con un relato anclado en lo científico (entendido como lo verdadero y universal).



y exploraran expresiones faciales y corporales, como también que pudieran representar sensaciones, tanto en retratos como en expresiones de cuerpo completo. Una convocatoria a prestar sus cuerpos, a cambiar de postura activamente, a crear conjuntamente una contestación diferente.

El gesto débil, de la captura fotográfica, adquiere así otra relevancia: si bien en el pasado fue utilizada para construir miradas discriminatorias, apuntando a justificar una segregación racial concreta, ahora implica un cambio de estrategia. Utilizando algo que se ha anquilosado en la memoria afectiva latinoamericana, en la producción de Andrade reside una (re)dignificación de este tipo de fotografías, la oportunidad de superar aquella herida tajante.

Las imágenes así obtenidas, fueron combinadas en su exhibición con textos y palabras extraídas del libro original. La visibilidad recobrada y el montaje, se constituyeron entonces como las herramientas fundamentales de la obra, otorgándole un tono desafiante y poderoso. *“El montaje es una operación dionisíaca: cortamos en pedazos, cortamos la continuidad, asesinamos, en cierto sentido; sin embargo, el material empieza a moverse, a bailar, a vivir. Es un nacimiento cruel, un nacimiento por despedazamientos operativos”* (Didi-Huberman, 2017b: 180), pero un nacimiento al fin. Y es así como fue creada esta muestra, en la que se combinan palabras y fotografías, recobrando el valor de las vinculaciones que dispone. Esto le posibilita a Andrade recurrir a una estética trascendental: la utilización del espacio arquitectónico en clave de instalación, el guiño a las fotografías del pasado gracias al uso del blanco y negro, o también cierto aire a las antiguas secuencias de imágenes de Eadweard Muybridge (Figura 6)⁶⁰⁹.

De esta forma, el artista genera un enfoque crítico que, aún proponiendo un montaje intencionado y que necesariamente descontextualiza (aunque también re-contextualiza sus significantes), logra evadir el riesgo de reafirmar la fuerza violenta de las palabras y las ideas racistas de las cuales se originan. A su vez, como ya planteaba Groys, no estamos ante cualquier contexto.

El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y de video combinado con internet – una plataforma de distribución global – ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirirlas (Groys, 2014: 14).

Por lo tanto, este tipo de propuestas artísticas tratan de eludir esta realidad que parece impuesta. El gesto del autor, el permitir una construcción colectiva de la obra logra, no sólo socializar la posibilidad de creación (a personas no consideradas artistas), sino generar interés y reflexión en torno al proceso y al resultado de la obra, no sólo como co-creadores al aportar la imagen, sino como espectadores. Entrometerse en el proceso, complica al menos un poco, el consumo sin mediación alguna, ya que la obra nos requiere como receptores activos, críticos, pensantes, conceptualmente sinápticos y ribosómicos de ideas.

Su fuerza reside en darle voz a las voces oprimidas, en la intensa revisión histórica, poniéndonos de relieve todas nuestras contradicciones y dilemas actuales respecto a estas temáticas. De esta manera, en la articulación de palabras e imágenes, el artista nos revela cierta belleza, naciente de estas oposiciones, y por qué no también tristezas, que componen una identidad brasileña actual con todas sus complejidades.

Así, dándole visibilidad a aquello que permanece oculto, o al menos muchas veces no reconocido, Andrade nos permite re-pensarnos, para construirnos culturalmente de forma diferente, aceptando nuestras otredades y sanando nuestras heridas con memoria. Encontrando de esta forma, un gesto que nos dignifique, y nos ayude a abrazar la diversidad.

⁶⁰⁹ Ver Anexo de imágenes.



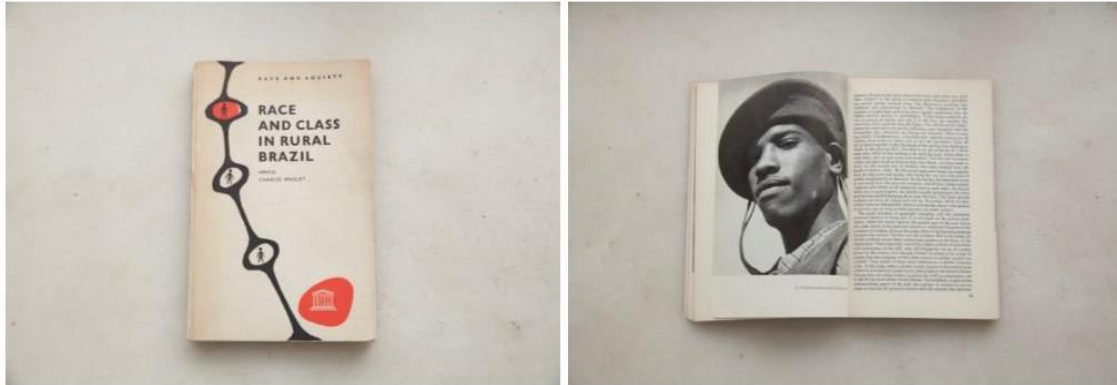
Hasta aquí, llega el intento teórico de sostener la esperanza, ya había sido dicho por Didi-Huberman, “*el hecho de que no dominemos totalmente los gestos significa que no los hemos perdido (o que no nos han abandonado). Los gestos se transmiten, los gestos sobreviven pese a nosotros mismos y pese a todo*” (Didi-Huberman, 2017a: 94).

Anexo de imágenes



Figuras 1, 2 y 3

“Eu, mestiço”, 2017, instalación realizada con impresión UV en placas de cartón falconboard de 16 mm, tamaños variables (imágenes de diferentes vistas)



Figuras 4 y 5

“Race and Class in Rural Brazil”, 1952, tapa y página aleatoria (de izq. a der.)



Figura 6

“Saltando (Movimientos Mujer)”, 1887, de Eadweard Muybridge

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). El autor como gesto (pp. 81-94). En *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Barrios, F. (22 de agosto de 2015). Georges Didi-Huberman. O de la imagen, esa mariposa imposible. *Revista Hugo*. Recuperado de: <https://medium.com/revista-hugo/georges-didi-huberman-3d7c3d35e6f7>.
- Escobar, T. (28 de marzo de 2017). La necesidad de buscar lo imposible. *La Diaria / Entrevistado por Boglione, Riccardo*. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/la-necesidad-de-buscar-lo-imposible/>.



- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid, España: Ed. Antonio Machado.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes (fragmentos). Recuperado de: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf.
- Didi-Huberman, G. (2017a). *Sublevaciones, catálogo de la exposición*. (Buenos Aires, 2017). Buenos Aires, Argentina: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Didi-Huberman, G. (2017b). "Llamados a las lágrimas" (pp.175-208). En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander, España: Shangrila.
- Fernández, M. (Abril de 2010). Cultura afectiva y emotividad: las emociones en la vida social (pp.84-86). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, emociones y sociedad*. Córdoba, N°2, año 2. Recuperado de: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/364/359>.
- Flusser V. (1994). *Los gestos, fenomenología y comunicación* (Gancho, P. Trad.). Barcelona, España: Editorial Herder.
- Groys, B. (2014). El universalismo débil. En *Volverse público* (pp. 101-118). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Actas de la 7° Bienal de La Habana, Cuba*.
- Grüner, E. (2004). El conflicto de las identidades y el debate de la representación (pp. 58-68). *La Puerta*, 1º edición, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Roger Godoy, S. (2019). Gesto y percepción (pp. 1-11). *Arte e Investigación*, N°16. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/951/1301>.
- Santos, F. (octubre de 2008). Aby Warburg. *Nachleben de un páthos*. Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperada de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38900/Documento_completo.pdf?seque nce=1&isAllowed=y.



¿Qué celebramos? Una aproximación comparativa a los orígenes y primeras celebraciones de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra (Ayacucho) y de la Fiesta Provincial del Trigo (Tres Arroyos)

Villanueva, Silvana

(UNCPBA-FCH-CIEP/CONICET)

Introducción

En 1986, en el marco del Encuentro de Fiestas Nacionales y VI Fiesta del Cordero celebrada en Puerto Madryn, el subsecretario de Turismo de la Nación, Antonio Torrejón, en un recorrido por las transformaciones que sufrieron estas fiestas, afirmaba que, “Estas celebraciones se inician en nuestro país junto con su colonización, a partir de las recordaciones religiosas, de necesidades – feriales-, de ventas o de coincidencias de conmemoraciones históricas; luego respondiendo a la *sociedad de consumo* incorporan la figura de actualizadas fiestas ferias y/o exposiciones acompañando el logro de una vendimia, una cosecha o producción”. En este sentido, “el Estado asumirá su obligación de alentar esas opciones, para que el ocio creador positivo, reste oportunidades, al ocio destructivo, que preocupa desde siempre a los proyectos religiosos o de correcta evolución moral, y esta instancia de la fiesta es una clara forma de alentar propuestas positivas”.

Más adelante sostenía su convencimiento de que las fiestas nacionales significan “un positivo aporte a la recreación lugareña, ayudan en la propuesta de calidad de vida, contribuyen a movilizar el fenómeno turístico, multiplican la difusión de los factores productivos y generan una comercialización adicional de los recursos de la comarca donde se concreta la fiesta” (La Verdad de Ayacucho, 11 de diciembre de 1986).

Las palabras del subsecretario de Turismo dan cuenta no sólo de la relevancia que adquirieron hacia finales del siglo XX, las fiestas vinculadas a la producción económica característica de una región o localidad sino también la mirada que el Estado tenía sobre dichos eventos.

Pero las celebraciones vinculadas a la economía local tienen precedentes más lejanos en el tiempo.

La Fiesta de la Vendimia, no sólo fue una de las pioneras en celebrar la producción económica local en el territorio argentino sino también en lograr su institucionalización a través de un decreto provincial en 1936 (Chamosa, 2012). No obstante, la expansión de este tipo de celebraciones y su institucionalización por parte del Estado alcanzaron mayor relevancia en la década siguiente. A fines de la década del cuarenta se crean e institucionalizan celebraciones como la Fiesta Nacional del Algodón en Chaco, la Fiesta Nacional de la Zafra en Tucumán, así como otras fiestas provinciales que luego adquirirían carácter nacional, como la Fiesta de la Yerba Mate en Apóstoles (Misiones), la Fiesta del Trigo en Leones (Córdoba) o la Fiesta de los Pescadores en Mar del Plata (Buenos Aires). Al mismo tiempo que se institucionalizaron nuevas fiestas, se modificaron las representaciones sobre los objetos e inclusive los actores que eran considerados como eje de la celebración. Al entender de Chamosa, “mientras en el período pre peronista se celebraba la industria regional (y por ende a los capitalistas que la explotaban), en el período peronista se pasó a celebrar por un lado al trabajador, sea cosechero, zafranero o



yerbatero, en su condición de descamisado, y por otro, a Perón mismo, su héroe liberador” (Chamosa, 2012, p. 126). Lejos de constituir eventos aislados de la dinámica social, las fiestas estaban impregnadas de las tensiones que en esas sociedades existían. A partir de mediados de siglo, se observa una mayor injerencia en la regularización estatal (ya sea el Estado nacional, provincial o municipal) en este tipo de celebraciones. La misma se da a través de la sanción de decretos, ordenanzas e inclusive en la participación de las diversas gestiones gubernamentales en la organización del evento. Es posible dilucidar, que no todos los gobiernos perseguían los mismos objetivos a la hora de dar cauce a estas celebraciones, ni significaban de igual manera aquellos objetos que eran celebrados.

Es justamente durante la segunda mitad del siglo XX cuando se expanden en el territorio bonaerense este tipo de celebraciones. La Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra en Ayacucho (1969), la Fiesta Provincial del Trigo en Tres Arroyos (1970), la Fiesta Nacional del Maíz en Chacabuco (1970), la Fiesta Nacional de la Flor en Escobar (1968), la Fiesta Nacional del Ave de Raza (1975), fueron, entre otras, las principales fiestas que irrumpieron en este período en la provincia de Buenos Aires. Otras fiestas, como la actual Fiesta Provincial de la papa en Otamendi o la Fiesta Nacional del Girasol en Carlos Casares, se originaron en la década del sesenta, pero tenían un alcance regional.

En su mayoría los orígenes de estas celebraciones respondieron a la iniciativa de un grupo de productores vinculados a la actividad o práctica objeto de celebración que, tras las gestiones con los gobiernos locales, terminaron por dar forma al evento.

En este trabajo haremos un recorrido por los orígenes y primeras celebraciones de dos de estas fiestas: la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra (Ayacucho) y la Fiesta Provincial del Trigo (Tres Arroyos). Ambas dan cuenta de la actividad característica de sus partidos, el primero caracterizado dentro de la zona de cría y el segundo perteneciente a la zona agrícola del sur de la provincia (Blanco, 2007).

Nos centraremos, en esta primera instancia, en el análisis de la documentación oficial referida a dichos eventos. Los decretos y ordenanzas que institucionalizaron las fiestas, así como los programas oficiales de las primeras celebraciones serán objeto de nuestra atención en esta aproximación. Entendemos que el Estado (municipal, provincial y nacional) tuvo una importante incidencia en el origen y devenir de estas celebraciones a partir de legitimar las mismas con la legislación que le otorgan institucionalidad, la participación de funcionarios públicos en los festejos, así como las partidas económicas destinadas a su organización.

La década del sesenta y del setenta resultan de significativas transformaciones en el sector agrícola ganadero y particularmente para aquellas sociedades que se desarrollaron en torno a esta actividad económica (Balsa, 2014). Las mismas se manifiestan en los movimientos de población hacia los centros urbanos, lo que conlleva un marcado descenso de la población que habitaba el mundo rural (Censo Nacional de Población y vivienda 1960, 1970, 1980); el proceso de agriculturización, que alcanzó inclusive establecimientos dedicados a la ganadería. Muchos trabajadores tuvieron que modificar algunas de sus labores con la incorporación de pasturas artificiales (Villulla, 2014); por otra parte, el régimen de tenencia del suelo también sufrió importantes modificaciones: el crecimiento de las explotaciones medianas y grandes en detrimento de las menores de 100 hectáreas fue una de sus manifestaciones. A su vez hay un marcado descenso de la presencia del arrendamiento en la forma de tenencia y un mayor registro de explotaciones bajo el régimen de propiedad (Balsa, 2006). Los partidos que fueron (y son) sede de las celebraciones aquí estudiadas no estuvieron exentos de estas transformaciones que sufrió el entramado rural en este período, ya que ambos pertenecen a la zona agrícola ganadera de la provincia de Buenos Aires.



Las celebraciones aquí estudiadas emergen en este contexto de reconfiguración del entramado social de estos partidos del interior bonaerense.

El origen de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra se remonta al año 1967 cuando, en el marco de la celebración de una yerra en la estancia San Bernardo (ubicada en el partido de Ayacucho), se forjó la idea de que Ayacucho reivindica la labor del hombre de campo a partir de la creación de una fiesta, en la que se celebra el ternero y la yerra. Durante dicho evento, los asistentes (productores ganaderos, empresarios, figuras públicas, vecinos del sector rural del partido de Ayacucho) firmaron un petitorio dirigido al intendente (comisionado en ese entonces y participante de esa celebración de la yerra). La máxima autoridad municipal fue quien inició la gestión por la institucionalización de la fiesta. Las gestiones comenzaron por la gobernación de la provincia de Buenos Aires. El 27 de octubre de 1967 se envía al Ministro de Asuntos Agrarios de la Provincia de Buenos Aires, una nota en la cual un grupo de productores agropecuarios del partido de Ayacucho solicitan la declaración del “Día de la Yerra y Fiesta Provincial del Ternero”. Este pedido desde el municipio se reitera en febrero y en abril de 1968 a la Subsecretaría de Asuntos Municipales, a cargo del coronel Alberto Elías Lammirato. Tras su paso y aceptación por la provincia de Buenos Aires, el 17 de mayo de 1968 se decreta desde el ejecutivo nacional la *Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra* (Villanueva, 2014). Luego de que este documento le otorgue entidad y el carácter nacional a la celebración se procedió a la constitución de una comisión ejecutora que a partir de la cuarta edición dio paso a la emergencia de una Asociación Civil Encargada, desde ese entonces, de organizar la celebración. En líneas generales, los integrantes de la primera comisión resultaron ser partícipes de aquella yerra en la estancia San Bernardo, vinculados a la actividad agropecuaria en su mayoría y referentes de actividades de la ciudad como el cura párroco o funcionarios públicos (Villanueva, 2014).

La Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra fue celebrada por primera vez en mayo de 1969. El decreto que institucionaliza la fiesta, estaba firmado por Carlos Onganía y Krieger Vasena. El mismo argumentaba que,

Visto expediente en el cual un grupo de productores de la zona rural de Ayacucho, avalados por las autoridades municipales, solicitan que se instituya la “Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra; y considerando:

Que la especie bovina tiene especial relevancia en la ganadería argentina, siendo notoria la importancia de Ayacucho, ya que aporta el mayor número de terneros para la producción de carnes;

Que la Yerra constituye una labor campesina que por su larga tradición reviste caracteres de acontecimiento, en donde se pone de manifiesto singulares dotes de habilidad y se renuevan diversas expresiones criollas que forman parte del acervo espiritual de nuestra raza;

Por ello, y ante lo expuesto por el Señor secretario de Estado de Agricultura y Ganadería y el Presidente de la Nación Argentina decreta:

Art. I) Instituyese la “Fiesta Nacional del Ternero” y el “Día de la Yerra” que se celebrarán simultáneamente el primer sábado del mes de mayo de cada año, en el partido de Ayacucho (Decreto Nacional Nº 2.721, Buenos Aires, 17 de mayo de 1968, expediente Nº 2100-12272).

Por su parte, la institucionalización de la Fiesta Provincial del Trigo se da a partir de un decreto de carácter provincial. La idea primigenia de realizar una fiesta del trigo ya se había considerado por los años 1965/1966, entre los integrantes de las Juventudes Agrarias Cooperativistas, quienes aspiraban a dar mayor protagonismo al trigo de la zona. Asumió la participación íntegra



en la organización de la fiesta, el Centro Juvenil Agrario de Capacitación Independencia. La Fiesta local/regional de trigo se efectuó del 23 al 31 de marzo de 1968.

Con el paso del tiempo surgió la inquietud de destacar la labor del hombre de campo que se dedica al rubro cereal y ello fue así que se fue plasmando el proyecto de realización periódica, de carácter anual, que tuviera por sede la ciudad de Tres Arroyos. Realizadas una serie de consultas a las entidades vinculadas al sector, tal como cooperativas, así como a las autoridades comunales, la iniciativa mereció una general aceptación (La voz del pueblo, Tres Arroyos, un siglo 1884-1994, 1994: 73).

Como corolario de la gestión iniciada por el intendente municipal Oriente Blas Calabrese, en diciembre de 1968 la fiesta adquirió el carácter de provincial. El decreto con fecha del 31 de diciembre de 1968 afirmaba,

Que esta provincia, no obstante, el volumen y calidad de sus trigos, ha marginado hasta el presente un evento como el que propicia, pues únicamente se han llevado a cabo actos alusivos de carácter meramente locales;

Que la institución de la Fiesta Provincial del Trigo, en las condiciones propugnadas, posibilitará la consecución de tales propósitos e irá adquiriendo año a año, a medida que la tradición opere los resultados perseguidos, el brillo que merece este tipo de festejos, con relación a la importancia de la zona que representa;

Que las celebraciones de este tipo, merecen el beneplácito del Poder Ejecutivo, pues con ellas se exalta el reconocimiento a la labor fecunda, ardua y tesonera del productor agrario;

Que los mismos encuentran así un estímulo a los esfuerzos que el laboreo de la tierra significa, a la vez que les proporciona un motivo de sano esparcimiento;

Que la producción triguera en la zona del sud de la Provincia alcanza una importancia que es obvio destacar en la emergencia, por su volumen y calidad y la lógica implicancia que ello significa en la economía del país-,

Que el reconocimiento estatal de la fiesta que se señala otorgará a la misma la trascendencia que su importancia merece;

El Ministerio de Asuntos Agrarios y la Intendencia Municipal de Tres Arroyos, auspiciarán dicho evento y adoptarán los recaudos del caso para constituir con representantes de las fuerzas vivas una Comisión Organizadora Permanente, la que tendrá a su cargo la programación y realización de los actos alusivos a la celebración de referencia.

El decreto fue firmado por el Gral. Francisco Imaz, quien en ese entonces era Ministro del Interior. La Comisión de Honor de la fiesta estaba presidida por dicho ministro y el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Saturnino Llorente. La comisión permanente estaba presidida por la Intendencia Municipal, y representantes de entidades como la Sociedad Rural de Tres Arroyos, Federación Agraria Argentina, Asociación de Cooperativas Argentinas, Liga de Comercio e Industria de Tres Arroyos, Colectividades, Centro de Acopiadores de cereales.

Antes de avanzar, en el análisis de los programas de festejos de estas fiestas podríamos señalar que, desde sus orígenes, estas celebraciones recibieron el impulso inicial del Estado. En principio, a partir de la participación activa de los intendentes en las gestiones para lograr institucionalizar la celebración en su partido. Ambos decretos, manifestaban la importancia de las actividades que se enaltecen para ser celebradas. El *laboreo de la tierra* y la *labor campesina* son los elementos señalados para su reconocimiento. También, recuperan la importancia del sector agropecuario como basamento y propulsor del crecimiento y desarrollo nacional.



Por otra parte, el decreto provincial, señala la importancia del reconocimiento estatal para la trascendencia de la celebración. A diferencia de otras fiestas, las que aquí analizamos, comparten el interés despertado en el Estado por institucionalizarlas desde sus inicios. Si bien, la iniciativa de la celebración emerge en principio de un sector de la sociedad vinculado a la actividad agropecuaria (las juventudes agrarias en el caso de Tres Arroyos, productores ganaderos en el caso Ayacucho), la misma continúa en las gestiones del intendente municipal frente al estado provincial o nacional, logrando el reconocimiento del evento para su partido.

En el caso de la fiesta de Ayacucho, la misma logró adquirir el carácter nacional a partir del eco que las autoridades nacionales se hicieron de la demanda de los “productores rurales de la zona”. En el caso de Tres Arroyos, las gestiones finalizaron con la sanción de un decreto de alcance provincial. Cabe preguntarse aquí, si el carácter provincial que asumió dicha fiesta refiere a la preexistencia de la Fiesta Nacional del Trigo en Leones (Córdoba), de importante trascendencia, por ese entonces, dentro del universo de estas celebraciones.

A pesar de esta distinción, el Estado, ya sea nacional, provincial o municipal tiene desde el inicio de estas celebraciones un papel central, en principio, otorgándole institucionalidad y trascendencia territorial. ¿Qué sucede con este vínculo a medida que se suceden las distintas celebraciones? Si bien, en el caso de Tres Arroyos este vínculo en primera instancia debería ser más fácil de encontrar ya que quien preside la comisión organizadora de la fiesta es el propio intendente, ¿Es posible distinguir a partir de lo que describe el programa oficial de festejos, la relación que el Estado establece con la fiesta? ¿Qué sucede con la Fiesta Nacional del Ternero y Día de Yerra cuya comisión organizadora no estaba precedida por la autoridad municipal?

A continuación, haremos un breve recorrido por los programas de festejos de las primeras cinco ediciones de cada una de estas celebraciones con el objetivo de dar cuenta de la participación del Estado en el desarrollo de las fiestas. Entendemos que la misma se daba a partir de la participación de los funcionarios públicos y las autoridades estatales en el desarrollo de la celebración.

Los programas de festejos

La primera celebración de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra se realizó el 3 y 4 de mayo de 1969. Tras la sanción del Decreto Nacional que le dio entidad, se inició la convocatoria a diversas asambleas con el fin de constituir una comisión que organizara los festejos. Constituida, en parte, por algunos de los participantes de la yerra en San Bernardo, más la participación del cura párroco, un representante de la Municipalidad y algunos integrantes vinculados a actividades comerciales (Villanueva, 2014). Esta comisión será la encargada de desarrollar las primeras tres ediciones de la fiesta, constituyéndose para la cuarta edición la Asociación Civil Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra, que tiene la facultad, hasta la actualidad, de llevar adelante los festejos.

Cada una de las instancias de esta celebración nos dice mucho sobre las intencionalidades que inspiraron a quienes la idearon y a quienes la celebraron.

En el programa oficial de la primera edición de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra se deja entrever la fuerte presencia de ese mundo rural que se está celebrando. Dicho documento está plagado de eventos que refieren a la actividad agropecuaria. La exposición de terneros, la demostración de la yerra, las jineteadas, el Almuerzo criollo, conforman los principales sucesos de la primera edición. Pero también se agregan otros como la elección de la reina o el desfile oficial.

En el marco de la celebración aquí estudiada, la realización de cada uno de estos eventos estaba a cargo de subcomisiones dentro de la Comisión organizadora y, a partir de 1973, de la



Asociación Civil Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra. Cada una de estas debía resolver cuestiones que atañían a la logística de la fiesta

El programa oficial de festejos de la primera fiesta se inició el sábado 3 de mayo con el izamiento de la Bandera Nacional por parte del Intendente Municipal acompañado de una escolta de gauchos. Continuaba en las instalaciones de la Sociedad Rural y luego en la llamada Chacra Municipal. En la primera institución, se inauguró oficialmente la fiesta y se procedió a la labor de los jurados de la Exposición de Terneros de Destete así como la de los de la Exposición, Industrial, Comercial y Artística. En la segunda, se llevó adelante la yerra: el rodeo de 150 vacas de cría. Al mediodía de ese mismo día se inició el Almuerzo Criollo, fogón especialmente destinado a las autoridades participantes e invitados especiales. Por otro lado, estaban las parrilladas para el público en general. Durante la tarde se procedió a las presentaciones de gauchos, carruajes y tropillas y los entrenamientos camperos, jineteadas.

La segunda jornada, es decir, el domingo 4 de mayo, el programa se inició con el arribo de las autoridades nacionales y provinciales y la recepción de las mismas por parte de los funcionarios municipales. Luego, los festejos oficiales se trasladaron al templo parroquial donde se llevaba adelante la misa oficial. El programa continuaba en la sede de la Sociedad Rural donde se procedía a inaugurar la Exposición y la venta de terneros de destete. Luego, era el momento del Almuerzo criollo en honor a autoridades y expositores. En ese marco, el programa pautaba la entrega de los premios a los expositores y el inicio de la labor del jurado de las reinas. Por la tarde del domingo, en la zona céntrica de la ciudad se llevaría adelante el Desfile Oficial con la participación de las aspirantes a Reina Nacional del Ternero y Día de la Yerra, gauchos, Amazonas, tropillas y delegaciones. Luego de la elección de la reina, la fiesta concluyó con la actuación de solistas y conjuntos folklóricos de jerarquía, la quema del monumento pirotécnico al ternero y la apertura de fogones populares en las calles de la ciudad.

Uno de los acontecimientos en los que repara el programa, sobre todo a partir de la segunda edición, refiere a la inauguración de obras públicas (tales como nuevas rutas o dependencias del Estado) en el marco de la celebración. En ese contexto, las reuniones oficiales entre las autoridades pasaron a formar parte del tiempo festivo. Un ejemplo de ello es la mención a la inauguración de la ruta provincial 74 (tramo Las Armas- Ayacucho) con la presencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires, el Ministro de Asuntos Agrarios y el Intendente Municipal en la cuarta edición de la fiesta. La presencia y el discurso oficial de miembros del gobierno nacional, provincial y local quedó registrada en los distintos programas de festejos. La asistencia en el período estudiado, de los gobernadores de facto, como Francisco Imaz o Saturnino Llorente; o Ministros de Asuntos Agrarios de la provincia como Rogelio Gallareta entre otros, marca la relevancia que este tipo de festividades fueron adquiriendo para dichos gobiernos. Su participación en la fiesta no sólo los acercó a los habitantes de estas sociedades del interior, sino que les sirvió como instrumento de difusión y propaganda de las políticas llevadas adelante por el gobierno del cual formaban parte. Es posible, a partir de un recorrido por la prensa local y nacional, reconstruir parte de los discursos que dichas autoridades desarrollaban durante su presencia en la fiesta (Villanueva, 2020).

De hecho, la aceptación que la realización de la primera fiesta tuvo en la comunidad, de alguna manera le permitió al comisionado local, Guillermo Schoo Lastra legitimarse frente una comuna que en su mayoría le era extraña, y ante un sector opositor (la UCR) que a lo largo de dieciocho años había sido la única fuerza mayoritaria gobernante a nivel local (Villanueva, 2014).

A diferencia de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra, el programa de festejos de la primera edición de la Fiesta Provincial del Trigo se extendió durante nueve días. Las celebraciones comenzaron el sábado 28 de febrero y concluyeron el domingo 8 de marzo de 1970. No obstante, en las siguientes celebraciones aquí abordadas, las jornadas de festejos de



dicha fiesta se reducen a tres, mientras que en el caso de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra sucede lo contrario: de tres jornadas se extiende hasta incluso siete días⁶¹⁰.

El primer día de festejos se inicia con la concentración de jinetes gauchos, boy-scouts, delegaciones escolares, colectividades, asociaciones y público en la Av. Belgrano, frente a la Plaza San Martín. Las mismas prestarían escolta a la bandera, mientras en el Palacio Municipal se reunían las autoridades, representantes de asociaciones, miembros de colectividades, etc., para saludar al Gobernador Saturnino Llorente. Luego los jinetes rendirían homenaje a dicha autoridad. Tras los saludos, la bandera sería conducida, y desplegada por los seis boy-scouts y seguida por el Gobernador y su comitiva hacia el mástil emplazado en la Plaza San Martín. El Gobernador acompañado por el Intendente Municipal, izaría la bandera en el mástil. El Ministro de Asuntos Agrarios acompañado por el Vicepresidente de la Comisión Permanente de la I Fiesta Provincial del Trigo, se dirige a la plataforma donde está ubicado el disco simbólico, al que golpea 3 veces; declarando inaugurada la celebración.

Un grupo de niñas, representativas de nuestro país y de las colectividades extranjeras, avanzan hacia el altar, en el que se encuentran las autoridades, portadoras de espigas para la tradicional ofrenda de los frutos. El Reverendo Señor Arzobispo de Bahía Blanca bendice las espigas. Luego se realizaba una misa de Campaña. Cerca del mediodía tendrían lugar las palabras del Intendente Municipal y del Gobernador. Luego de una reunión entre ambos en el despacho del intendente, continuaba la celebración de un almuerzo en honor del señor gobernador y su comitiva, en la carpa de la Exposición. A las tres de la tarde se realizaba la apertura al público de la I Exposición Provincial del Trigo.

La fiesta continuaba con el concurso infantil de lanzamiento de Globos “Mi globo vuela más alto”. Concentración de las concursantes a Reina del Trigo de Tres Arroyos, en sus respectivas carrozas para desfilar ante el gobernador. Posteriormente estaba programado el arribo de este a la Exposición. Allí recorrería los stands. Posteriormente se desarrollaría el Desfile de carrozas con las candidatas a Reina del Trigo de Tres Arroyos hasta el palco oficial. Luego tendría lugar la Inauguración de la I Exposición Nacional del Trigo. Con motivo de la misma, tendría lugar el discurso del vicepresidente de la Comisión Permanente, Sr. Victor Azpurua y luego del Señor Ministro de Asuntos Agrarios, don Rogelio Gallarreta. El gobernador de la Provincia, acompañado por su comitiva recorre los stands del Pabellón de la Industria Liviana. Concierto sinfónico en la Sede de la Exposición. La primera jornada llegaría a su fin con la ceremonia de arriar la bandera nacional en la Plaza San Martín, por efectivos de los boy-scouts “Santa Colonna”. Tras la elección de la reina de Tres Arroyos, tendría lugar un Festival folklórico y por otra parte, la presentación del seleccionado de básquet de la provincia de Buenos Aires, frente a la selección local. Para las autoridades la jornada concluiría con una cena privada en el Parque Hotel, ofrecida por el Intendente Municipal.

El día domingo, el izamiento de la bandera marcaba el inicio de la nueva jornada de celebración. Las autoridades procedían a depositar una corona de espigas en el pie del monumento al Libertador Gral. San Martín. Luego, estaba programado el Gran desfile de las carrozas de las aspirantes a Reina del Trío de Tres Arroyos y de maquinaria agrícola, encabezado por la banda de música y los jinetes gauchos. La cabecera de la columna se ubica sobre la Av. Belgrano al 200. Las atracciones que ofrecía la exposición abarcaban parte del programa de festejos durante la tarde, así como la inauguración del salón “El Trigo en el Arte”, en la Biblioteca Sarmiento. El arrió de bandera marcaba nuevamente el último tramo de la jornada. La preselección de la Reina

⁶¹⁰ Programa Oficial de Festejos: Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra (1969-1973) y Fiesta Provincial del Trigo (1970-1975).



Provincial del Trigo y el Festival folklórico eran los últimos eventos que se contemplaban para el día domingo.

Durante la semana, la continuidad del programa estaba marcada por lo que acontecía en la Exposición industrial. Un solemne funeral en la Iglesia Nuestra Señora del Carmen, en memoria de los agricultores fallecidos, así como el homenaje de las autoridades a los primeros agricultores en el monumento emplazado en plaza Italia, en la cual el intendente depositaría una palma de espiga de trigo y flores, fueron los actos relevantes de la programación. La inauguración del concurso fotográfico “El Trigo y su Cámara en la Biblioteca Pública Vicente P. Cacurí así como el baile beat para la juventud, con concurso hippie, fueron cerrando la programación semanal. El viernes, la “Institución de premios y diplomas a las mejores vidrieras alusivas a la I Fiesta Provincial del Trigo”, el sorteo de premios entre el público participante, las atracciones en la Exposición, fueron algunos de los eventos que anticipaban el fin del período festivo. Ese mismo día, se llevó adelante la consagración y coronación de la Reina Provincial del Trigo y sus princesas que finalizó con el espectáculo folklórico “Argentina canta y baila”, con Celia Queiró, su ballet y Jorge Lanza.

La mañana del sábado se iniciaría con una Gran Fiesta infantil en la sede de la Exposición, para continuar luego con el acto de institución de la Espiga de oro en los salones de la Municipalidad. A continuación, estaban previstas las palabras del Intendente Municipal y el discurso del Ing. Agrario Enrique Klein. Finalmente, se realizaría un Cóctel en honor a los premiados. Las atracciones de la exposición por la tarde, el Desfile de jinetes y tropillas y el concurso de emprendados y tropillas entabladas en la plaza San Martín, frente a la Municipalidad constituyeron los eventos más relevantes durante la tarde del día sábado. El Gran Baile de Coronación en los salones de la Intendencia Municipal, en honor de la Reina Provincial del Trigo y sus princesas y el Gran Baile popular pondrían fin a dicha jornada.

El último día de festejos se iniciaría con el izamiento de la bandera en la Plaza San Martín y a continuación el solemne acto de Acción de Gracias en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. El Gran desfile y concurso de carrozas alegóricas y de las Reinas, encabezando por la Soberana Provincial del Trigo, escoltadas por jinetes gauchos con sus banderas constituía el atractivo de la jornada junto con la Gran fiesta criolla en el campo de polo (Domas, pialadas puerta afuera y jineteada enancado). Luego se llevaría adelante la entrega de los premios del Concurso de Granos en la sede de la Exposición. La ceremonia de arriar la bandera por el señor Intendente Municipal, marcaría la clausura de la I Fiesta Provincial del Trigo, anticipando el Gran Festival de Clausura que se desarrollaría en la carpa de la Exposición (Programa Oficial del I Fiesta Provincial del Trigo, 1970).

En la programación oficial de la Fiesta Provincial del Trigo también es posible apreciar la presencia de los funcionarios públicos en los distintos eventos que caracterizaban a la celebración. En esta fiesta particularmente, es posible observar en el programa oficial detalladamente la actividad de la figura del gobernador cuando este se hacía presente en la celebración. De hecho, la primera jornada de festejos (y en algunas ediciones, la segunda jornada tal como estaba descrita en el programa oficial) era un cronograma detallado de las principales actividades que llevaría adelante el gobernador en conjunto con el Intendente Municipal. En este caso, las reuniones de la máxima autoridad provincial, ya sea con el intendente municipal, así como con otros actores de la comunidad como colectividades, entidades agropecuarias o empresas locales, quedaban incorporadas dentro del programa oficial de festejos. Se percibe también, una separación entre algunos eventos destinados al público en general y otros, en los cuales la celebración se reducía a almuerzos, cenas o cócteles destinados a homenajear la presencia de las autoridades nacionales o provinciales. Esto también está presente en la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra.



Algunas consideraciones

En el contexto de reconfiguración de la estructura agraria pero también de la articulación del tejido social rural, adquieren importancia por su expansión territorial, las fiestas orientadas a celebrar alguna actividad económica o prácticas vinculadas al quehacer rural. Como sostienen Eduardo Miguez y Estela Spinelli (2014), “la presencia de estas formas culturales, acotadas pero vivas, pone de manifiesto un rasgo de la globalización. A la vez que universaliza el escenario cultural, crea infinidad de espacios donde grupos de interés se nuclean en torno a sus propias aficiones” (Miguez y Spinelli, 2014: 84).

Estas fiestas se erigieron como baluarte de la expresión de identidades locales, al menos así fueron entendidas por quienes las dotaron de significación en sus inicios. Distintas instituciones fueron incorporándose a través del tiempo en la organización de los eventos y modelándolos, reuniendo así nuevos intereses y significados.

En la provincia de Buenos Aires, la institucionalización de estas celebraciones se produce hacia fines de la década del sesenta y continúa en la década siguiente. El Estado tuvo un rol central en la proliferación de dichas celebraciones al otorgarle legitimidad a partir de decretos, ordenanzas, participar en los eventos o enviar partidas de dinero. En el recorrido por el programa oficial de festejos de las primeras ediciones de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra y de la Fiesta Provincial del Trigo pudimos observar la centralidad que la autoridades nacionales, provinciales o municipales tenía en el desarrollo de los eventos al menos en estas primeras celebraciones. Su participación en la inauguración de alguno de los eventos de la celebración o de obras de infraestructura, así como la realización de almuerzos, cenas y cócteles en homenaje a su presencia dan cuenta de ello. Durante la celebración, las autoridades tenían sus espacios para pronunciar discursos, mostrarse frente al público que participaba de la celebración, así como participar de reuniones y audiencias con instituciones locales. Si bien, con el paso del tiempo, las formas que adoptaron estas celebraciones tendieron a parecerse más, adquiriendo mayor relevancia por el impacto turístico y comercial que dichos eventos tenían para las localidades que celebraban, es posible dilucidar también otros intereses y significados que impulsaron el desarrollo de estas celebraciones. La promoción y el reconocimiento de estos partidos a partir de la actividad o práctica que celebraban, el homenaje a la labor rural fueron algunas de las motivaciones que guiaron a quienes pensaron dichas celebraciones. Las autoridades gubernamentales también vieron en ellas una forma de promocionar su imagen y las gestiones que llevaban adelante, y dejaron plasmado, a través de sus discursos, el universo de representaciones que guiaba su forma de entender la sociedad y el territorio que gobernaban.

Referencias bibliográficas

- BALSA, J. (2006). *El desvanecimiento del mundo chacarero, Transformaciones sociales en la agricultura bonaerense 1937-1988*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.
- BALSA, J. (2014). *Estructura y política agraria* en, Osvaldo Barreneche (*Dir.*). Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 5: Del primer peronismo a la crisis del 2001 Buenos Aires, Argentina: UNIPE Editorial Universitaria EDHASA.
- BLANCO, M. (2007). *Reforma en el agro pampeano. Arrendamientos, propiedad y legislación agraria en la provincia de Buenos Aires, 1940-1960*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- CHAMOSA O., (2012) Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: identidad, política y nación. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.



- MIGUEZ, E. y SPINELLI E. (2014). "La sociedad bonaerense, 1943-2001", en Osvaldo Barreneche (Dir.), Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 5: Del primer peronismo a la crisis del 2001. Buenos Aires, Argentina: UNIPE Editorial Universitaria EDHASA.
- VILLULLA, J. M. (2014). La experiencia de los obreros rurales bonaerenses, en Osvaldo Barreneche (Dir.), Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 5: Del primer peronismo a la crisis del 2001. Buenos Aires, Argentina: UNIPE Editorial Universitaria EDHASA.
- VILLANUEVA, S. (2014). *Política y comunidad en el sudeste de la Provincia de Buenos Aires: La Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra (Ayacucho, 1940-1969)*. Tesis de licenciatura. Tandil, Argentina: UNICEN.

Otras fuentes consultadas

- Carpetas de las distintas ediciones (1969-1973) de la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra. Asociación Civil Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra.
- Decreto Nacional N° 2.721, 17 de mayo de 1968, expediente N° 2100-12272.
- Diario La Verdad, marzo-julio, 1970-1980, Ayacucho. Diciembre de 1971.
- Diario La Voz del Pueblo, Tres Arroyos un siglo 1884-1994, 1994, Tres Arroyos.
- Diario La Voz del Pueblo, Tres Arroyos. Ejemplares febrero/marzo, 1970-1975.
- Programa Oficial Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra 1969-1975, 1977-1979.
- Programa Oficial I Fiesta Provincial del Trigo, 1970.



Pensar la realización audiovisual como proceso de investigación en tiempos de pandemia

Wulff, María Cecilia; Morazzo, María Virginia y Flores, Fabián Francisco

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

ceciliawulff@hotmail.com

virginiamorazzo@gmail.com

fabianfloresar@gmail.com

A continuación, realizamos una suerte de BITÁCORA donde plasmamos el estado de situación, las dificultades y las expectativas de nuestro proyecto acerca de la colectividad danesa en Tandil.

Año 2008

Con la productora audiovisual independiente IMAGO iniciamos un proyecto de documental sobre la adaptación de daneses y descendientes a la pampa argentina.

Enumeramos a continuación nuestros primeros ACUERDOS y COMPROMISOS: Nos centramos en la figura de mi abuelo, Christen Zinck Wulff para, a partir de él, hablar de inmigrantes, hijos, nietos...

Nuestro primer PITCH: Christen Zinck Wulff, maquinista de barcos, arriba a la Argentina en 1932. Como él, muchos inmigrantes daneses se habían asentado décadas atrás en el país.

La vida actual de los descendientes: con testimonios de dinamarqueses de segunda y tercera generación, registro de tradiciones y eventos socioculturales en los principales asentamientos e investigación en fuentes bibliográficas y fotográficas.

Un film documental sobre la adaptación de los daneses a la pampa argentina:⁶¹¹ ¿Identidad y costumbres de un pasado idealizado? ¿Por cuánto tiempo más?

Nuestras primeras intenciones respecto del CONTENIDO:

- relacionarnos con personajes reales a través de entrevistas, en eventos característicos y, eventualmente, mediante reconstrucción de ficciones;
- vincularnos con productos tangibles (como comidas y trajes típicos o artesanías navideñas) e intangibles (como conferencias, celebraciones o *folkedans*⁶¹²) propios de la colectividad;
- recurrir a materiales de archivo: fotografías, artículos periodísticos, bibliografía específica.

Nuestras primeras inclinaciones en torno de la propuesta ESTÉTICA:

- entrevistas con aparición en cuadro del entrevistador, donde este último funcione como parte de la historia y la entrevista en sí se invisibilice;

⁶¹¹ Nos referimos a los principales asentamientos de daneses en la provincia de Buenos Aires: Tandil, Necochea, Tres Arroyos y Capital Federal.

⁶¹² Danzas folklóricas danesas de distintas regiones y de distintas épocas.



- modalidades varias de relación de la cámara con los personajes reales: mirada a cámara, planos abiertos y cerrados, cámara en trípode y cámara en mano, paneos, uso de *steady cam*... a los efectos de generar dinamismo y evitar la monotonía;
- reconstrucción de ficciones breves mediante la participación de actores o extras;
- posproducción sonora de tipo realista y uso de músicas tradicional y original;
- en cuanto a modalidades de locución sobre imagen: voz en off de entrevistador y/o entrevistado para reforzar el efecto de intervención en la historia;
- materiales de archivo visuales y/o audiovisuales destacados en imagen por posproducción, e intercalados en diferentes partes del film para ilustrar, para contrastar, para simbolizar, etc.

Nuestro CUESTIONARIO base para entrevistas:

- ¿Cuál es tu vinculación a la colectividad danesa de Tandil?
- ¿Tenés relación con daneses o descendientes de daneses asentados en la zona?
- ¿En qué se diferencia la comunidad de dinamarqueses de Tandil de las de la zona?
- ¿En qué se diferencia la colectividad danesa respecto de otras agrupaciones de inmigrantes de Tandil?
- ¿Cuándo, cómo, por qué te empezaste a vincular al Salón Danés?
- ¿Sos luterano/a? ¿Asistís también a celebraciones en la iglesia?
- ¿Qué recuerdos tenés del Salón Danés: costumbres/eventos/personas o “personajes” /anécdotas?
- ¿En qué aspectos influyó o determinó tu ascendencia danesa tu vida: en el trabajo/en la familia/en la vida cotidiana/en los gustos, etc.?
- ¿Qué de todo eso se conserva en el presente? ¿Qué no se conserva?
- ¿Hablas el idioma? ¿Viajaste a Dinamarca?
- ¿Qué actividades/funciones desempeñás hoy en día en el Salón o en la Congregación?
- ¿La colectividad es importante en tu vida? ¿Por qué?
- ¿Qué opinas acerca de las nuevas generaciones que la integran?

Nuestra sugerencia de ESTRUCTURA de bloques a filmar:

- Viejos (en común: el pasado; en contraste: viaje a Dinamarca)
 - Rosa Hoffmann (acción paralela: tomar el té)
 - Edith Sorensen (acción paralela: tejer)
 - Hugo Martín Larsen (en representación de la zona)
- Medianos (en común: el presente)
 - Alicia Larsen (acción paralela: clase de *folkedans*)
 - Martín Olesen (en representación de la religión; acción paralela: recorrido por el Salón Danés)
 - Eduardo Wulff
 - Susana Knoop
 - Susana Rabal
- Jóvenes (en común: el futuro)
 - Lucía e Inés Honorato, Nicolás y Federico Zambrino, Ignacio Nielsen

DESARROLLO DE ACTIVIDADES efectuadas:

- Entrevistas realizadas:
 - Rosa Hoffmann 17/4
 - Edith Sorensen 7/5
 - Martín Hugo Larsen 29/5
 - Alicia Larsen 5/6



- Eduardo Wulff 30/8
- Martín Olesen 24/7 y 27/11 (antes y después de su viaje a Dinamarca)
- Eventos registrados:
 - Desfile del 25 de mayo
 - Ensayo *folke* infantil 30/5
 - Ensayo *folke* adultos 7/6
 - Té del 9 de julio o té de invierno
 - *Otte dage på højskole*⁶¹³-Micaela Cascallares 5/10
 - Fiesta de Colectividades 1/11
 - Acto homenaje a descendientes de Juan Fugl 6/11
 - *Sommerfesten*⁶¹⁴-La Dulce 7/12
 - Té y feria de Navidad 14/12
 - Fiesta del arbolito 25/12

OBSTÁCULOS Y RESULTADOS de la labor llevada a cabo:

- Priorizamos las entrevistas de las personas de más edad. Llegamos a filmar a algunos de mediana edad. No llegamos a entrevistar a jóvenes.
- Por diversas circunstancias se interrumpió el proyecto.

Año 2019

El primer AVANCE lo conforma la inserción de nuestro proyecto en un marco institucional: Se retoma el material y se vincula al Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), a través de su inclusión en el proyecto de investigación titulado Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense cuyos directores son la Dra. Ana Silva y el Dr. Luciano Barandiarán.

En este marco, nuestro proyecto pretende inscribirse en la línea de indagación de identidades colectivas y espacios de sociabilidad. En nuestro caso buscamos centrarnos en una asociación étnica como es la Colectividad Danesa de Tandil.

Pensamos que podemos contribuir al objetivo principal del proyecto, a saber: “Producir conocimiento sobre las relaciones entre prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro de la provincia de Buenos Aires” (2017, p.2), vinculándonos principalmente al objetivo específico de: “Indagar en la realización audiovisual como herramienta y producto de la investigación” (2017, p.2).

Cuáles son nuestras INTENCIONES actuales:

- Culminar en un producto audiovisual documental, corto o mediométraje;
- que nuestro protagonista sea el Salón Danés de Tandil y no mi abuelo en representación de la colectividad de toda la provincia;
- apuntar a la memoria emotiva y no tanto a la reconstrucción histórica;
- desestimar la reconstrucción de ficciones como planeamos originalmente;

⁶¹³ Evento de 8 días de duración en el Colegio Argentino Danés con actividades de aprendizaje y de esparcimiento, hoy en día (no durante la pandemia) se lleva a cabo en la estancia Ramón II de Tandil, con una duración de 5 días.

⁶¹⁴ Romerías efectuadas en la Estancia La Primavera, tradicionalmente se extienden un fin de semana en noviembre o diciembre.



- tratar de desarrollar la investigación a partir de lo audiovisual y no tanto desde lo verbal.

Cuál es nuestra HIPÓTESIS (palabras más, palabras menos, venimos con estas ideas desde el comienzo): Cómo se reinventan y/o resignifican las tradiciones, las costumbres, las celebraciones. Nos interesa indagar en por qué se sigue comprometido en la colectividad, en qué genera la participación, en el papel del Salón Danés como ámbito de identidad y de sociabilidad.

DESARROLLO DE ACTIVIDADES en el marco del grupo de investigación durante este primer año:

- Sumamos a tres integrantes más al proyecto: a Javier Castillo, realizador audiovisual y compañero docente especializado en el área de sonido, y a dos estudiantes avanzadas: Micaela López y Carola Gómez.
- Realizamos tres entrevistas más:
 - Sergio Utz 8/8
 - Sara Rasmusen 3/10
 - Lis Pedersen 24/10
- Relevamos fuentes fotográficas en el Archivo de la Congregación;
- Recabamos bibliografía y la fichamos:
 - Libro *Entre Sofie y Tovelille. Una historia de los inmigrantes daneses en la Argentina (1848-1930)*-María Bjerg, 2001.
 - Tesis *Aperturas culturales. Un estudio sobre la transformación de las pautas matrimoniales en los inmigrantes daneses y sus hijos: el caso de la Congregación Protestante de Tandil (1922-1975)*-Juan Martín Larsen, 2018.
- También hallamos filmografía pertinente: *Lille Danmark* (productora Cineferico; director Nazareno Urbani).
- Otorgamos marco teórico a nuestra investigación principalmente a través de los conceptos claves de HISTORIA ORAL e HISTORIA RECIENTE que se mencionan a continuación:

Alessandro Portelli expresa que

...el elemento singular y precioso que las fuentes orales imponen al historiador, que ninguna otra fuente posee en igual medida, es la subjetividad del hablante. Si el enfoque de investigación es amplio y lo bastante articulado, puede surgir una sección transversal de la subjetividad de un grupo o de una clase. (Portelli, 1991, p.42).

Y ésta es nuestra primera y última intención.

Ronald Fraser se detiene en este concepto de la subjetividad y declara que no se trata de la subjetividad en sí sino de los elementos subjetivos que pueden ser accesibles al historiador. Retoma a varios autores entre ellos a Luisa Passerini, quien entiende lo subjetivo desde tres aspectos: las representaciones colectivas (es decir, un cuerpo no necesariamente sistematizado de creencias como las de la religión, actitudes mentales y emocionales, visiones del mundo e identidades culturales encarnadas en tradiciones escritas y orales); las elecciones que se hacen para resolver los asuntos cruciales de la vida (una especie de racionalidad como invención y ajuste a lo que sucede y a lo que es posible, donde pueden mezclarse decisiones a nivel individual y colectivo, consciente o inconsciente) y, finalmente, el entramado de lo privado y lo público que crea y mantiene las relaciones sociales como redes y grupos, que forman parte de entidades más amplias como clases y naciones (Fraser, 1993).

Sostenemos con estos autores que cuando se hace uso de la historia oral se da oportunidad a una persona o a un colectivo a hablar, a contar sus vivencias, sus formas de entender y de dar significado a la vida y, además, permite rastrear narrativamente el proceso social mediante el



cual se construyeron dichos significados, en el devenir de la comunidad cultural en la que se inscribe el narrador, proceso en el cual no interesa tanto la preservación del pasado cuanto los cambios elaborados por la memoria. El objetivo no está puesto, por ende, en la identificación de elementos factuales de la experiencia histórica sino en la forma en que las personas se la han representado.

Marina Franco y Florencia Levín desarrollan el concepto de historia reciente, en el cual el pasado cercano es objeto de investigación, un pasado en permanente proceso de actualización porque existe una memoria social viva sobre él, y que interviene en las proyecciones a futuro:

Se trata de un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hacia nosotros y se nos vuelven presentes (...) De un pasado que, a diferencia de otros pasados, no está hecho sólo de representaciones y discursos socialmente construidos y transmitidos sino que está además alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona. (Franco y Levín, 2007, p.1).

Dos cuestiones más que nos interesa resaltar respecto de estos conceptos: por un lado, el hecho de que el investigador participe activamente de la construcción de los datos implica que el resultado final de la entrevista es el producto tanto del narrador como del investigador. Por otro lado, como es imposible agotar toda la memoria de un informante, y los datos extraídos de cada entrevista son siempre el resultado de una selección producida por la relación mutua, esta investigación posee la naturaleza inconclusa del trabajo en realización. Justamente en nuestro futuro producto audiovisual, nos interesan las dos cosas: implicarnos como investigadores, y llevar a cabo un trabajo no concluyente.

En resumen, consideramos como legítimos para nuestro proyecto los mecanismos y recursos de la historia oral y de la historia reciente.

Finalmente publicamos el artículo “El Salón Danés de Tandil como espacio de identidad y sociabilidad” en el Ateneo TECC 2019.

INCONVENIENTES y TAREAS PENDIENTES:

- Una preocupación que nos planteamos a esta altura tiene que ver con la tecnología, con cómo “empatar” nuestro material de 2008 con el de 2019 en cuanto a calidad de imagen y sonido.
- Como el proyecto de investigación se extiende un año más, nos proponemos para el próximo año realizar entrevistas a los miembros más jóvenes de la colectividad, y registrar los eventos anuales del Salón Danés de Tandil.

Año 2020

El primer y gran OBSTÁCULO son las circunstancias extraordinarias de la pandemia mundial que nos obligan a repensar cómo seguir adelante ya que en el Salón Danés no hay actividad de ningún tipo.

Nuestra DECISIÓN: Continuar la investigación, pero no de manera audiovisual (desestimamos incluso realizar entrevistas virtuales por cuestiones técnicas) sino buscar otras formas.

DESARROLLO DE ACTIVIDADES en el marco del grupo de investigación durante este segundo año:

- Decidimos sumar relatos en primera persona que consideramos que complementarán nuestras posibles conclusiones. A raíz de haber participado en el proyecto “Arte e inmigración” coordinado por Cristina Carone, se nos ocurre trabajar con audios de *Whatsapp*



y focalizarnos en una pregunta disparadora que, de alguna manera, constituye el “corazón” de nuestras indagaciones.

A continuación, el texto que difundimos por las redes: “Hola, somos realizadores audiovisuales de la Facultad de Arte de la UNICEN. Para un grupo de investigación en el que participamos titulado Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense dentro de esta institución, estamos llevando a cabo un proyecto que busca indagar sobre la identidad de los descendientes de daneses en Argentina. Para ello los invitamos a responder a una pregunta a través de un audio de *Whatsapp* con una duración aproximada de 2 (dos) minutos como máximo. La pregunta es muy amplia y es la siguiente: ¿En qué aspectos influyó o determinó tu ascendencia danesa tu vida? Los aspectos se pueden centrar en la familia, en el trabajo, en la vida cotidiana, en los gustos; se puede hablar de un personaje determinante, de un lugar determinante; se puede hablar del pasado o del presente, etc. Desde ya les agradecemos enormemente su colaboración y su difusión entre interesados”.

- Continuamos recabando y relevando insumos de investigación:
 - Tesis *Palabras cruzadas: Análisis de discursos contrapuestos y lucha simbólica en torno a la identidad dano argentina en cartas de lectores durante el conflicto por el Colegio Argentino Danés (Tres Arroyos) entre 2009 y 2010*-Alan Laursen, 2014.
 - Libro *Abriendo surcos. Memorias de Juan Fugl 1811/1900*. Selección y traducción: Lars Baekhøj. Ilustraciones: Pablo Fabisch. Altamira, 1959.
 - Libro *Memorias de Juan Fugl. Vida de un pionero danés durante 30 años en Tandil, Argentina 1844/1875*-Alice Larsen de Rabal.
 - Programa de radio “Dinamarca y su gente” conducido por Marcelo Caroni en NEC Radio Necochea.
- Continuamos enmarcando teóricamente nuestra investigación, el concepto clave esta vez es TERRITORIO.

Nos llamó la atención a este respecto la propuesta de la llamada geografía humanista.

Desde la perspectiva humanista se insiste en la necesidad de considerar que no vivimos en un marco abstracto de relaciones espaciales geométricas, sino más bien en un mundo de significados. El lugar es concebido como un área limitada, una porción concreta de espacio con una gran carga simbólica y afectiva. Los lugares dan carácter al espacio y encarnan las experiencias y aspiraciones de los individuos, individual y colectivamente (Souto, 2011, p. 94).

Yi Fu Tuan, uno de los principales teóricos de esta línea, instaura la noción de “topofilia”, que se refiere a los lazos afectivos y el sentimiento de pertenencia que las personas establecen con los lugares. Este geógrafo opone la idea de espacio (fría, abstracta, indeterminada) a la de lugar: el espacio se convierte en lugar a través de la experiencia, cuando se dota de significados y valores. Con experiencia se refiere a sensaciones, percepciones, vivencias. Mediante conceptos y símbolos el hombre convierte el espacio en algo ligado a él por lazos emotivos.

Consideramos que el territorio de lo dano argentino es susceptible de ser considerado como lugar desde el punto de vista de la geografía humanista, como porción de espacio dotada de símbolos y afectos.

Como dice Armando Silva el territorio es físico y mental. “El territorio en su manifestación diferencial, es un espacio vivido, marcado y reconocido así en su variada y rica simbología.”



(Silva, 2006, p.29) y como tal tiene límites imprecisos, los cuales son determinados por el uso social.

- Finalmente publicamos el artículo “Un primer acercamiento al territorio de lo dano argentino” en el Ateneo TECC 2020.

INCONVENIENTES, CUESTIONES POSITIVAS y TAREAS PENDIENTES: No recibimos tantos audios como esperábamos. Las causas que nos figuramos son: la edad avanzada de muchos de los destinatarios para los cuales la consigna constituía un desafío tecnológico, el grado de exposición que significa hablar de uno mismo, y el contexto de pandemia.

Lo positivo de la experiencia es que se contactó gente que estaba realmente interesada en la reflexión de estos temas, no sólo de Tandil sino de la zona (esto implica que nuestra investigación se vuelve a abrir a la provincia de Buenos Aires, como en 2008). Planeamos poder filmar en 2021 lo que no pudimos filmar en 2020 a causa del COVID, con la esperanza puesta en el fin de esta situación.

Año 2021

Otra vez OBSTÁCULOS y DECISIONES: Hasta el momento, y dado que las circunstancias pandémicas no han variado ostensiblemente, acordamos revisar y aprovechar todo el material con que contamos (entrevistas, eventos, fotos, artículos periodísticos, audios) para llevar a cabo micros de tres minutos de duración aproximada, en los que el eje rector sea algo así como lo danés en primera persona, qué es/ qué significa ser dano argentino para cada uno. Creemos que estos micros pueden oficiar de trailer de nuestro futuro documental. Nos hallamos buscando las que consideramos mejores estrategias narrativas y estéticas.

DESARROLLO DE ACTIVIDADES en el presente:

- Como consideramos que estamos trabajando desde el comienzo con los conceptos centrales de IDENTIDAD y MEMORIA y aún no profundizamos en ellos, los recorreremos a través de diversos autores.

A lo largo del siglo XX la memoria pasa a formar parte de la historia de manera oficial.

...es el sujeto el que se reposiciona como fuente de conocimiento y de saber. Los relatos orales o escritos mediante los cuales los actores sociales transmiten sus experiencias son actos de memoria, en la medida en que revisitan el pasado ante una solicitud que proviene del presente (...) La memoria, si bien es un acto individual, en determinadas ocasiones se convierte en una actividad colectiva, dado que para recordar se necesita de la colaboración de los otros (Piedras, 2014, pp.153-154).

Pablo Piedras repasa los estudios de varios teóricos sobre las tensiones entre historia y memoria donde nos interesa resaltar algunas ideas más:

La de la memoria de naturaleza afectiva y emotiva y la historia basada más bien en un discurso de orden explicativo y argumentativo;

La de que podría considerarse a la memoria como una puesta en relato de la historia: historia y memoria 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. Entonces, la historia nace de la memoria, pero se emancipa de ella a través de la distancia.



El concepto de memoria se refiere a una facultad propia de todos los seres humanos que se complementa con una necesidad, también común: la transmisión del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura entre distintas generaciones. En esta facultad se manifiesta el pasado individual o colectivo a través de imágenes que se organizan en forma de relatos. La capacidad de la memoria resulta básica para la constitución de la identidad personal y el desarrollo de la vida social (Aprea, 2015, p.31).

De esta manera, por medio de recuerdos individuales podemos acceder a parte de la memoria colectiva. Este estudioso menciona algunas de nuestras intenciones: que “el foco puesto en los aspectos subjetivos de los recuerdos emparenta los testimonios de los documentales con la historia oral” (Aprea, 2015, p.113) y que los testimonios terminan completando su sentido si se apoyan en otras estrategias audiovisuales como material de archivo, por ejemplo.

Elizabeth Jelin señala que la historia reciente incluye el estudio de las memorias: “Se está estudiando qué pasó en distintos momentos, tanto en las prácticas como en las ideas y las subjetividades” (Mombello, 2014, p.150). Recuerda brevemente, como Piedras, que el discurso histórico demoró en aceptar la legitimidad de las fuentes orales y del estudio del período contemporáneo. Otro camino que indica como novedoso, el cual nos resulta interesante y nos parece un complemento ideal a nuestras narrativas, es el de la incorporación de la materialidad: la memoria anclada en objetos (en nuestro caso, eso que mencionamos anteriormente como productos tangibles e intangibles), cómo se materializa la identidad desde la subjetividad: “Incorporar materialidades que remiten al pasado para pensar el hoy debe ser un camino a explorar” (Mombello, 2014, p.155).

Leonor Arfuch reflexiona sobre cómo la identidad, la subjetividad y lo biográfico fueron significantes que se fueron articulando en un mismo recorrido.

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos (sorprendentemente actual en el horizonte político/mediático) se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización necesariamente ficcional, del sí mismo, individual o colectivo. (Arfuch, 2005, p.24).

Creemos que desde el principio nos vinculamos a esta dimensión narrativa y discursiva de la identidad porque siempre buscamos resaltar las prácticas enunciativas y el uso del lenguaje como registro activo en la investigación.

- Por último, confeccionamos también esta bitácora, la cual consideramos que nos obliga a organizar y pasar en limpio nuestro material, a vislumbrar nuestro recorrido, a reflexionar sobre nuestras prácticas, y a plantear nuestras expectativas a futuro.

Nuestras EXPECTATIVAS: Persistimos en el deseo de realizar un mediometrage documental donde el eje sea lo danés o dano argentino en primera persona, donde se reflejen los propósitos que nos planteamos desde que retomamos el proyecto y lo adaptamos en el marco de la facultad/universidad, y en el cual podamos plasmar la estética que buscamos luego de “experimentar” con los microvideos.

Este trabajo es el paso previo.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (2015) *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.



- Arfuch, Leonor (comp.) (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Flores, F. Morazzo, V. y Wulff, C. (2020) "El Salón Danés de Tandil como espacio de identidad y sociabilidad" en *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Franco, Marina y Levín, Florencia (2007) "El pasado cercano en clave historiográfica", en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Fraser, Ronald (1993) "La Historia Oral como historia desde abajo", en *AAVV, Ayer* Nº 12. Valencia: Marcial Pons.
- Mombello, Laura (2014) Entrevista a Elizabeth Jelin: La memoria, una bisagra entre pasado y presente. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de estudios sobre Memoria*. 1 (2), pp.146-157.
- Montenegro, Fabiana y Caresani, Luciana (2017). Entrevista a Leonor Arfuch: Elaborar la narrativa de una vida es parte de una búsqueda de sentido. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*.
- Morazzo, V. Flores, F. Castillo, J. López, M. Gómez, C. y Wulff, C. (2021). *Un primer acercamiento al territorio de lo dano argentino*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dSN7QipJ8ko>
- Piedras, Pablo (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Portelli, Alessandro (1991) "Lo que hace diferente a la historia oral", en Moss, Portelli, Fraser et al. *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL.
- Silva, Ana. Proyecto de investigación-Programa Nacional de Incentivos a Docentes-Investigadores-Convocatoria 2017: "Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense".
- Silva, Armando (2006) *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores [1992].
- Souto, Patricia (coord.) (2011) *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.



La parte maldita. Sobre el testimonio del perpetrador en el cine documental

Zylberman, Lior

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio-Universidad Nacional de Tres de Febrero/Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-Universidad de Buenos Aires

liorzylberman@gmail.com

Presentación

Esta ponencia se enmarca en una investigación mayor sobre la representación de los perpetradores de genocidio y crímenes de mesa en el cine documental, luego de haber sugerido una taxonomía para pensar las estrategias que ha desarrollado el cine documental para presentar a los victimarios (Zylberman, 2020a) y posteriormente desarrollar algunas aristas de la modalidad participativa (Zylberman, 2020b), en esta ocasión quisiera detenerme en la modalidad declarativa; es decir, en la ocasión en que el victimario da su palabra específicamente para la producción documental en cuestión.

Una primera cuestión que emerge para pensar la declaración de los victimarios es de índole “técnica-nominal”: si bien formalmente los perpetradores testimonian –es decir, afirman algo en torno a lo que han visto o vivido–; en términos éticos el testimonio ha quedado como herramienta, como geografía, de la víctima-sobreviviente. Eso lleva a un primer problema: el análisis del victimario, de su palabra, no puede hacerse con las mismas distinciones, con el mismo andamiaje teórico, que el de la víctima sobreviviente. ¿Cómo denominar, entonces, y comprender su palabra? Algunos autores se han referido a este tipo de declaraciones como “confesiones” (Payne, 2008); sin embargo, dado el carácter religioso de esta acepción y debido a que la palabra del victimario posee sus particularidades, es que en el marco de esta presentación opto por pensar ciertos matices al momento de indagar su palabra: incluiré así la noción de confesión, pero no me circunscribiré a ese término a modo de oposición al de testimonio. La hipótesis que aquí sostendré es que el victimario puede llevar adelante un “trabajo de confesión” sólo bajo ciertas circunstancias. Sin pretender clausurar el debate sino pensar herramientas para analizar las dimensiones y complejidades que trae la palabra de este actor, en lo que sigue me propongo estudiar algunas aristas de las declaraciones de los victimarios en el cine documental tomando como estudio de caso el genocidio camboyano.

Algunas consideraciones

¿Qué diferencias deben hacerse para pensar los documentales que nos presentan a personas responsables por crímenes de masa? Muchos de los documentales sobre el caso camboyano presentan una singularidad que difieren no solo de otras producciones sobre casos de genocidio sino del documental en general: la implicación del realizador. Directores como Rosane Saindattar, Rithy Panh o Thet Sambath, son sobrevivientes del genocidio y parte de su familia fue asesinada durante el régimen de Pol Pot. Por lo tanto, los documentales de este corpus parten de una implicación particular por parte de los realizadores; en dichas producciones subyace un deseo de conocimiento, de verdad y de justicia, aunque no necesariamente de una



pena o de una condena; y dado que efectivamente la justicia penal llegó de manera tardía para enjuiciar solamente a los principales líderes de los Jemeres Rojos –muchos de ellos fallecidos antes del inicio de los juicios–, el documental se ha vuelto un tipo de instrumento de justicia, de herramienta de elaboración y confrontación con el pasado.

En este caso el documental no se ha vuelto una herramienta para denostar al victimario o escracharlo sino para cuestionarlo y para que asuma su responsabilidad ya que, en la posibilidad de asumirla, para la víctima será una situación de consuelo y desahogo. Aquí no habrá necesariamente perdón, pero sí comprensión: el documental se vuelve así un escenario particular de justicia. Por otro lado, esta relación vincular entre víctima-sobreviviente y victimario conduce hacia un interrogante más: ¿Qué relación de poder se establece entre los implicados? ¿Qué poder detentan los victimarios mientras el rodaje tuvo lugar estas personas? ¿Qué poder *irradian*?

La declaración del perpetrador

Actualmente el testimonio implica sufrimiento, sufrimiento que emana del testigo en su acción de relatar lo que vivenció. El testimonio es también sinónimo y espacio de la víctima, del sobreviviente, tal como lo exploró Annette Wieviorka en su libro *Basal* (2006), en él historizó la manera en que el testimonio de los sobrevivientes del Holocausto emergió en el espacio público y se volvió un objeto ético. Efectivamente, en el testimonio del sobreviviente no solo se trata de afirmar lo que tuvo lugar sino también de hablar por los que ya no pueden hacerlo (Laub, 1992); es allí, en el hablar por el otro exterminado, donde se concentra lo ético del testimonio.

Otro de los aspectos desde el que fue trabajado el testimonio es en su relación con la experiencia personal y su relación –problemática– con la verdad. A pesar de la tensa y frágil relación entre memoria-testimonio-verdad (Mazzoni, 2010), en la “era del testigo” el relato del sobreviviente-víctima ha sido colocado como sinónimo de evidencia; en ese contexto, la irrupción de la palabra del perpetrador genera un temblor. Ante todo, porque las primeras palabras que este actor suele decir tienden a la justificación o negación del crimen generando de este modo cierto rechazo en aquellos que están dispuestos a escuchar la palabra del sobreviviente-víctima. En ese sentido, la palabra pública del victimario sobre el pasado es también una forma de construcción de memoria, una contra memoria respecto a la memoria de las víctimas-sobrevivientes. A su vez, mientras que el sobreviviente al testificar puede atravesar por un proceso de rememoración que conduzca a un nuevo daño psicológico o físico; el perpetrador tiende a minimizar o a negar lo que el testimonio genera en el sobreviviente. En otras palabras, el sobreviviente pone su cuerpo, su vida, en su testimonio; el perpetrador, en principio, no pone en juego nada de sí cuando decide narrar. Es por eso, en un nivel ético, que no es posible emplear, comprender y colocar la palabra de la víctima y la del perpetrador en el mismo nivel como tampoco utilizar el mismo andamiaje teórico para su análisis. Sin embargo, en términos estrictos, la palabra del victimario es un testimonio; es decir, es una declaración que hace una persona para demostrar o asegurar la veracidad de un hecho por haber sido testigo de él. En su declaración, “el testigo es quien habiendo visto u oído hace una relación del acontecimiento. Así se habla de testigo ocular (o auricular)” (Ricoeur, 1983: 14). Aunque todo testimonio reclama ser creído, “crean lo que estoy contando” exclama el testigo en cada palabra que dice, este oscila en forma constante entre “la confianza y la sospecha” (Ricoeur, 2003: 209); es por eso que tanto el contexto de enunciación como el sujeto enunciador resulta fundamental para el estudio del testimonio. Con todo, mientras que una vez creadas las condiciones para escuchar el testimonio del sobreviviente éste es aceptado –yendo, en todo caso, desde la confianza hacia la sospecha–; el del perpetrador siempre parecería partir desde la sospecha hacia, y en forma condicional, la confianza. En ese trayecto, el victimario puede ser pensado como un “contra testigo”: afirma lo



que vio y escuchó, pero en forma sospechosa ya que testimoniar entrañará para él implicarse o inculparse, por eso su primera reacción siempre será la de exculparse.

Entonces, ¿Qué y cómo relatará lo que vio o presenció el perpetrador? El caso camboyano resulta una arena fértil para problematizar los diversos matices y complejidades que trae la palabra del perpetrador ya que en los documentales pueden ser encontradas diversas gradaciones que obligan a pensar que el testimonio del perpetrador no puede ser analizado en forma monolítica. *Enemies of the People* (Thet Sambath y Rob Lemkin, 2006) resulta un caso provocativo para pensar los matices del contra testigo y la oscilación entre la confianza y la sospecha. En dicho documental, en las escenas en que Nuon Chea se refiere a las matanzas del régimen que él condujo, afirma que nunca se ordenó exterminio alguno, que desde la dirigencia jamás se impulsó la muerte en masa, y que como gobernante de Kampuchea Democrática nunca se enteró de las muertes que su régimen causó sino tiempo después. Por otro lado, desde la primera escena Suon se reconoce como una persona que mató gente, que se le ordenó matar y que si no lo hacía él sería asesinado, y que en la actualidad se arrepiente de sus actos. Estos dos testimonios ilustran en forma sugerente la diferencia entre un testigo –Suon– y un contra testigo –Nuon Chea–, mientras uno afirma lo que hizo; el otro niega la posibilidad de que esas acciones hayan tenido lugar.

Algunos autores han optado por pensar las declaraciones de los perpetradores cuando estos admiten o discuten públicamente sus acciones pasadas como “confesiones” (Payne, 2008). Si bien dicho término posee una acepción judicial –la declaración que hace una persona reconociendo una falta ante un juez– también ostenta una fuerte carga religiosa: la confesión como sinónimo de una fe –de “confesión judía”– o como parte del sacramento de la penitencia en la que la persona confiesa los pecados que ha cometido a un sacerdote –luego debería haber una penitencia para posteriormente una absolución– allanando así el camino hacia la reconciliación. Pero la confesión exige también un examen de conciencia; así, ¿Cuánto de comprensión, arrepentimiento, preocupación por el otro –la víctima en este caso– conlleva la confesión de un perpetrador? ¿Ante quien se confiesa? ¿Quién lo perdona? Aunque la cámara puede ser pensada como un dispositivo confesional ¿quién es el que estaría en condiciones de otorgar “el perdón de Dios” o, incluso en forma más problemática, el “perdón humano”? Aquí sugiero pensar la confesión como un proceso, como una instancia final, antes que una característica intrínseca de la declaración del perpetrador. Los casos de Suon en *Enemies of the People* o de los diversos antiguos guardianes y torturadores del S21 en *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) resultan sugerentes ejemplos para pensar el *trabajo* de confesión: la cámara está allí como agente de escucha y junto al realizador-sobreviviente llevan adelante un trabajo de introspección de sus propias acciones, reconociendo sus crímenes, su responsabilidad y una voluntad de pedir perdón.

Matriz narrativa

Uno de los aspectos importantes a considerar sobre el testimonio del perpetrador es poder comprender cómo piensa y de qué manera explica y comprende los actos cometidos; de este modo, no solo resulta de interés los hechos que narra sino también poder detenerse en los modos, en las características y matriz narrativa de dicho testimonio. Una indagación de este tipo fue llevada a cabo por el psicólogo Roy Baumeister (1999), quien luego de extensas investigaciones propuso pensar algunos esquemas típicos en la matriz narrativa del perpetrador. Uno de ellos sostiene que en su narrativa las acciones que estos llevan adelante resultan “menos malas” para ellos que para las víctimas: mientras que las víctimas tienden a ver las cosas en categorías absolutas de bien o mal; los perpetradores ven una gran área gris. En consecuencia, muchos perpetradores pueden admitir que hicieron algo malo, pero también suelen expresar



que no son totalmente culpables y que la maldad realizada no resulta tan mala como afirman otros –especialmente las víctimas–. Incluso si se culpan a sí mismos, los perpetradores suelen pensar que las víctimas exageran. Otra característica de la narrativa del perpetrador se resume en la frase “no pude evitarlo”, encerrando dicha expresión los aspectos y factores externos que están fuera del control del victimario conduciendo en consecuencia a una disminución de la responsabilidad.

Una diferencia sustancial entre los relatos de víctimas y de perpetradores implica la cuestión crucial de por qué el victimario actuó como lo hizo. Sus relatos muy rara vez muestran mezquindad o un deseo consciente de hacer daño o de matar, afirmando que sus actos fueron ordenados por una instancia superior o por un contexto determinado, e incluso si asumen su responsabilidad, nunca dirán que fueron motivados por el deseo de infligir daño como un fin en sí mismo. Por lo tanto, la visión de los perpetradores como sádicos se desprende de la visión de la víctima ya que los perpetradores rara vez se presentan de esa manera.

Otra diferencia importante radica en el lapso temporal de las historias. Las víctimas utilizan un período de tiempo muy largo: su vida previa, su llegada al centro de interrogación o campo de concentración, la vida allí, la liberación, etc. En su testimonio, la víctima describe los antecedentes, las consecuencias y su relación con el presente, expone también sus traumas y sufrimientos que perduran más allá del momento del exterminio: sintéticamente, el testimonio del sobreviviente puede ser comprendido bajo la idea de *nunca olvidar*. En contraste, el lema del perpetrador es “dejemos que el pasado sea pasado”: los perpetradores pueden proporcionar un recuerdo claro y detallado de algo que sucedió hace mucho tiempo, pero “parece estar entre corchetes en el tiempo” (Baumeister, 1999: 43). Por lo general, no dan antecedentes de los hechos que llevaron al acto ni describen consecuencias duraderas y si se refieren al presente comúnmente es para señalar su diferencia con el episodio pasado. Así, un hecho violento y opresivo retrocede en el pasado mucho más rápido para los perpetradores que para las víctimas: para los primeros, se convierte pronto en historia antigua; mientras que las víctimas pueden verlo como crucial para comprender el –y su propio– presente.

Desde ya que también hay relatos de perpetradores que consideran que han actuado de una manera totalmente apropiada y justificada; dicho acto, sin embargo, suele aparecer como un hecho aislado en el pasado distante que no tiene relación con la forma en que viven sus vidas en el presente. También muchos perpetradores se consideran víctimas ya que se ven a sí mismos como personas que han sido tratadas injustamente y, por lo tanto, merecen simpatía, apoyo y tolerancia adicional por cualquier daño que hayan cometido. En ese cruce del perpetrador como víctima se deposita también la violencia en esta última; es decir, si el perpetrador actúa de modo violento no es debido a su propia agencia sino porque la víctima lo ha obligado a actuar de ese modo. Por lo tanto, al culpabilizar a la víctima por la violencia infligida sobre ella, hace que la responsabilidad sea compartida.

Emerge así una de las distinciones por excelencia entre el perpetrador y la víctima, entre el testimonio de uno y otro: la cuestión de la responsabilidad. Dicha cuestión delimita y posiciona en forma tajante la diferencia entre el perpetrador y la víctima ya que ante la violencia genocida la víctima no posee margen alguno, ella no es responsable por la tortura que recibe o la muerte que se le da: la responsabilidad solo es la del victimario. Es más, es el victimario el que produce a la víctima⁶¹⁵; por lo tanto, la responsabilidad es doble: por el acto violento en sí y por generar la condición de la víctima.

⁶¹⁵ Sigo a Jeremy Metz quien sugiere que la noción de victimario, antes que la de perpetrador, “determina fácilmente a su objeto, la víctima” mientras que “perpetrador hace la pregunta de qué se está



Sugerí que resulta importante reparar en el posicionamiento temporal que el victimario hace al relatar el pasado. En ese sentido, los diversos testimonios que presentan los documentales permiten observar un elemento más para ahondar en la cuestión de la responsabilidad: su posición en el presente. Es decir, no solo cómo narran sus acciones pasadas y cómo se posicionaron y comprendieron dicha violencia sino también cómo narran, justifican y se posicionan en el presente. En *Enemies of the People* la diferencia se ve claramente entre Nuon Chea y Suon –el primero niega los asesinatos, el segundo intentará pedir perdón por los crímenes que cometió–; en *Duch, le maître des forges de l'enfer* (RihtyPanh, 2011) Duch habla del pasado como una época gloriosa; Meas Muth en *Brother Number One* (Anne Goldson y Peter Gilbert, 2011) pone en discusión el número de muertos y apoya la teoría conspirativa que supuestamente hizo fracasar el proyecto de Pol Pot; Nhem En, el fotógrafo que tomó la mayoría de los *mugshots* de S21, se sigue refiriendo a un “nosotros” en el presente cuando da su testimonio en *The Conscience of Nhem* (Steven Okazaki, 2008). Ese posicionamiento no es sino un modo de interpretar, de otorgar sentido a la violencia ejercida en el pasado.

La responsabilidad

En los diversos documentales escuchamos que los perpetradores de los niveles más bajos repiten en varias ocasiones que mataron porque si no eran ellos los que serían asesinados. A diferencia de otros casos históricos, donde los perpetradores que se negaban a participar en los crímenes sus vidas no corrían necesariamente riesgo—como en el Holocausto o como en la dictadura argentina, donde a lo sumo se los degradaba—, en la Kampuchea Democrática sí. Si bien los Jemeres Rojos habían señalado desde un principio quiénes eran los “enemigos del pueblo” —como el viejo pueblo, los Estados Unidos o el capitalismo—, la noción de enemigo actuó como un significante vacío que se iba “llenando” según las circunstancias; así, en las constantes purgas, los victimarios fueron convertidos en víctimas y viceversa. Esta característica en la construcción del enemigo hizo de la delación una práctica corriente, que en situación de hambre podía llevar a aquel que denunciaba a un “enemigo” recibiera una doble ración de arroz, y que incluso la propia élite de los jemeres rojos sea objeto de la maquinaria genocida, como Hou Yuon, importante cuadro del partido comunista camboyano, o Vorn Vet, ministro de economía, quien fuera ejecutado en S21 en 1978.

Dado que en la mayoría de las producciones los perpetradores son confrontados o puestos a dialogar con familiares o sobrevivientes, al analizar los documentales camboyanos resulta imprescindible reparar en cómo se posicionan los victimarios ante sus propios crímenes. Si bien Karl Jaspers (1998) problematizó diversos niveles de responsabilidad y culpa, para el caso de los perpetradores camboyanos los niveles presentados por el alemán quizá deban ser complementados con algunas ideas de Paul Ricoeur. Para decirlo de otro modo, no solo hace falta pensar “el problema de la culpa” sino también la responsabilidad y las formas de hacerse cargo.

Ricoeur señala que el término responsabilidad se encuentra “bien fijado” en su uso jurídico clásico: en derecho civil, la responsabilidad “se define por la obligación de reparar el daño que hemos causado con nuestra falta” (Ricoeur, 1997a: 39), ello conlleva a la obligación de reparar o sufrir la pena. En síntesis, esta perspectiva, como si fuera un libro contable, implica la imputación de una acción a un agente, considerándolo autor de sus actos y, en consecuencia, dichas acciones son puestas en su cuenta. Ricoeur señala, sin embargo, que la responsabilidad no puede reducirse únicamente a ello, a medirla o a cuantificarla. Repasando ideas de

perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para ‘perpetrado’ (*perpetrated*)” (Metz, 2012: 1038).



Emmanuel Levinas o Hans Jonas, Ricoeur sugiere pensar la responsabilidad más allá de la imputación sino también como asignación o atribución; es de decir, ya no solo rendir cuentas sino también hacerse cargo de las acciones cometidas. Desde esta perspectiva uno es responsable por el otro ya que la responsabilidad no se reduce al juicio dado sobre la relación entre el autor de la acción y los efectos de ésta en el mundo, sino que “se extiende a la relación entre el autor de la acción y el que sufre dicha acción, la relación entre agente y paciente (o receptor) de la acción” (Ricoeur, 1997a: 60). Pero ello no es todo, en su presentación Ricoeur sugiere pensar el alcance de la responsabilidad incorporando una dimensión más: la dimensión temporal futura. Esta dimensión habilita pensar los alcances de los actos en forma más amplia; así, a la manera de Jonas, la responsabilidad no solo debe ser pensada retrospectivamente, en tiempo pasado –los actos que se cometieron–, sino también prospectivamente hacia los efectos potenciales de la acción. La apertura de dicha perspectiva para pensar la responsabilidad conduce a una extensión significativa de esta noción, pero también, sugiere Ricoeur, a dificultades para pensar la cadena de consecuencias de la acción.

El proceso político en la Camboya post genocida habilitó a que después de décadas de finalizado el régimen de Pol Pot se lograra la posibilidad de juzgar a los cuadros jemereros más importantes⁶¹⁶. Si bien se intentó llevar a juicio a otros responsables, la parte camboyana del Tribunal Internacional mixto ha insistido durante mucho tiempo en que los procesos debieron terminar luego de los casos contra Nuon Chea y Khieu Samphan; el propio gobierno camboyano señaló que no hay más acusados y que el proceso ha terminado. Entonces, si no hay posibilidad de juicio ni de condena ¿cómo pensar la responsabilidad y sus efectos? Más allá de la posibilidad de condenar o no, la no asunción de responsabilidad, de no hacerse cargo de los actos pasados, llevan –a futuro– a que las víctimas, los familiares y sobrevivientes transiten un duelo infinito. En dicho contexto, ¿qué sucede con el resto de los perpetradores? Incluso si no hay lugar para la condena o la pena, ¿cómo alcanzan los sobrevivientes y familiares la verdad? En consecuencia, las producciones sobre los perpetradores camboyanos abren la posibilidad de pensar al documental como una importante herramienta para tramitar la responsabilidad. Si los tribunales no brindan la oportunidad, el cine puede transformarse en un dispositivo de justicia; no necesariamente para condenar sino como un espacio para la asunción de la responsabilidad, reconocimiento de crímenes e incluso como instancia de elaborar un (im)posible perdón.

Cuando el testimonio se vuelve confesión

Nouces Rouges (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012), *Facing Genocide: Khieu Samphan and Pol Pot* (David Aronowitsch y Staffan Lindberg, 2010), *Duch...*, *Enemies of the People*, son documentales donde la responsabilidad es “pateada”, esquivada de tal forma que lleva a oscurecer la cadena de mando para lograr así que la propia obediencia debida sea puesta en jaque. Sin embargo, ¿qué sucede cuando “la pelota” se detiene? Allí es donde comienza el sinuoso camino de transformar al perpetrador en sujeto responsable, de convertir su testimonio en una confesión. Ahora bien, ¿Cómo es ese trayecto? ¿Cómo transformar un testimonio en una confesión? Se vuelve preciso revisar la noción de confesión y entenderla más allá de una forma discursiva; al hacerlo, sugiero que, así como el psicoanálisis se refiere al “trabajo de duelo”⁶¹⁷,

⁶¹⁶ Pol Pot murió antes del inicio de los juicios, otros líderes que iban a ser juzgados también fallecieron antes del inicio de las audiencias o bien fueron declarados insanos –falleciendo posteriormente–; al momento solo llegaron a ser sentenciados tres personas Duch –fallecido en 2020–, Nuon Chea –fallecido en 2019– y Khieu Samphan. En el año 2015 fue acusado el mencionado comandante Meas Muth, siendo cerrada su causa en 2018 sin poder ser llevada a juicio.

⁶¹⁷ Véase *Duelo y melancolía* de Sigmund Freud, por ejemplo.



podamos también pensar un *trabajo de confesión*, llevando entre otras cosas a que la confesión no sea únicamente el espacio de una única expresión –“yo hice determinada cosa”– sino que dicho trabajo sea comprendido como un proceso. Como afirmó Rithy Panh, “el reto es traer a los torturadores de vuelta a la humanidad. Y eso se hace por la acción de testificar” (Oppenheimer, 2012: 246). En esa entrevista que Joshua Oppenheimer hace a Panh, el director camboyano no clarifica qué entiende por volver al perpetrador a la humanidad, en ella sí insiste en las condiciones en que el perpetrador debe testimoniar como en la posibilidad que existe de reactivar la memoria corporal, una memoria que debe ser “escuchada” cuando las palabras no alcanzan o no llegan. Esa vuelta a la humanidad, según entiendo a Panh, no es sino el trabajo de confesión.

Como antes señalé el trabajo de confesión no es la mera afirmación sobre el crimen sino, siguiendo a Michel Foucault, la emergencia de “la cuestión del sujeto criminal” (Foucault, 2014: 233). En la mayoría de los documentales donde se recurre a la modalidad declarativa –y me refiero aquí también a documentales sobre otros casos– el perpetrador sólo se remite a decir algo, a dar detalles, sobre el crimen. Pensemos, por ejemplo, los pormenorizados detalles que brinda el ex SS Franz Suchomel en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Discursivamente es una confesión pero que se mantiene en el plano informativo; en otras palabras, y siguiendo a Foucault, no dice nada sobre la verdad del criminal. En los cambios sucedidos en la justicia durante el siglo XIX que el francés señala, sugiere que el juez dice al acusado: “no te limites a decirme lo que has hecho sin decirme al mismo tiempo y por su intermedio quién eres” (Foucault, 2014: 233). Desde esta perspectiva, entonces, la confesión, el trabajo de confesión, es una apertura a otra cuestión: a la de la subjetividad. Lo que hace el trabajo de confesión, entonces, es volver al perpetrador en un sujeto responsable, confiesa para asumir su *propia* responsabilidad. Es también, siguiendo aquí a Ricoeur, una idea de reconocimiento (Ricoeur, 1997b: 198): reconocimiento de la víctima como tal y reconocimiento de sí mismo como perpetrador.

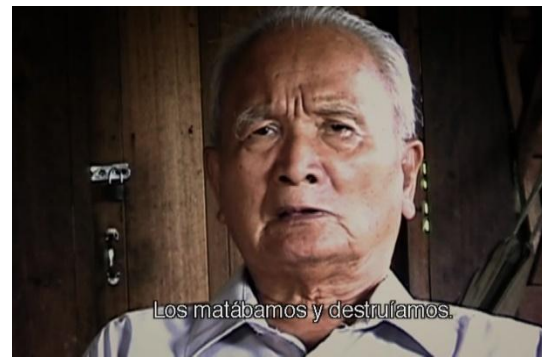
Sin embargo, no todos los documentales que obtienen testimonios de perpetradores alcanzan a efectuar un trabajo de confesión: quizá porque el perpetrador no está dispuesto o porque el realizador no posee la intención o la pericia para hacerlo; dicho trabajo no es una tarea sencilla. Entonces, ¿cómo es que el cine puede ayudar al trabajo de confesión? Micheal Renov ha dedicado una serie de ensayos para dar cuenta cómo el cine –tanto el documental como el experimental– pueden volverse herramientas para la autoexaminación e instrumentos de confesión –las denominadas “videoconfesiones” (Renov, 2004)–; sin embargo, los ejemplos analizados se concentran en producciones en primera persona donde es el propio realizador el que lleva adelante el acto de confesión. Eso no exime la reflexión que hace sobre la cámara; así, en sus textos, trae a colación las ideas de Jean Rouch, documentalista y antropólogo y uno de los padres del *cinéma vérité*, quien afirma que

Muy rápidamente descubrí que la cámara era otra cosa; no era un freno, sino, para usar un término automovilístico, un acelerador. Empujan a estas personas a que se confiesen y parecen que no tienen límite. Parte del público que vio la película [se refiere a *Chronique d'un été*, 1961] dijo que era una película exhibicionista. No lo creo. No es exactamente exhibicionismo: es una especie de confesión muy extraña frente a la cámara, donde la cámara es, digamos, un espejo, y también una ventana abierta al exterior (Eaton, 1979: 51).

Enemies of the People tiene varios niveles y líneas argumentales que convergen en el final pero no necesariamente en términos armónicos. En un primer nivel se encuentran las largas



conversaciones que Sambath mantuvo con Nuon Chea, el Hermano Número Dos⁶¹⁸, a lo largo de varios años. Sambath, que posee familiares asesinados durante el régimen de Pol Pot, ocultará esa información para lograr ganar la confianza de Chea, primero para conversar y luego para filmarlo; solo hacia el final le revelará su historia. El testimonio de Chea girará en torno a su vida y al proyecto de los Jemeres Rojos, apareciendo ante nosotros como un “simple abuelito” (Fig. 1). Cobra importancia, entonces, el segundo nivel en el cual Suon y Khoun, antiguos ejecutores, dan cuenta de sus crímenes. Entre ambas líneas se produce entonces una tensión, un verdadero choque: mientras estos dos hombres hacen afirmaciones sobre sus actos –“yo maté, me ordenaron”–, Chea niega el exterminio. Quizá más acostumbrado a dar declaraciones y al juego político, el testimonio de Chea puede ser pensado también como una fachada; sin embargo, de manera inexplicable, quizá por exceso de confianza, quizá cometió un lapsus, quizá por cansancio o quizá porque Sambath logró hacer la pregunta adecuada, hacia el final de documental –no sabemos en forma concreta en qué momento de los encuentros Chea se refiere a ello– reconocerá que a los enemigos se los mataba. Sin que su rostro se conmueva, afirma que la cuestión de los enemigos había que resolverla de alguna manera: “los matábamos y destruíamos” (Fig. 2); eran enemigos del Pueblo, era “la solución más adecuada”.



Figs. 1 y 2

En forma paralela a las conversaciones con Chea, Sambath viaja al noroeste de Camboya, la zona donde más asesinatos se cometieron; allí, afirma el director, hay cientos de asesinos. Reacios y temerosos de hablar al principio, Suon y Khoun harán de su testimonio un trabajo de confesión; contando en detalle cómo asesinaban, también narrarán cuestiones más profundas como sus sueños y pesadillas. De hecho, la primera escena de la película, a modo de prólogo y anticipo del tema de la película, es Khoun contando las imágenes de un sueño recurrente: las matanzas, zanjas abiertas y antorchas. De este modo, esta pareja no sólo le mostrará los lugares de perpetración, paisajes calmos y yermos (Fig. 3) en la actualidad, sino que narrarán sus crímenes y se colocarán como sujetos responsables: “Yo hice esas cosas”, afirmará Suon. La obediencia debida es una justificación para ellos –la dicotomía matar o me mataban–; sin embargo, saben que el documental es una posibilidad “de volver a la humanidad”, un camino para la verdad, una herramienta para que las generaciones venideras sepan lo que ocurrió en su país de primeras fuentes. Con ese propósito, Suon y Khoun ayudarán a Sambath a que otros victimarios también hablen, encontrando así a otros ejecutores que primero negarán sus crímenes para después,

⁶¹⁸ Demás está decir que el Hermano Número Uno fue Pol Pot. Para tener en claro la importancia de este documental, se debe tener en cuenta que Sambath logró adentrarse en el hogar del máximo responsable vivo –al menos hasta ese momento– de Kampuchea Democrática.



una vez tranquilizados que no serán juzgados en el Tribunal, contar con detalle sus asesinatos. De manera diferente, la Hermana Em, un cuadro intermedio y con mayor responsabilidad en la organización política de una aldea, prefirió no dar a conocer su rostro (Fig. 4) y mantendrá su testimonio en el plano de lo abyecto: “nada fue decisión mía... me ordenaron”.



Fig. 3



Fig. 4

Sambath logrará que Chea reciba a Suon y Khon en un momento quizá incómodo en el cual el exlíder los exculpa de toda responsabilidad e intencionalidad (Fig. 5). Aunque el anciano los exime de culpa, Suon y Khon no deslindan su responsabilidad, y luego de esa escena llevan adelante una especie de ritual de purificación: de noche, en las zanjas e iluminados con antorchas, Suon y Khon se asumen como sujetos responsables. Si bien ahora rechazan toda vuelta de violencia, Suon aceptará su muerte en caso de que alguien quiera vengarse (Figs. 6-7). Es recién luego de ese extenso trabajo de confesión por parte de dos victimarios y que Nuon Chea sea detenido para ser llevado al Tribunal, que Sambath puede hablar sobre el perdón; para él, ambos elementos le han traído un sentimiento de justicia: “Es por eso que descubrir la verdad y comprender el pasado es mejor. Dejo ir mis sentimientos para descubrir la verdad para el pueblo camboyano y las víctimas. Ahora entiendo todo y mi búsqueda ha terminado” (Chon y Sambath, 2010: 166).



Fig. 5

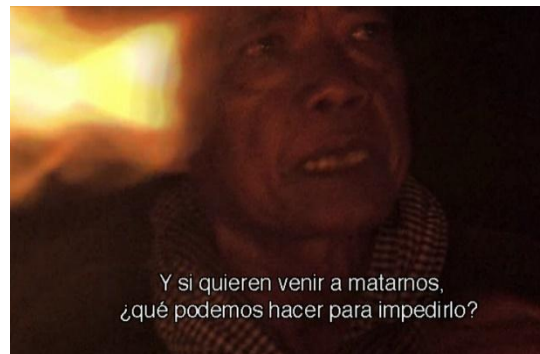


Fig. 6

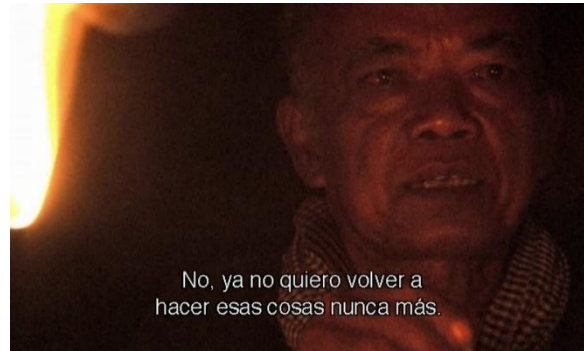


Fig.7

A modo de cierre

Sugerí que el testimonio del perpetrador puede abrir un trabajo de confesión. Con lo expuesto, ello no implica que en todos los casos de genocidio o de violencia estatal el victimario esté siempre dispuesto a dicho trabajo. Los documentales aquí mencionados poseen sus particularidades: ante todo la pericia de los realizadores por haber dado y convencido a perpetradores a declarar en sus películas; luego, la voluntad de los propios perpetradores a reflexionar —o no— sobre sus actos; finalmente, la creación de marcos específicos para que el perpetrador asuma su responsabilidad.

Existe también un factor más que distingue a este caso de otros: algunos de los realizadores de los documentales aquí trabajados son sobrevivientes y víctimas del genocidio. Por lo tanto, ¿Cómo pararse ante los responsables del exterminio de sus familias? ¿Cómo preguntar? ¿Cómo hablarles?

Realizadores, como Rithy Panh o Thet Sambath, logran crear las condiciones para que las declaraciones de los perpetradores se vuelvan confesiones, sólo así se alcanza la verdad, solo así el perpetrador se hace responsable. No es una tarea sencilla, ni se logra en forma precipitada: el documentalista entonces debe dar el tiempo al victimario, no prejuzgarlo, escucharlo y saber esperar. Es un trabajo de elaboración. Contar la verdad es asumir la responsabilidad; y escuchar la palabra de los victimarios es adentrarse a la parte maldita de la representación de los genocidios.

Bibliografía

- Baumeister, R. (1999). *Evil. Inside Human Violence and Cruelty*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.
- Chon, G., y Sambath, T. (2010). *Behind the killing fields. A Khmer Rouge Leader and One of his Victims*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Eaton, M. (1979). The Production of Cinematic Reality. En M. Eaton (Ed.), *Antropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. Londres: BFI.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jaspers, K. (1998). *El problema de la culpa*. Barcelona: Paidós.
- Laub, D. (1992). An Event Without a Witness. En S. Felman y D. Laub (Eds.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Mazzoni, G. (2010). *¿Se puede creer a un testigo?* Madrid: Trotta.



- Metz, J. (2012). Reading the victimizer: Towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature. *Textual Practice*, 26(6), 1021-1043.
- Oppenheimer, J. (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh. En J. ten Brink y J. Oppenheimer (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower.
- Payne, L. A. (2008). *Unsettling accounts*. Durham: Duke University Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Ricoeur, P. (1997a). El concepto de responsabilidad. Ensayo de análisis semántico. *Lo justo* (pp. 39-68). Santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Ricoeur, P. (1997b). Sanción, rehabilitación, perdón. *Lo justo* (pp. 191-206). Santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zylberman, L. (2020a). Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 15, 191-192.
- Zylberman, L. (2020b). Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 108, 71-86.



XII JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

23, 24 y 25 de Junio 2021

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Arte, UNICEN. Tandil

www.arte.unicen.edu.ar

