

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Dr. Marcelo Aba

Rector

Prof. Alicia Spinello

Vicerrectora

FACULTAD DE ARTE

Lic. Daniela Ferrari

Decana

Lic. Claudia Andrea Castro

Vicedecana

Dra. Julia Lavatelli

Secretaria Académica

Prof. Pilar Jaureguiberry

Coordinadora Académica

Mag. Martín Rosso

Secretario de Investigación y Posgrado

Riaa Yanina Jensen

Coordinadora de CDAB

Prof. Sofía Cheves

Secretaria de Extensión

Elina Alba

Coordinadora de Extensión

Prof. Julio Cicopiedi

Secretario General

MAESTRÍA EN ARTE Y SOCIEDAD EN LATINOAMÉRICA

Dra. Gabriela Piñero

Directora

Comisión Académica de Posgrado (CAP):

Dr. Juan Manuel Padrón

Mg. Teresita María Victoria Fuentes

Dra. Ana Silva

Dr. Luciano Barandiarán

Mg. Jorge Tripiana

Dra. Cristina Dimatteo

Pensar con imágenes

Coordinadores:

Juan Ferguson

Mauricio Gutiérrez

Pensar con imágenes / Juan Rubén Ferguson ... [et al.]; compilación de Juan Rubén Ferguson ; Mauricio Gutiérrez. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-583-9

1. Sociología. 2. Imágenes. 3. Historia. I. Ferguson, Juan Rubén, comp. II. Gutiérrez, Mauricio, comp.

CDD 306.09

Indice

Introducción	3
José Martí y la fotografía: notas sobre lo público y lo privado María Carolina BERGESE (FH/CELEHIS/ UNMdP)	6
Representaciones visuales del Mundo Rural: álbumes fotográficos sobre Mar del Plata y el Partido de Gral. Pueyrredon a comienzos del s. XX (c. 1910-1913) Juan FERGUSON (FH/CEHis/UNMdP - Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica / FA / UNICEN)	24
Pintar con luz: el arte de la fotografía en la revista Elegancias (1911-1914). Notas sobre “El arte y la fotografía” Clara María AVILÉS (FH/CELEHIS/UNMDP)	39
El uso de la fotografía en el catálogo de la Mostra Dell’Architettura Italiana D’oggi. Imágenes para la construcción del fascismo en Argentina Carlos MAZZA (FAUD, UNMdP)	49
Miradas de subterráneo, rostros sin opacidad Pedro Pablo RUIZ (Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica/FA/UNICEN)	64
Deconstrucción de Paratextos de films de Pino Solanas en el contexto histórico social de Argentina en 20 años de democracia (1983-2003) María Jazmín FELIÚ (Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica/ FA/ UNICEN)	75
Trama y urdimbre. Formas de la élite / contenidos de lo popular en la obra de E. Sivori y N. Costantino Anabela BRES (Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica/ FA/UNICEN- EMAD-Esc. De Artes Visuales M.A.Malharro)	91
Aves, ruinas y basura marina. Análisis de fotografías del documental Albatross, de Chris Jordan Victoria N. CABRAL (Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica/ FA/ UNICEN – FAUD /IHAM/IIMyC/ UNMdP – CONICET)	102

¿Contar una misma historia?

Producción de archivo en Teatro de guerra, de Lola Arias

Sabrina GIL (FH/CELEHIS/UNMdP-CONICET)

113

Ensayo de fotografía en el aire de un programa radial: Unicornio Radio

Mauricio GUTIERREZ (FA/UNICEN)

127

Introducción

Este libro recopila algunos de los trabajos escritos en el marco del Seminario de Posgrado “Imágenes y Ciencias Sociales: los casos de la fotografía y el cine. Una introducción”, el cual dictamos en el año 2019 en la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la Facultad de Arte de la UNICEN, y que tuvo también su edición en la Maestría en Historia de la Facultad de Humanidades de la UNMdP en 2018. La propuesta articuló dos dimensiones: una de carácter teórico, a partir de consideraciones sobre la imagen como objeto de conocimiento y reflexión, explorando su relación contemporánea con disciplinas como la Historia, la Sociología y la Antropología. La otra dimensión, de carácter más práctico, abordó estudios de caso donde se podían identificar metodologías de análisis para las imágenes fotográficas y el cine, y su vinculación con otras textualidades y el contexto histórico-social, desde una mirada crítica y reflexiva.

Los textos que aquí se recopilan configuran un panorama amplio y heterogéneo de las posibilidades analíticas sobre las imágenes, pero sobre todo dan cuenta de la importancia que éstas encierran en términos de construcción o representación de imaginarios sociales en distintos tiempos y espacios. Una identificación que no sólo se da en las imágenes de carácter documental sino también en aquellas producidas con intenciones estético/artísticas.

La disposición en la que se encuentran los trabajos responde a un ordenamiento cronológico de los objetos de estudio.

En el inicio, María Carolina Bergese aborda la relación del cubano José Martí con la fotografía, primero a partir del análisis de crónicas, cartas y fragmentos de sus publicaciones, y luego sobre un corpus de fotos que lo tienen como protagonista y que resultan singulares porque no fueron tomadas en estudio sino que pertenecen a fotografías de conjunto en espacios exteriores.

En el segundo texto, Juan Ferguson propone una lectura de tres álbumes fotográficos del Partido de General Pueyrredon, editados entre los años 1910 y 1913, que desarrollan la temática rural. Analiza allí no sólo las representaciones de paisaje

natural, arquitectónico y productivo sino además las formas de trabajo y sociabilidad, resaltando la continuidad y sobre todo la centralidad que el trabajo rural tuvo en la zona, en contraposición con la imagen de ciudad balnearia instalada de forma predominante.

Clara María Avilés analiza el interés que el escritor Rubén Darío demuestra por el desarrollo técnico del dispositivo fotográfico, a partir del artículo “El arte y la fotografía” que fuera publicado en la revista *Elegancias* en la que Darío trabajó como editor entre 1911 y 1914.

El texto de Carlos Mazza pone su atención en el catálogo de la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi* que se realizó en Buenos Aires en 1933, destacando la creación de una visualidad que actúa como mecanismo de difusión y propaganda política del régimen mussoliniano y también como forma de construcción de una imagen positiva internacional del fascismo.

Pedro Ruiz realiza un ensayo en el que pone a la poesía de Harte Crane (1930) y Carl Sandburg (1914) en un diálogo íntimo con las fotografías de Bruce Davidson publicadas en el libro *Subway* (1980), y en ese conjunto de textualidades norteamericanas encuentra una forma particularmente poética de narrar lo real.

Tres piezas gráficas de films de Pino Solanas (*El exilio de Gardel*, *La nube* y *Memorias del saqueo*) son analizadas por Jazmín Feliú con el objetivo de poner en acción la metodología de análisis propuesta por Ana Mauad, dar cuenta de la relación entre palabra e imagen fotográfica y elaborar una lectura semántica de esos paratextos.

Anabela Bres indaga la pervivencia en la memoria iconográfica de una obra paradigmática de la pintura argentina como *El despertar de la criada* (1897) de Eduardo Sívori, y ensaya una vinculación posible con la pieza *Eva. La mañana* perteneciente a la obra *Rapsodia inconclusa* (2013) de Nicola Costantino, a partir del contraste entre las formas representativas de la élite y los contenidos de la cultura popular presentes en ambas obras.

María Victoria Cabral nos acerca al género del ecocine y selecciona fotogramas del documental *Albatross* (2017) de Cris Jordan poniendo de relieve la problemática de la muerte de aves marinas a causa de la contaminación por plásticos. El texto advierte el

potencial que tienen las imágenes para producir o tensionar, en distintos sentidos, el dualismo naturaleza-sociedad.

El trabajo de Sabrina Gil analiza el film *Teatro de guerra* (2018) de la realizadora argentina Lola Arias: un “experimento social” (en términos de la artista) donde tematiza la Guerra de Malvinas, como un ejercicio de memoria que documenta y actualiza el pasado en el presente.

Para finalizar, Mauricio Gutiérrez comparte un relato de experiencia de acercamiento al ensayo fotográfico en el aire de un programa radial, que la Asociación civil Unicornio (de la que el autor forma parte) realizó en Tandil durante el período de aislamiento en el inicio de la pandemia, como forma de sostener y acompañar a las infancias y sus familias.

Esperamos que estos textos resulten inspiradores para pensar en los múltiples modos en los que se gestan las imágenes, en las derivas de su circulación y fundamentalmente en los sentidos que asumen en relación con el proceso hermenéutico. Además creemos alentador que estas reflexiones se hayan abierto al calor del intercambio entre pares en el marco del Posgrado. En este sentido consideramos esencial la contribución de estos espacios a la formación de profesionales de alta calidad académica en la Universidad pública y el impulso de la Facultad de Arte por socializar ese conocimiento.

José Martí y la fotografía: Notas sobre lo público y lo privado

María Carolina Bergese

*¡Quién pudiera fotografiar el pensamiento como se
fotografía al caballo en la carrera y al ave en el
vuelo!*

José Martí, *Cuaderno de apuntes*

La figura del intelectual cubano José Martí (1853-1895) puede ser abordada desde múltiples dimensiones en tanto *hombre de acción* -patriota, revolucionario, diplomático-, *hombre de letras* -escritor, poeta, periodista, cronista, ensayista, divulgador científico, orador, dramaturgo, traductor-, *hombre de ideas* -ideólogo moderno, latinoamericanista-, *educador* -pedagogo y predicador laico-. Como puede observarse, circuló por diferentes esferas sociales y culturales, ávido de cazar novedades e inmerso en una época de grandes cambios. Recordemos que Martí asistió al gran período de modernización, al encontrarse en una de las urbes más desarrolladas, como fue la ciudad de Nueva York en el *fin des siècle*. Durante su estadía en los Estados Unidos, entre 1880 y 1895, colaboró en diversos periódicos de América (*La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *El Partido Liberal* de México, entre otros) y los Estados Unidos, dando cuenta de las noticias y hechos más relevantes del mundo. En sus crónicas y artículos, como bien señala Julio Ramos, “las máquinas abundan en el paisaje martiano” (2003:153), cuestión imposible de entender si no nos situamos en este contexto de revolución científico-tecnológica.

En este trabajo abordaremos cómo Martí convive con el desarrollo de la fotografía y cómo la representa en sus textos –crónicas, cartas, fragmentos- y luego nos centraremos en el análisis de un corpus de fotos que lo tienen como protagonista. Para la segunda parte, de las cuarenta fotos que se conservan de Martí, la mayoría de retratos individuales realizados a lo largo de su vida, sólo nos detendremos en las fotografías en las que se encuentra con otras personas en el exterior, es decir, las que no son fotos de estudio.

La fotografía como novedad y uso cotidiano

Al rastrear el tema de la fotografía en la vasta obra martiana, observamos que se encuentra presente en diversos textos, tanto en los que producía para publicar en los periódicos, como en aquellos que pertenecen a su esfera íntima. Esto demuestra, junto con las fotografías conservadas, que el autor le concedía una gran relevancia a esta práctica que comenzaba a difundirse cada vez más en América. Recordemos que en el momento en el que Martí se encontraba en los Estados Unidos, el consumo de fotografía gozaba de un crecimiento sin precedentes¹.

En la crónica publicada el 7 de enero de 1882 para el diario *La Opinión Nacional*, Martí se detiene en la muerte de John William Draper², a quien considera un pionero de la fotografía:

Pueblan hoy los fotógrafos la tierra, y todos ellos deben su arte y bienestar al profesor Draper, que enamorado de las copias de estatuas, y edificios que hacía en Francia Daguerre, y que su amigo Morse le trajo de París, se dio a ahondar en el descubrimiento, hasta que fijó en la lámina fotográfica el rostro de su ayudante, que fue el primer hombre cuya faz reprodujese la fotografía (OC 9: 227)³

De este fragmento nos interesa rescatar varias cuestiones. En primer lugar, encontramos un reconocimiento de la expansión de la profesión en una época en la que comenzaba a masificarse. En segundo lugar, la cita da cuenta de la circulación de bienes culturales entre Europa y América, es decir, cómo viajaban las copias y se diseminaban las novedades y cómo esto conducía a nuevos descubrimientos. En tercer lugar, en esta crónica el enunciador construye una suerte de genealogía de la fotografía y repara en las cuestiones técnicas y químicas del hallazgo:

Él, como Daguerre, sometía la lámina de plata al vapor de yodina, dejaba que la luz imprimiese en la lámina la imagen, y desenvolvía gradualmente la imagen al vapor del mercurio. Él, con el bromino mejoró el hallazgo y lo reformó a tal punto que, alegres como Arquímedes,

¹Boris Kossoy recupera de diversas fuentes que en la ciudad de Nueva York, en el año 1853, se encontraba en funcionamiento 86 galerías de daguerrotipos. (2017: 80).

²John William Draper (1811-1882) fue un naturalista inglés que emigró a los Estados Unidos. También se desempeñó como profesor de química y filosofía en Nueva York.

³Cada vez que se citen fragmentos de las *Obras Completas* de José Martí, se referirán con la sigla OC, seguidos del número del tomo y cuando se citen de las *Obras Completas. Edición Crítica*, se consignará con la sigla EC.

abrieron en dos habitaciones un tanto lóbregas la primera fotografía. (OC 9: 227)

En este caso, el lenguaje se vuelve técnico y desestilizado y asume una postura que marca la admiración y ve en este invento, y en uno de sus promotores, el advenimiento de un futuro que se revela en estos avances: “Este es el siglo de los detalles: el que viene será el siglo de síntesis. Draper fue uno de sus grandes preparadores” (OC 9: 226). Registra, entonces, el comienzo de la fotografía, más cercano al universo de los inventores, los químicos y curiosos de los nuevos artefactos.

Por otro lado, en la “Sección Constante” del diario *La Opinión Nacional*, va reconociendo los nuevos desarrollos que se iban produciendo en esos años, como si asistiéramos, por medio de su escritura, a la evolución y a la circulación de estos nuevos adelantos a través de la prensa. En 1881, da a conocer el nuevo procedimiento ideado por M. M. Cros y Carpentier para fijar los colores en las fotografías. Martí detalla el procedimiento con tecnicismos, precisando los materiales y los efectos del producto. Al final cierra con la proyección futura: “Será verdaderamente mágico conseguir fotografías, en que a la exacta copia de la naturaleza en cuanto a las líneas, se consiga unir la viveza y animación del colorido” (OC 23: 102). Este carácter mágico, propio de la concepción mimética de la fotografía, se entiende en el contexto que, como afirma Susana Rotker, “ser moderno -en términos occidentales- era también el optimismo tecnológico donde el hombre, como diseñador, mejoraría el mundo material” (1992: 29).

En 1882, para esta misma sección, repasa en una serie de fotógrafos que lograron retratar imágenes de personas o animales en movimiento, es decir, va mostrando las pequeñas evoluciones técnicas en el arte de retratar, haciendo una suerte de mapas de fotógrafos que experimentaron con la imagen. Este mismo año, hace referencia a la novedad de que en Inglaterra comienzan a venderse “fotografías fosforescentes”. La descripción del procedimiento parece ser la de un experto en la materia, como si él mismo la hubiese realizado. También cobra relevancia la idea de la fotografía como mercancía, que se vinculará con el auge de la postal en el *fin de siècle*. En otro artículo del mismo año, también refiere al experimento de Richard Jahr, quien hizo el primer retrato a la luz de la luna. Aquí lo interesante es que Martí reconstruye todo el proceder del fotógrafo y la descripción de la foto sin haberla visto, es decir que tenemos la información mediada, atravesada por otros discursos, que van dirigiendo un

determinado efecto sobre el acontecimiento. A modo de cierre, realiza la siguiente reflexión:

¿Por qué no prueban nuestros fotógrafos a copiar paisajes de nuestro valle arcadiano, en esas noches caraqueñas no igualadas, en que la naturaleza hace gala de su hermosura, y se alza la luna serenamente, con su luz penetrante, límpida y majestuosa? (OC 23: 264).

Siempre desde su perspectiva americanista insta a que estos experimentos se realicen también en “nuestra América”, ya que desde la concepción de la “fotografía como espejo de lo real”, propia del siglo XIX, siguiendo el recorrido que realiza Philippe Dubois (2015: 45), la fotografía del espacio americano sería para Martí una imitación del paraíso en la tierra.

Por otro lado, en el texto “Una fotografía en un revólver”, construye una microescena, en donde presenta a un hombre con un revólver apuntando a la pared de un edificio y, por medio de un breve diálogo, revela que en realidad era una cámara de fotos

Cada vez que tiro del gatillo cae al fondo de la cámara un negativo con la imagen ya impresa, y queda frente al foco. Vea Vd. aquí está su retrato, que le he hecho apuntándole al rostro mientras le he ido explicando. (EC 19: 145)

Con la enunciación de esta novedad está marcando no sólo el advenimiento de las cámaras portátiles, sino también un modo de concebir el hecho fotográfico, logra entrever aquel interrogante que Walter Benjamin propone en “Breve historia de la fotografía”: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?” (1989: 82). Anticipa, de alguna manera, esa metáfora que reconocerá a la cámara como un arma.

En otras crónicas, como la que describe a la ciudad balnearia de Coney Island, en 1881, para el periódico *La Pluma* de Bogotá, la fotografía y el retrato de siluetas aparecen mencionadas entre las muchas atracciones al aire libre que propone este espacio turístico. Por otro lado, en la crónica dedicada a la muerte del presidente Cleveland, destaca la importancia social del retrato

Y cuando, llena la casa funeraria de todos los magnates oficiales, y la ciudad de gente, iban ya a poner en el carro el cadáver, la esposa fiel quiso todavía volver a verlo, y se tuvo de pie junto al ataúd, e hizo venir a un fotógrafo para que así la retratara.” (OC 13: 151).

Este registro en la prensa de este hecho particular, nos da la oportunidad de observar la popularidad que tenían los retratos post mortem en los Estados Unidos y que, como refiere Jesús Jiménez Varea, era uno de los servicios más costosos que prestaba el fotógrafo (2002: 153).

Pero también es interesante que en Martí aparece el artefacto mecánico como metáfora, por ejemplo, al describir al autor francés Alfonso Daudet, manifiesta que: “Es su mente como aparato fotográfico, dotado de la facultad de reproducir los seres y los objetos con todos los matices y brillo de la vida” (OC 14: 204). Nuevamente, la concepción de la imagen fotográfica como imitación de la realidad está presente en sus reflexiones sobre la práctica. Por último, también reconoce la actividad del fotoperiodismo en sus crónicas: “Pero ya llegan de afuera, echando rieles nuevos, los trenes de socorro, con la prensa y sus fotógrafos, con víveres y vestidos, con trabajadores que vienen a buscar jornal en la catástrofe” (OC 12: 232). Pone en escena al fotógrafo como trabajador, en tanto registra que los hechos con su cámara, junto al periodista que cubre el acontecimiento. Esto empieza a dar cuenta del uso de la foto en la prensa que, como afirma Freund, “con la fotografía se abre una puerta al mundo” (1983: 94), se amplía la visión del lector, que sólo tenía acceso visual a lo que pasaba a su alrededor.

Por otro lado, en los textos propios de la intimidad de José Martí -cartas, notas sueltas, diarios- también cobra especial interés la fotografía, ya que allí depositaba mensajes destinados a personas de su entorno y eran enviadas junto a las cartas o simplemente anotaba sus ideas más personales. En su epistolario muestra esta importancia de los retratos y de las fotografías de cuadros. Por ejemplo, sobre este último género particular, en unos fragmentos dispersos cuenta la siguiente anécdota, que pinta la relevancia de esta nueva forma de reproducción del arte y la prioridad que Martí le daba:

Mis botines se quejaban de mi abandono, y se hacía necesario reparar la brecha abierta; yo gané ocho pesos, lo que fue maravilla, con mi bellaca

traducción. Yo gasté mis ochos pesos-no en botines sino en fotografías de cuadros buenos.- Creo que tuve que esperar un mes para tener zapatos. (OC 22: 285).

En este período comenzó la reproducción de pinturas por medio de la fotografía que, como expuso Freund, cambió la visión que el hombre tenía del arte (1983: 86), ya que, siguiendo el recorrido que hace John Berger en *Modos de ver*: “Gracias a la cámara, la pintura viaja ahora hasta el espectador, en lugar de ser al contrario. Y su significación se diversifica en estos viajes” (2000: 27). No sólo se conservaban en las casas, sino que se enviaban como si fuesen postales, por ejemplo, la fotografía extraviada de un cuadro de Munkacsy será la protagonista de una serie de intercambios entre José Martí y Manuel Mercado.

Las fotografías también empezaban a tener un rol fundamental en la prensa y folletos, como recién acabamos de mencionar, por eso, como creador y editor del diario *Patria*, órgano difusor del Partido Revolucionario Cubano, en sus intercambios con Fermín Valdés, abundaban las referencias a las imágenes que debían acompañar los artículos: “El fotograbado, bueno para la obra rápida de los periódicos diarios y mucho más barato que los demás sistemas, produce un trabajo demasiado crudo y antiartístico para cosa que merece ser cuidada.” (OC 20: 329). Interesa en este pasaje observar que Martí se centra en dos cuestiones vinculadas a la producción: el costo y el valor artístico.

En este breve recorrido por los textos martianos, notamos el valor que le otorgó a la fotografía como novedad, parte de un incipiente avance técnico, en el contexto de la modernidad naciente, pero también registrando las transformaciones en el uso de la fotografía: formando parte de escenas turísticas, registrando la muerte y la actualidad, en el caso de la prensa. Por último, también el artefacto se transforma en metáfora, comienza a constituir una máquina significativa. Si fue importante para manifestarlo en sus crónicas, también en su intimidad está latente en sus cartas y notas, ya sea aludiendo a la práctica de tener fotos de obras artísticas, contando anécdotas o mostrando el detrás de la escena de la construcción de un periódico. En definitiva, las fotos aparecen formando parte del nuevo entramado social, donde comienzan a circular de modo cotidiano, siendo ya un elemento fundamental de la cultura de masas.

La fotografía como testimonio de sociabilidad

Si tenemos en cuenta que el tiempo en que vivió Martí, sacar una fotografía en el espacio exterior representaba un acontecimiento que implicaba una serie de operaciones técnicas complejas, entonces las que se conservan se transforman en un símbolo, como recupera Ana María Mauad de Le Goff “...aquello que la sociedad estableció en el pasado como única imagen a ser perennizada para el futuro” (2005:464). Las imágenes seleccionadas en el corpus agrupan sólo las fotografías tomadas en espacios naturales, en eventos sociales, donde Martí es retratado junto a otros individuos. Particularmente esto se da en los últimos años de vida, entre 1890 y 1893, cuando se encontraba en plena campaña de lo que él mismo denominó “la guerra necesaria”, para liberar a su patria de España. Por este motivo viajaba a distintas ciudades de los Estados Unidos y Centro América para recaudar fondos y reunir adeptos a la causa.

Antes de adentrarnos en la selección, vale la pena mencionar que en la actualidad se conservan alrededor de cuarenta fotografías de José Martí⁴, algunas de dudosa autenticidad. Diecisiete de ellas son fotos de retratos individuales, sacadas en un estudio por un profesional, y que siguen el recorrido de su vida desde la infancia hasta sus últimos días, acompañando su recorrido biográfico (fotos de infancia y juventud que dan cuenta de su formación escolar, una foto de estudio de su presidio político en Cuba, fotos de la etapa española al ser deportado, fotos con sus amigos e hijos y, finalmente, en eventos políticos). En once fotos se lo ve a él, acompañado de una o dos personas, también éstas dentro de un estudio, y en once fotos grupales, de las cuales siete son en el exterior.

Como ya hemos mencionado, nos centraremos en estas últimas siete, sacadas al aire libre. A su vez, podemos dividir este corpus en dos grupos: las que retratan a José Martí junto a sus amigos en un entorno íntimo y de descanso, y las que lo encuentran en su rol político, junto a multitudes, en eventos centrados en su labor como líder revolucionario y como miembro fundamental del Partido Revolucionario Cubano.

En el primer grupo, tenemos dos fotos muy distintas. La primera en orden cronológico, tomada en 1890, en Bath Beach (Nueva York), lo fotografían junto a María Mantilla, José María Sorzano, Isabel Mena, Pilar Correa y Práxedes Sorzano (Imagen 1). Vinculado con esta foto grupal, se encuentra el famoso retrato con la niña María

⁴La totalidad de las fotografías conservadas se encuentran disponibles en el siguiente link: <http://www.josemarti.cu/album/fotos-de-jose-marti/> [19 de junio de 2019].

Mantilla⁵, seguramente realizado el mismo día, debido a la coincidencia de la vestimenta.



Imagen 1

El espacio de vivencia, siguiendo el modelo propuesto por Ana María Mauad⁶, tiene que ver con el registro de una visita social: es decir, documenta la amistad de Martí con esa familia cubana, también emigrada en los Estados Unidos. De esta foto nos interesa el juego de miradas: tenemos a un José Martí mirando e interpelando la cámara, mientras que el otro hombre que aparece en el centro, desvía la mirada hacia arriba a la izquierda, como si jugara con las convenciones de las poses, mirando el afuera del campo. En contraposición, las cuatro mujeres que se sitúan sentadas arriba, miran al fotógrafo como si fuese una muralla, mostrando una leve sonrisa. Tengamos en cuenta que la mirada a cámara, explica Phillipe Dubois, es algo instituido en el retrato (2015:192), por eso podemos decir que es una foto convencional, tomada en las escaleras del frente de la casa familiar, en donde los retratados siguen el principio

⁵José Martí fue el padrino de su bautismo y junto a ella vivió la mayor parte de los aproximadamente quince años que residió en Nueva York y llegó a quererla como a su hija. En su carta del 9 de abril de 1895, le escribe “Cuando alguien me es bueno, y bueno a Cuba, le enseñe tu retrato” (OC 20: 216), es decir que llevaba su foto en sus últimos días, como una suerte de amuleto, siguiendo el análisis de Susan Sontag (2012: 26). Otra foto que cobra relevancia es la que la tiene a ella de adolescente, sentada en un sillón ostentoso, y a la izquierda un retrato fotográfico de Martí, evocando su presencia con la imagen.

⁶Mauad establece cinco categorías espaciales para analizar las unidades culturales de la fotografía: espacio de la fotografía, espacio geográfico, espacio del objeto, espacio de la figuración y espacio de la vivencia.

fundamental del frente a frente entre el modelo y el fotógrafo, con excepción del dueño de la casa.

En cambio, la segunda fotografía de este grupo, tomada en 1893, en Sandy Hill (Nueva York), en la casa del pintor venezolano Juan Peoli⁷, es una fotografía pensada de un modo pictórico, donde cada pose pareciera ideada de antemano (Imagen 2).



Imagen 2

La foto se organiza mirando de derecha a izquierda: encontramos a la derecha a Peoli de perfil, parado, tomando una fruta de una mesa diminuta y ornamentada, propia del mobiliario interior y, en el extremo, a la izquierda, a uno de los niños montado en un triciclo. Este marco casi irreal genera una ilusión de movimiento, que deja más expuesta la artificialidad del retrato. En la composición, Martí queda resaltado por el juego de tonos presente en los atuendos: los trajes negros sobresalen y se equilibran con los vestidos blancos de las mujeres. Pero, por más que el centro de la foto la tenga a Antonia Alfonso de Peoli como eje, la mirada se recuesta sobre los dos hombres de traje negro. Especialmente se detiene sobre la figura de Peoli, que llama la atención por su pose, como si estuviese actuando esa aparente naturalidad, ajeno al evento social que implicaba sacarse una fotografía. Como afirma John Tagg “hacerse un retrato era uno de los actos simbólicos mediante el cual los individuos de las clases sociales ascendentes

⁷A este pintor le dedica, en el periódico *Patria*, un artículo sobre su arte y vida, al enterarse de su muerte (OC 5: 280).

hacían visible su ascenso ante sí mismos y los demás” (2017: 83). Acá la ropa, los objetos, el entorno y las personas seleccionadas para que estén en la fotografía, cobran relevancia para demostrar ese nivel económico elevado, construyendo la escena de una familia burguesa en su casa de campo.

En estas dos fotografías asistimos a un tipo de sociabilidad que implicaba la visita social y el pasar una temporada en una casa amiga, relacionados estos usos y costumbres con los nuevos tiempos de ocio de la modernidad. Por lo tanto, la foto no es sólo el registro familiar, sino el de los vínculos sociales, culturales y políticos. En este caso, Martí aparece en ambas como un invitado especial, digno de fotografiarse con la familia, por lo que se le otorga un lugar especial en el plano.

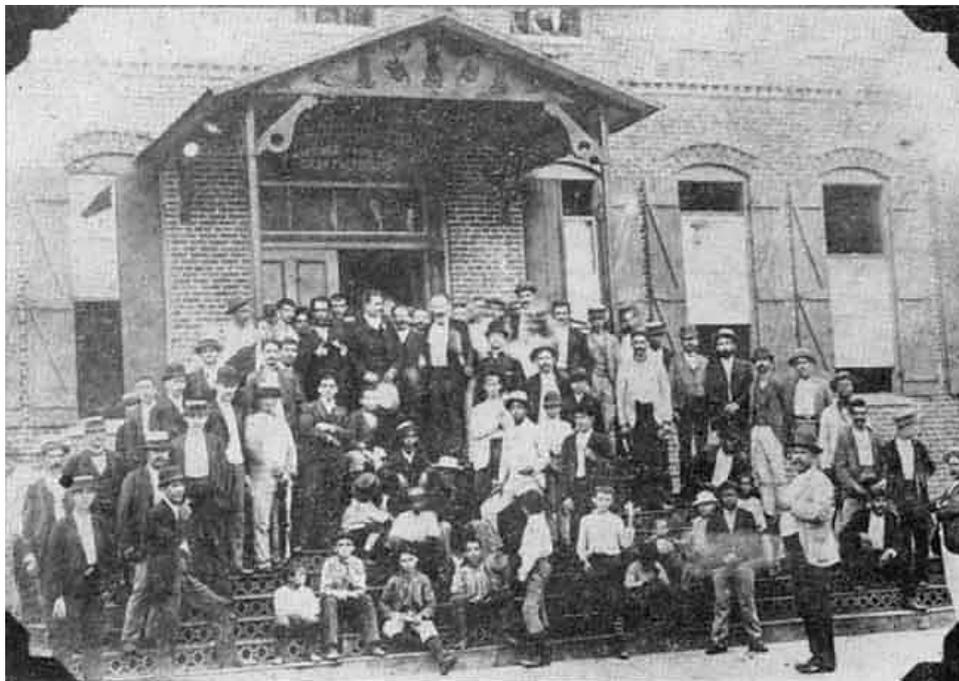


Imagen 3

El segundo grupo de fotografías se desarrolla en diversos espacios, vinculados al periplo martiano para conseguir fondos para la guerra de la independencia cubana, en el marco de la creación del Partido Revolucionario Cubano. Durante el año 1892, se encuentran tres fotografías: una en Ibor City (Florida, EEUU) y dos en Kingston (Jamaica). La tomada en los Estados Unidos, tiene como espacio geográfico el frente de la fábrica de tabaco de Vicente Martínez y se encuentra José Martí, junto a los trabajadores (Imagen 3)

A Martí se lo puede observar en el centro de la imagen y se lo identifica rápidamente gracias al atributo personal del bigote. De esta manera, su figura queda en el vértice de la pirámide, posicionado en un lugar de jerarquía. Interesa observar la diferencia entre el espacio superior, donde se encuentran principalmente adultos con el sombrero puesto, y el inferior, donde se ubican una mayor cantidad de niños, distraídos, sentados en las escalinatas de la puerta o mirando hacia arriba. En esa misma visita es nombrado socio de mérito del Liceo Cubano y en el mitin en Hardman Hall pronuncia el discurso conocido como “La Oración de Tampa y Cayo Hueso”, en el que evalúa los resultados de su viaje por la Florida (Hidalgo Paz: 151). En este texto cuenta sobre las multitudes que observó: “Y aquellos rumores de talleres que se engalanaban, de palmeras que se quedaban sin penacho, de trabajadores que deliberaban sobre un tierno presente, de voces nuevas que aprendían del abuelo lleno de cicatrices el saludo de la fe o la música de la guerra” (OC 4: 295). Es como si, por medio de este discurso, pudiésemos darle voz a esta imagen, escuchar el ruido de la fábrica, las voces de los trabajadores, el grito de los niños y el efecto que le produjo tal recorrido como representante de la causa revolucionaria.

Las dos fotos tomadas en Jamaica deben leerse en conjunto, seguramente efectuadas el mismo día, en el mes de octubre. El espacio de la vivencia, es decir el evento que convoca la fotografía, se relaciona con su llegada el 8 de octubre a Kingstone. Al día siguiente, se dirige a Temple Hall, zona agrícola en la que varios cubanos tenían establecidas vegas de tabaco, en donde le ofrecieron un gran recibimiento campestre (Hidalgo Paz: 163). Es en esa circunstancia en que le toman la fotografía los cubanos R. Nuñez y Juan Bautista Valdés. Otro dato contextual es que en este país, el 10 de octubre, pronuncia uno de los habituales discursos en conmemoración de la fecha patria del 10 de octubre de 1868⁸, esta vez dirigido a los emigrados cubanos en Jamaica.

Las dos fotografías son similares, en el sentido en que vemos en ambas un grupo numeroso de personas alrededor de José Martí, una bandera cubana flameando y de fondo las vegas de tabaco. Sin embargo, descubrimos algunas diferencias en la composición de la foto.

⁸El 10 de octubre de 1868 es considerado el primer grito de independencia cubana. José Martí, cada año, pronunciaba un discurso que servía como conmemoración y excusa para hablar del presente y de la futura lucha por la independencia. Se conservan los discursos de 1887 a 1891, pero este discurso pronunciado en Jamaica, no se encuentra publicado.

En la Imagen 4 observamos cierta de idea de movimiento, ya que en la profundidad del campo se ve una comitiva de cuatro carretas llegando en dirección al centro de la fotografía. En esta ocasión, Martí está ubicado sobre la derecha y queda en el centro una mujer y un hombre, con ropa de trabajo. Aquí, el *punctum*, en términos barthesianos, aquello que atrae, punza (2017: 58), se proyecta en otra mujer, que espeja la figura de Martí en la composición. Su vestido a lunares, con su sombrero puesto y las manos tomadas en su regazo, atrae la mirada del espectador. Por otro lado, la segunda foto tomada en Jamaica, parece más ordenada y posada.

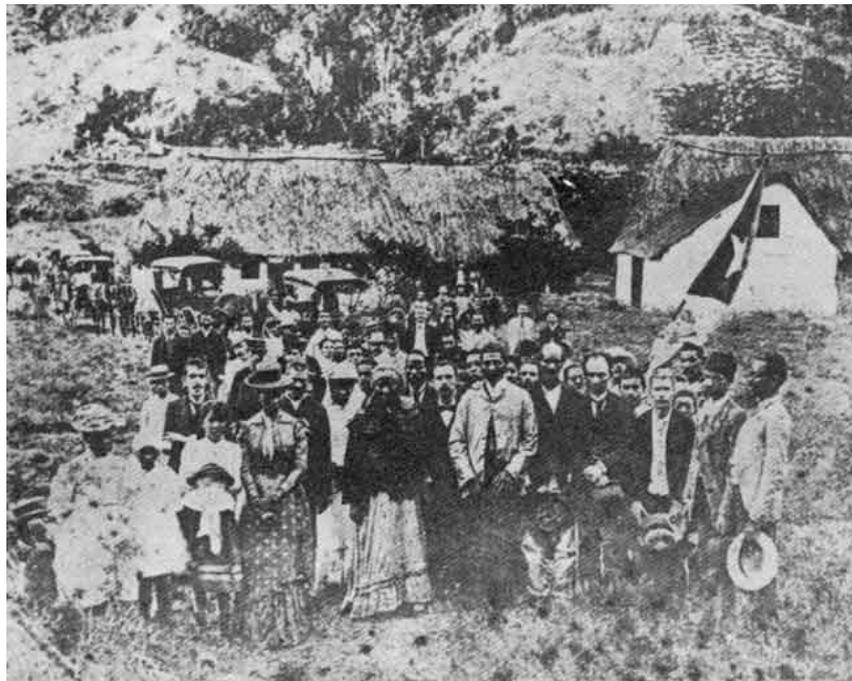


Imagen 4

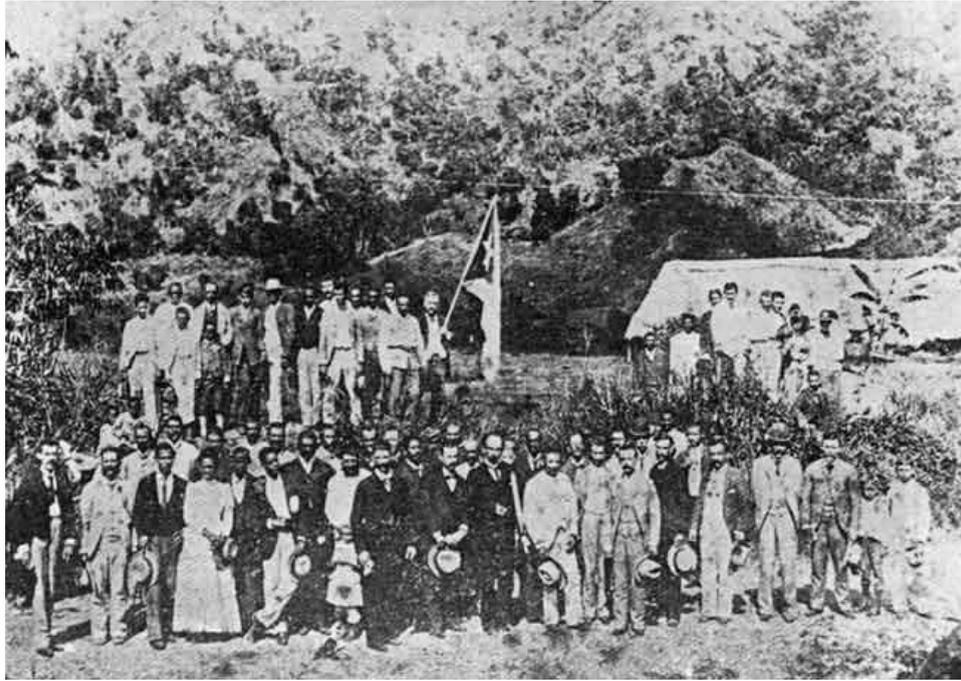


Imagen 5

La Imagen 5 se divide claramente en dos niveles: uno superior, fraccionada en dos grupos de hombres, vestidos con la ropa blanca típica del trabajo, y en el sector izquierdo hallamos a un hombre sosteniendo la bandera cubana. El nivel inferior abarca todo el ancho de la foto y se lo encuentra a José Martí en el centro, acompañado de hombres, con el sombrero en la mano. Se alinea en el centro la bandera y la figura de Martí, como si pudiésemos trazar una línea vertical y, de esta manera, se proyecta hacia el espectador una idea de jerarquía tanto del sujeto como del símbolo patrio. Otro gran protagonista dentro del espacio geográfico es la naturaleza, que aparece como marco de la foto, pero quizás el blanco y negro no logra dimensionar la importancia de este fondo.

Las fotografías conservadas de 1893 se sitúan en Cayo Hueso (Florida, EEUU), espacio muy importante para los emigrados, ya que por su cercanía a Cuba, era considerada una suerte de prolongación de la isla y allí se concentraba gran cantidad de exiliados. De este año son dos fotos muy diferentes: la primera de ellas, del mes de mayo, se fotografía a Martí junto a un grupo de patriotas en la casa de Teodoro Pérez (Imagen 6), luego de ser recibido en el muelle por una multitud (Hidalgo Paz: 174).



Imagen 6

Esta foto tiene una clave de valor demasiado alta, sin embargo, se logra observar la fachada de la casa, las banderas que flamean y un cartel que decora el balcón, donde se lee claramente el apellido de Martí y el topónimo “Cuba”. Ya en esa época su apellido estaba íntimamente vinculado a la causa cubana y esto es evidente en la imagen. La fotografía se organiza en tres planos. El primero es el superior, donde se encuentran José Martí y sus compatriotas: Teodoro Pérez, Céspedes Pérez, Serafín Sánchez, Gualterio García, Raymond Sánchez, Luis Muñoz, Ángel Peláez, Adolfo Monteresi, Francisco María González y M. Valdés Dorado. Obviamente, debido a la baja calidad de la foto y la lejanía del fotógrafo, es difícil identificarlos. Pero es evidente que los que ocupan ese sitio tienen mayor jerarquía que los de abajo. El segundo plano, es decir, en la parte inferior se ubican las mujeres y niños: Elisa Cartilla, Francisca B. Pérez, Teodoro Pérez (hijo), Ida Fine y Kate Role. Finalmente, el tercer plano lo ocupan dos niños en la entrada de la casa, Fernando y Bernardo Figueredo, hijos de Fernando Figueredo Socarras⁹. Ellos se encuentran por fuera de la cerca, lo cual realza la relación del adentro con el afuera. Como lector de la foto, uno se sitúa como esos niños, mirando la escena desde el exterior. Nuevamente la naturaleza cobra un lugar importante en la

⁹Fernando Figueredo Socarras (1846-1929) se sumó a las filas independentistas, después de producido el levantamiento de Céspedes en 1868, y llegó a ser Coronel en la Guerra de los Diez Años. Se exilió en los Estados Unidos en 1884 y en Cayo fue un baluarte de la soberanía cubana y esta pasión lo unió a Martí desde que se conocieron.

foto, ya que resaltan las hojas de la palma en el portal de la casa. Las palmas son consideradas un símbolo de Cuba y esto se evidencia en toda la obra martiana, como afirma Ivan Schulman, “La íntima relación entre Cuba y la palmera tiene su raíz en asociaciones de fenómenos físicos y espirituales” (1970: 216) y, en muchos casos, vinculado a la causa de la independencia.

En contraposición, la segunda foto de 1893, Martí posa junto a emigrados cubanos que hacían sus prácticas de tiro en el antiguo fuerte Martello Toser, que se encontraba en los terrenos de la fábrica de tabaco de Eduardo Hidalgo Gato (Imagen 7). En esta foto, Martí se confunde con la gente, es difícil descubrir donde se ubica, por lo tanto no está compuesta con el objetivo de realzar su jerarquía, sino que se configura como uno más entre los emigrados. Nuevamente, la bandera cubana se halla en la imagen, esta vez sobre la izquierda, enmarcando a los sujetos en una causa. Aquí el espacio de los objetos personales se destaca, ya que cada uno lleva en sus manos los rifles, constituyéndose una escena que anticipa la guerra que se estaba organizando desde el exilio.

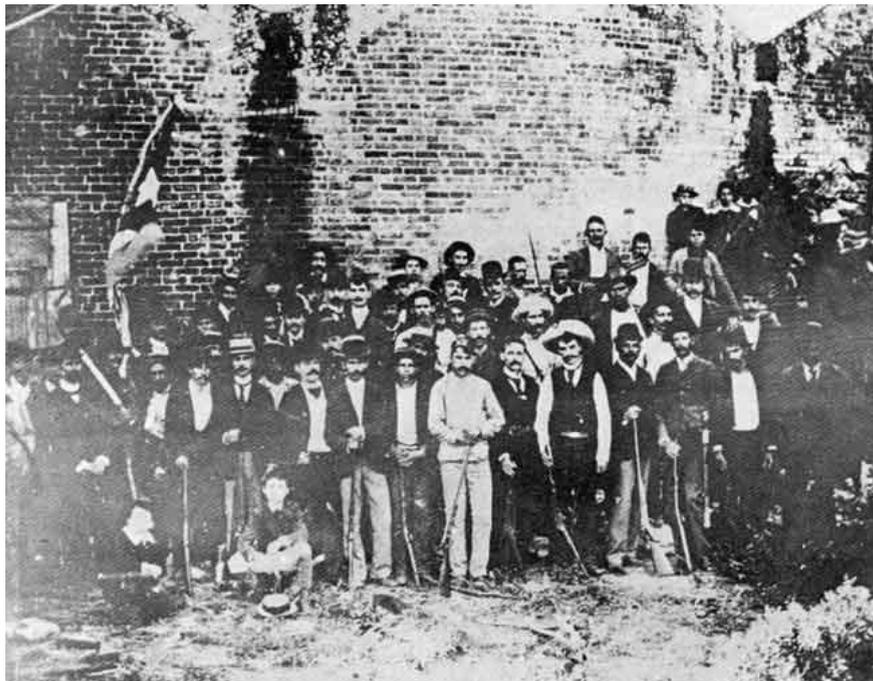


Imagen 7

Estas fotos registran otro tipo de sociabilidad, vinculado al rol político de Martí, en tanto líder de la organización independentista, que lo llevará en 1895 a morir a comienzos de la guerra. En éstas se encuentra presente el símbolo de la bandera cubana, como un estandarte que representa su identidad y la necesidad de libertad. El hecho de

que aparezca rodeado de multitudes ubica a Martí en un lugar de importancia para la comunidad, teniendo en cuenta que en estas fotos no posa sólo con sus amigos o con figuras de poder, sino con trabajadores y emigrados anónimos. Recordemos que muchos de los discursos independentistas fueron pronunciados en las tabacaleras y estaban dirigidos a estos sujetos sociales. Una pregunta que surge es por qué estas imágenes de Martí son las menos conocidas, las menos recordadas, quizás porque, a pesar de estar en un rol central, se aleja del protagonismo y se encuentra junto al pueblo y no frente a ellos.

A modo de cierre

En este breve trabajo, hemos recorrido la obra martiana para detenernos en cómo percibió los nuevos avances de la fotografía y a su vez cómo fue representado en algunos de sus retratos. Tanto en su esfera pública como en la privada, Martí se apropió de la fotografía como un modo de sociabilidad. La necesidad de escribir sobre ella coloca a dicha moda en estrecha relación con la técnica, pero también con nuevas formas de presentar la sociedad en diferentes acontecimientos –turismo, noticias, intimidad, arte-. En sus notas y cartas logramos descubrir cómo las fotos estaban presentes en su cotidianidad y circulaban como bienes de consumo. Tanto en las crónicas, es decir, en su esfera pública, como en sus cartas y notas, es decir, en su esfera íntima, las fotografías son un motivo de debate, comentario, descripción, que dan cuenta de la importancia social otorgada por Martí a esta práctica.

Por otro lado, las fotos del corpus seleccionado también evidencian este juego entre lo público y lo privado. En ellas se trazan dos modos de sociabilidad, la de las fotografías que registra vínculos sociales, en la intimidad en la que, como afirma Sontag, estas fotografías familiares son una suerte de “estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (2012: 18), y las que se enmarcan en un tipo de actividad política, que lo erige en el centro de la actividad pública, acompañado de multitudes anónimas. En ambos casos, Martí con sus atributos físicos –bigote poblado, incipiente calvicie y traje negro-, resalta en las fotos cobrando diferente grado de importancia, de acuerdo a los contextos.

Finalmente, si retomamos la cita que opera como epígrafe, observamos que Martí evoca en la fotografía una utopía, la de poder detener en una imagen el

movimiento propio del pensamiento. Para él, la fotografía podría lograr lo que nadie pudo, captar lo imposible.

Referencias

Fuente primaria

Martí, J. (2002). *Obras completas*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

Martí, J. (2016). *Obras Completas. Edición Crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

“Fotos de José Martí” en *Portal José Martí*. Sitio del Centro de Estudios Martianos
Recuperado de <http://www.josemarti.cu/album/fotos-de-jose-marti/>[19 de junio de 2019].

Fuente secundaria

Barthes, R. (2017). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Benjamin, W. (1989). “Breve historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*.
Buenos Aires: Taurus.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.

- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- García Pascual (2003). *Entorno Martiano*. La Habana: Casa Editora Abril.
- Hidalgo Paz, I. (2003). *José Martí 1853-1895. Cronología*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Jiménez Varea, J. (2002). “El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular” en *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N°. 1: 149-160
- Kossov, B. (2007). “Retratistas y retratados en el período del daguerrotipo” en *Clic! Fotografía y sociedad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Mauad, A. (2005). “Fotografía e historia, interfases” en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes. *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora.
- Ramos, J. (2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Schulman, I. (1970). *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: De bolsillo.
- Tagg, J. (2017). “Democracia de la imagen” en *Clic! Fotografía y sociedad*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Representaciones Visuales Del Mundo Rural: Álbumes Fotográficos Sobre Mar Del Plata Y El Partido De Gral. Pueyrredon A Comienzos Del S. XX.

Juan Ferguson

Introducción

A lo largo de los últimos años hemos venido realizando un estudio –aún en curso- del conjunto de la producción fotográfica sobre el mundo rural del Partido de General Pueyrredon y Mar del Plata, a partir del siglo XIX. Esto implicó una estrategia de identificación y recuperación de imágenes fotográficas en archivos públicos y privados, paralela a la producción de imágenes en esos ámbitos (que articulamos con etapas anteriores¹⁰). En este sentido, el presente trabajo forma parte del Proyecto de investigación que desarrollamos entre los años 2018-2019 en la UNMDP (Facultad de Humanidades, Depto. de Historia), el cual estuvo centrado en la cuestión de cómo se crean, transforman y difunden determinadas imágenes del mundo rural en las que se objetiva y articula la conciencia histórica contemporánea sobre dicho tema.¹¹

En términos teóricos, sin desconocer los aportes relativos del campo interdisciplinario conocido como “Cultura Visual” o “Estudios Visuales” (Mitchel, 2009; Didi Huberman, 2004; Mirzoeff, 2003), nos separamos de su relativismo antropológico pues consideramos a la imagen visual como parte integrante del proceso simbólico que reformula y da sentido a los elementos presentes en las relaciones sociales (Mauad, 2013; 2005). Dado que las imágenes asumen funciones legitimadoras, reguladoras, pedagógicas, etc., deben ser entendidas como indispensables en la

¹⁰Alimonda-Ferguson, 1999, donde trabajamos comparativamente regiones del interior de Río de Janeiro, San Pablo y Minas Gerais, en Brasil.

¹¹Proyecto (bajo nuestra dirección) “*Representaciones Visuales del Mundo Rural (sudeste bonaerense, siglos XIX, XX y XXI)*”. El marco conceptual más general siguió dos criterios orientadores básicos y complementarios. Por un lado, el concepto de *cultura histórica* (Rüsen,2009), atendiendo al presupuesto de que el conocimiento del pasado y su uso en el presente se enmarcan siempre en unas prácticas sociales de interpretación y reproducción de la historia que incluyen, pero exceden, el ámbito de la producción de conocimiento propiamente histórico. Por otro lado, el presupuesto de que no hay un monopolio de representación de la sociedad (Becker, 2015; 2011): diversos géneros de relato (además de las Ciencias Sociales) también producen conocimiento sobre lo social. Así, la fotografía, el cine, la literatura, etc., no contienen sólo fantasías, sino también observaciones sobre cómo funciona y es construida la sociedad. Ambos criterios convergen en la centralidad atribuida a la imagen, la memoria y la historia.

organización y reproducción de la vida social. Siendo así, la exploración de la documentación visual no sólo resulta pertinente por su especificidad, sino también porque puede constituir un aporte para una mejor evaluación de otros aspectos del proceso histórico.

En cuanto a la concepción histórica de la fotografía, para nosotros (Alimonda-Ferguson, 2004; Mauad, 2005.), la foto es un *texto visual* que envuelve tres componentes: autor (el fotógrafo, pero entendido como una categoría social y no apenas como un individuo); lector (es decir, un público, cuyas competencias forman parte del proceso de educación de la mirada y de disputa social por el significado); y texto (que se organiza a partir de la relación entre un plano de la expresión –opciones técnicas y estéticas-, y un plano del contenido –o sea, el corte temático y temporal). Para la cuestión del contexto de producción de la imagen fotográfica, una premisa básica es la de que históricamente la fotografía compone, junto con otros tipos de textos de carácter verbal y no-verbal, la textualidad de una determinada época. Tal idea implica la noción de *intertextualidad* para la comprensión amplia de las maneras de ser y actuar de un determinado contexto histórico.

En esta ocasión, nuestro análisis –necesariamente limitado, por razones de espacio- está centrado en tres álbumes fotográficos editados en fechas cercanas: el “*Álbum Argentino. Libro de estudio de la Provincia de Bs As. Su vida, su trabajo, su progreso*”, de 1913; el álbum “*Recuerdo de `La Armonía`*”, c.1913; y el “*Álbum de la Estancia `Chapadmalal`. Mar del Plata, FCSud, Rep. Argentina*”, c.1910. Estos álbumes fueron seleccionados porque constituyen ejemplos de narrativas visuales que exceden el marco urbano, para adentrarse en la temática rural. En forma complementaria –y por razones comparativas- también utilizamos el “*Álbum Bonnin. Mar del Plata. Temporada 1913*” y la “*Guía de Mar del Plata*”, diciembre de 1949.¹²

Fotografía y mundo rural: Partido de General Pueyrredon y Mar del Plata

Si bien durante gran parte del siglo XIX la región del sudeste bonaerense fue frontera con los territorios indígenas, a partir de los últimos años de ese siglo –luego de la conclusión dramática de la guerra contra esas sociedades¹³- desarrolló una vigorosa

¹²El primero se encuentra en la Biblioteca Central (BC) de la UNMDP, y los otros cuatro en el Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili” (AMHM), Secretaría de Cultura, Municipalidad del Partido de General Pueyrredon, Mar del Plata.

¹³Tratamos el tema, en términos de la iconografía fotográfica, en Alimonda-Ferguson, 2004.

agricultura de exportación que dio origen a un dinámico proceso de acumulación de capital y crecimiento poblacional.¹⁴ Para el caso de Mar del Plata y el Partido de General Pueyrredon, el tradicional énfasis sobre la producción fotográfica urbana en los estudios históricos (Pastoriza, 2009; AAVV, 1991) –justificado por las grandes transformaciones que vivió la ciudad cabecera del Partido- ha opacado el hecho de que la agricultura continuó siendo el eje de la economía, y la gran propiedad rural el fundamento del poder político y social a lo largo de todo el siglo XIX y en períodos posteriores. Así como el espacio, las actividades y los habitantes del mundo rural fueron aparentemente dejados de lado por las cámaras fotográficas de comienzos del siglo XX, las imágenes del ámbito rural no han atraído hasta ahora el interés de los investigadores contemporáneos.

Sin embargo, en el contexto de los primeros años del siglo XX y finales del XIX, la preocupación de las elites en construir una imagen moderna de la Argentina no estuvo limitada al ámbito urbano, a pesar de que éste haya sido el “locus” iconográfico privilegiado.¹⁵ Así, en el caso de las áreas rurales del Partido de Gral. Pueyrredon y de Mar del Plata¹⁶ -tanto a nivel del Estado como de la sociedad- se dio una profusión de imágenes del campo y de la vida rural que, sin dejar de representar ciertos aspectos tradicionales de ese ámbito (el casco de la estancia como sede del poder económico, del prestigio social y de la familia), comenzaron a registrar también el espacio productivo racionalizado, objeto de mercantilización y de aplicación de nuevas tecnologías.

En este sentido, nuestro interés no estuvo radicado solamente en las representaciones del patrimonio arquitectónico (antiguos cascos de estancias), sino también en otras dimensiones del ámbito rural que aparecen en los registros, como el paisaje productivo, las tecnologías, la infraestructura, las formas de trabajo, la sociabilidad, etc. Si bien el texto supone un cruce permanente entre los datos emanados de las fuentes visuales y las escritas consultadas, las imágenes fotográficas recibieron un tratamiento serial: procuramos establecer núcleos que guardasen semejanzas formales y

¹⁴La bibliografía sobre el proceso y sus límites es vastísima. Ver, entre otros: H. Giberti (1986) *Historia económica de la ganadería argentina*. Bs As Hyspamérica; Sabato, H. (1993) “Estructura productiva e ineficiencia del agro pampeano, 1850-1950: un siglo de historia en debate”, en: M. Bonaudo y A. Pucciarelli (comps.) *La problemática agraria. Nuevas aproximaciones, III*. Bs As, CEAL, pp. 7-49; R. Cortés Conde (1979), *El progreso argentino, 1880-1914*. Bs As, Sudamericana.

¹⁵Considerar al respecto, tanto las abundantes ediciones de álbumes conmemorativos (por ejemplo, sobre el centenario de Mayo, en 1910), como las iniciativas privadas destinadas a difundir las riquezas y oportunidades del país en el exterior (por ejemplo, Foster Fraser, 1914).

¹⁶No obstante ello, pensamos que dicha hipótesis podría extenderse al conjunto de la provincia de Bs As., pues la documentación con la que venimos trabajando la confirma parcialmente.

temáticas, y que permitiesen comprobar las hipótesis a través de asociaciones de sentido inferidas de la confrontación entre los atributos observados a lo largo de las series.¹⁷

Los Álbumes

Desde su aparición, en París hacia 1860, los álbumes fotográficos adquirieron diversos tipos de formato y contenidos. Surgidos originalmente para la reunión de retratos y fotografías familiares (en estudios de fotografía), incorporaron vistas de paisajes y lugares “exóticos” (desde la perspectiva de los viajeros europeos de aquel siglo) en distintos continentes, o temáticas relativas al desarrollo urbano. Si bien en esos primeros álbumes los positivos fotográficos, pegados sobre cartón, se ubicaban discrecionalmente en las distintas páginas según su tamaño (Príamo, 1999:277), a partir de fines del siglo XIX los desarrollos tecnológicos permitieron la impresión fotomecánica, y los álbumes impresos sustituyeron paulatinamente a los anteriores. De esta forma, con el tiempo se transformaron en una publicación iconográfica compleja y sofisticada, abocada a la representación de los diversos aspectos de un tema (Mass, 1982). Aunque en este tipo de publicación suele predominar la imagen visual -la cual asume un papel activo en la construcción de sentidos, actuando como semiosis guía-, la misma se puede articular también de diferentes maneras con textos escritos y leyendas, desplazando la carga del sentido en un juego intertextual (Barthes, 1964; 2002).

En la Argentina, los primeros álbumes fotográficos publicados –con fotografías pegadas, relativas a imágenes de la ciudad de Bs As y la campaña bonaerense-, fueron los del francés Esteban Gonnet y del italiano Benito Panunzi, en 1864 y 1868 respectivamente (Alexander-Príamo, 2000, 23-35).

En el caso de las fuentes que hemos seleccionado aquí, se trata de álbumes con fotografías impresas. Además de su cercana y sucesiva edición, dichos álbumes comparten algunas características generales en lo relativo al plano de la expresión (opciones técnicas y estéticas). Asimismo, su encuadernación es refinada: tapas duras de formato rectangular, cubiertas en tejido coloreado con caracteres en relieve. Es posible identificar los datos de edición (menos en uno de ellos), aunque no los autores de la mayoría de las fotografías (excepto en algunos casos notables que indicamos más adelante). Sin embargo, el correcto encuadre, la compleja distribución de planos, la

¹⁷Se confeccionó una Ficha de Identificación individual aplicable a cada documento fotográfico (basándonos en las normas ISAD G), que permitiese expresar atributos icónicos y formales de la imagen.

nitidez del foco, la iluminación y el equilibrio de la composición, no dejan dudas que fueron tomadas por profesionales de la fotografía. Las fotos tienen ornatos gráficos y distintos tamaños, pero no exceden los 18 x 24 cm. Se sustraen a esa regla los retratos de algunas personalidades políticas importantes y ciertos paisajes panorámicos en hoja doble (con medidas de 20 x 28 cm; 30 x 32 cm y 15 x 38 cm). Si bien poseen diversos formatos (regulares e irregulares), prevalecen las imágenes rectangulares horizontales. En algunos casos, suele utilizarse toda la extensión de una página para la presentación de una fotografía, lo cual los diferencia claramente de los álbumes fotográficos del siglo XIX. Todas las fotos fueron impresas en blanco y negro.

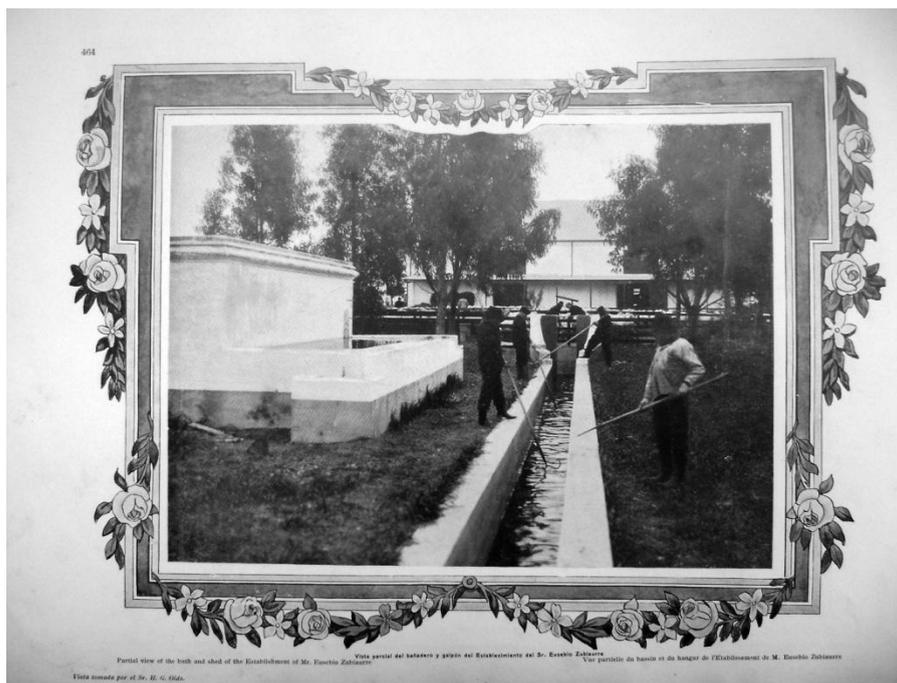
El álbum “Argentino” y el de la estancia “Chapadmalal” tienen textos introductorios (y, en el primer caso, de desarrollo de contenidos) en tres idiomas: castellano, inglés y francés. El álbum de la “Armonía” carece de las primeras hojas, y las fotos sólo traen leyendas en castellano. El carácter trilingüe de esas narrativas, junto con la cuidada edición, aporta evidencia para determinar el posible público lector (en el caso del álbum de la estancia Chapadmalal, sin duda potenciales compradores extranjeros de animales de cría), aunque nuestro trabajo no incluye las trayectorias y difusión de estos objetos en otros medios, como diarios, almanaques, etc..

Álbum Argentino, 1913.

Este álbum reseña el desarrollo histórico, económico, social y cultural de la provincia de Bs As. Su declarado objetivo es alcanzar una síntesis de los logros provinciales apelando a una mirada “científica” y “objetiva”. Tiene 500 páginas (entre textos e imágenes), y tapas que miden 30 x 40 cm; aparentemente es el volumen 1 de una publicación mayor, o que aspiraba a serlo. La edición es de la compañía que da nombre al álbum, bajo la dirección de Demetrio Blitz. Se indica que fue patrocinada y auspiciada por el Gobierno de la Prov. de Bs As. No hay datos del lugar de edición. En el índice consta una clasificación temática de contenidos dividida en cuatro partes: “Reseñas generales de la Prov. de Bs As”; “La Plata – Partido”; “Gral. Pueyrredon-Partido y “Mar del Plata – Ciudad”. El universo iconográfico es diverso: fotos, mapas, gráficos, dibujos fotograbados, citocromías y tricromías¹⁸, reproducciones de marcas de ganado que, en conjunto, suman más de 2000, pero la mayoría son fotografías.

¹⁸Se trata de técnicas de impresión por las cuales se obtienen imágenes en color mediante un proceso de síntesis.

Entre las páginas 353-500 se ocupa del Partido de Gral. Pueyrredon y la ciudad de MDP. Allí el total de fotos es de 899, de las cuales 374 son retratos, y 525 vistas generales de construcciones, paisajes, casas, infraestructura, etc., con leyendas identificatorias y/o explicativas. Prevalecen los registros sobre el balneario, la ciudad y los espacios de ocio de la elite. A ello no es ajeno el hecho de que en 1913, precisamente, se inauguró la nueva rambla de mampostería, conocida como Rambla Bristol. No obstante, se reseña también la historia, desarrollo y situación de siete establecimientos rurales del Partido: “Dos Marías”, “La Susana”, “La Brava”, “La Josefina”, “Monte de los Padres”, “Laguna de los Padres” y “Laguna El Soldado”. En total, se han podido identificar en los créditos cinco estudios fotográficos muy importantes de la época, como Garro, Witcomb, H. Olds,¹⁹ U. Carnaghi y Fotog. Chandler. Exceptuando el caso de U. Carnaghi –fotógrafo afincado en Mar del Plata hacia 1880-, el resto de los estudios fotográficos funcionaban como sucursales de las casas asentadas Bs As. (Alexander, 2009).



Álbum Argentino: bañadero de animales, estancia “Laguna de los Padres” (fotografía de H. Olds)

¹⁹Sobre la obra de H. Olds ver: AAVV. (1998) *H.G. Olds. Fotografías, 1900-1943*. Bs As, Antorchas.

El **espacio fotográfico**²⁰ retratado se organiza bajo un estricto control compositivo – posible por los recursos técnicos disponibles-, privilegiando tomas de conjunto que articulan diferentes planos, focos y direcciones. Las leyendas explicativas son breves, y la semiosis guía se establece en relación al texto escrito principal (que no coincide con los registros). En términos del **espacio geográfico**, prevalecen las oposiciones ciudad/campo, fondo natural/fondo artificial, espacio externo/espacio interno. En conjunto, predomina el paisaje urbano y del balneario, pero los abundantes escenarios rurales expresan no tanto la prolongación de las comodidades del primero, como la especialización de la labor productiva rústica. En ambos prevalecen los escenarios exteriores. En función de las oposiciones anteriores, el **espacio del objeto** está definido por índices del hábitat urbano (residencias, hoteles, clubes, etc.) y rural (cascos y casas de las estancias, los cuidados jardines); también por los contrastes entre objetos de lujo ciudadanos de uso personal, y la maquinaria e implementos del trabajo en los establecimientos productivos rurales. El **espacio de la figuración** se caracteriza por la preponderancia del elemento masculino adulto frente al femenino o infantil. Esta preeminencia no se ve alterada por la serie de retratos de estudio que incorpora el conjunto, correspondiendo 205 a los hombres y 132 a las mujeres. En el espacio externo, la jerarquía social se ve reforzada por la estructura compositiva de las imágenes, el tamaño y ubicación de las figuras humanas y sus expresiones faciales. Finalmente, el **espacio de la vivencia** da cuenta de la desenvoltura en el desplazamiento -entre un ámbito y el otro- de los actores privilegiados en esos escenarios, y que se constituyen así como los hacedores de los dos mundos. De esta forma, parece no haber contradicciones entre las distendidas escenas festivas del ocio balneario y las circunspectas y rudas imágenes de las faenas rurales.

²⁰La categoría “espacio” organiza el texto fotográfico y puede descomponerse en cuatro dimensiones: fotográfico (elementos compositivos del recorte espacial); geográfico (lugar físico y sus cambios); del objeto (los objetos y su relación con la experiencia vivida y con el espacio); de la figuración (personas y animales); de la vivencia (síntesis de las actividades y eventos representados en los otros espacios) (Mauad, 2005, p.9).



Álbum Argentino: tareas rurales en estancia "Laguna El Soldado" (fotografía de U. Carnaghi)

Álbum *Estancia Chapadmalal*, c. 1910.

A diferencia del anterior, este álbum está dedicado en pleno al establecimiento rural. Los datos de edición parecen identificar al dueño del establecimiento -Miguel A. Martínez de Hoz- como el responsable de la misma. Carece de fecha y lugar de edición, siendo sus medidas 27 x 18cm. Luego de un breve texto introductorio donde se indican la superficie del establecimiento, su fundación y el desarrollo de los planteles ganaderos, se despliegan 105 imágenes fotográficas de viviendas, infraestructuras, animales y tareas rurales con mínimas leyendas explicativas en tres idiomas. La apertura del álbum se da con el registro de diversos permios, medallas, trofeos y galardones obtenidos por los animales criados en la estancia (mayormente equinos y bovinos). El registro incluye imágenes de animales premiados y para la venta, en esmeradas composiciones (carroza con lacayos de librea) destinadas quizá a un público europeo (lo cual se ve reforzado por el carácter trilingüe de la publicación, señalado anteriormente).



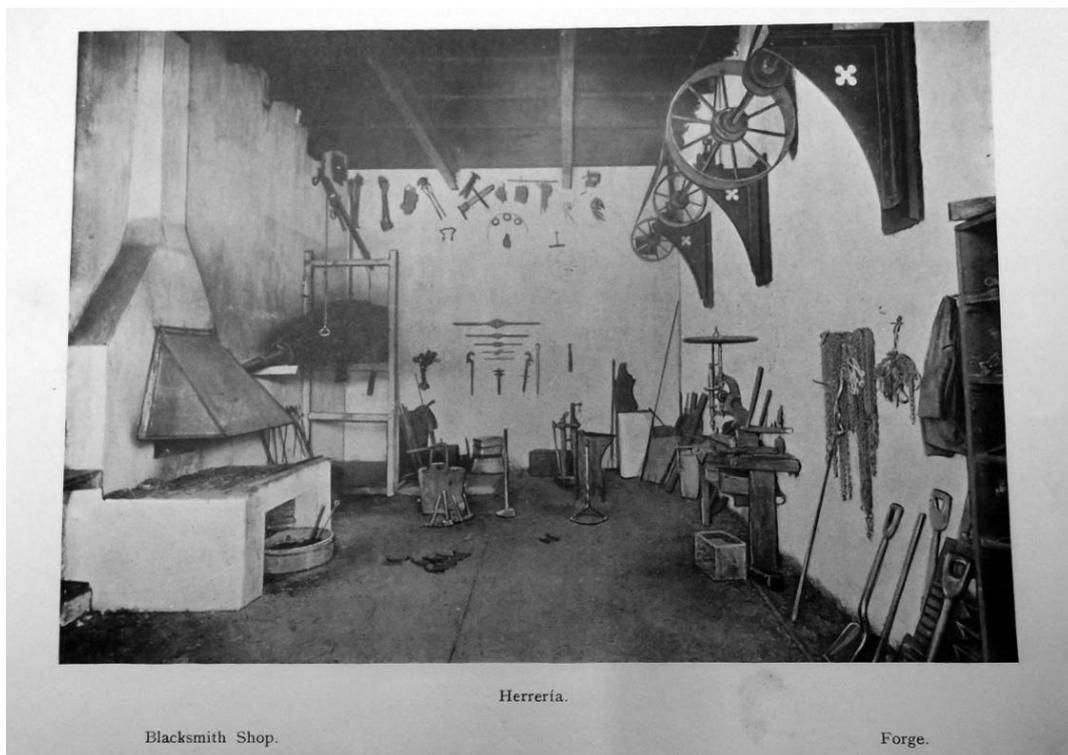
Bretes para trabajar vacas y yeguas.

Cattle and Mare Run.

Enclos pour travailler vaches et juments.

Álbum Estancia Chapadmalal: “Bretes para trabajar vacas y yeguas” (en la parte superior de la imagen, el propietario de la estancia).

El control compositivo del **espacio fotográfico** retratado es similar en su rigor al anterior, pero la semiosis guía se articula equilibradamente entre las fotos y las breves leyendas explicativas. Asimismo, el **espacio geográfico** es de carácter estrictamente rural, y con referencia específica para la división y especialización del trabajo en las diferentes producciones del establecimiento. Si bien prevalecen los escenarios exteriores, los interiores de galpones, talleres y depósitos de maquinarias cobran importancia. En consecuencia, el **espacio del objeto** se define por la maquinaria e implementos del trabajo. En concordancia con lo anterior, el **espacio de la figuración** es compartido por hombres y animales (caballos, toros, ovejas, algunos perros de caza), pero en términos humanos resulta masculino y adulto sin excepción. La jerarquía social se ve remarcada por elementos similares a los del álbum ya tratado (tamaño, ubicación y expresión de las figuras humanas). El **espacio de la vivencia** evidencia la dinámica de una empresa exitosa en sus múltiples dimensiones productivas, las cuales poseen más de un atributo de raigambre europea.

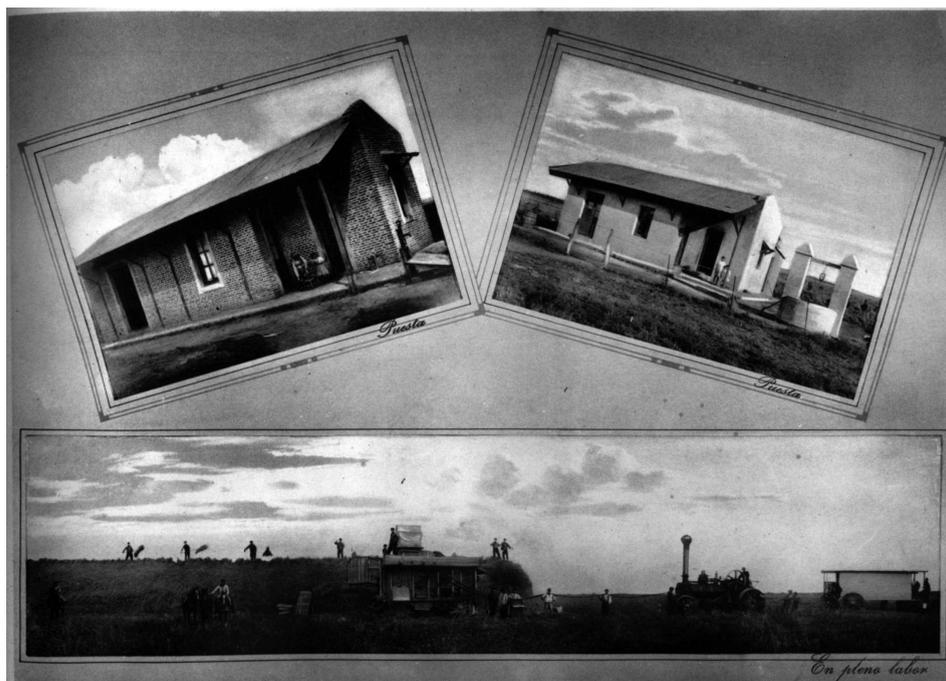


Álbum Estancia Chapadmalal: “Herrería”

Álbum *Recuerdo de la Armonía*, c. 1913

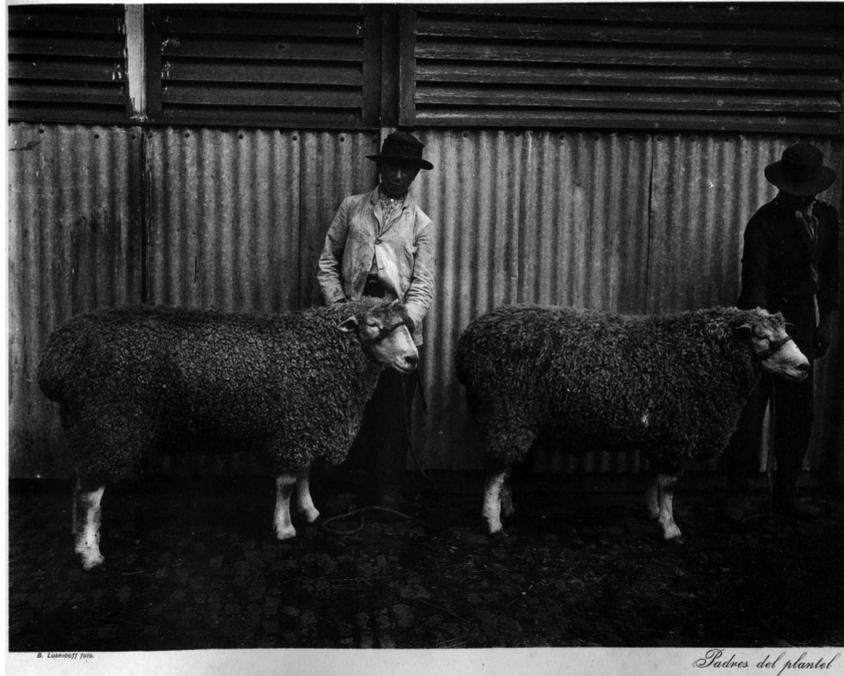
Se trata de un álbum con 58 fotografías, el cual ha llegado hasta nosotros sin su primera página (probablemente la que contenía la introducción y/o los datos de edición). En la tapa, de 0,24 x 0,32 cm, se destaca grabado el apellido del dueño del establecimiento (y probable responsable de la edición): “Cobo”. Predominan las fotografías de 0,24 x 0,32 cm, aunque hay diversos tamaños y algunas a doble página. Algunas de las fotos tienen créditos de autoría: “*B. Losnicoff. Foto*”, pero no ha sido posible –hasta el momento– encontrar referencias de esa firma en el ámbito local. El recorrido fotográfico tiene un sentido preciso: comienza con la tranquera que da entrada al establecimiento y luego se interna en la propiedad. El mismo da cuenta de tres ámbitos diferenciados: el residencial, el de esparcimiento (los jardines) y el productivo. Si bien el espacio productivo cuenta con la mayor cantidad de fotografías, los otros dos ámbitos cobran particular realce por la visita al establecimiento –registrada en varias de las tomas– del entonces presidente de la nación, Roque Sáenz Peña, en marzo de 1912.²¹

²¹Presidente entre 1910-1914 (año de su fallecimiento).



Álbum Recuerdo de La Armonía: “Puesto” y “En plena labor”.

Una vez más, el **espacio fotográfico** retratado mantiene un alto rigor compositivo, y se da articulación equilibrada entre las fotos y las leyendas explicativas, en términos de sentido de lectura. Si bien el **espacio geográfico** es rural, la irrupción del ámbito residencial y de esparcimiento parecería interrumpir la narrativa sobre la infraestructura, galpones y producciones del establecimiento. Prevalecen los escenarios exteriores, aunque algunos interiores están asociados al hecho anterior. El **espacio del objeto** se define también por la tecnología del trabajo rural, excepto en las tomas donde la presencia de los ilustres invitados pone en juego objetos de distinción social. Aquí el **espacio de la figuración** se divide también en dos momentos: el que delimitan hombres y mujeres adultos de la elite, en proporciones equilibradas; y el que comparten trabajadores y animales (caballos, vacas) en los potreros y campos aledaños. En uno de esos espacios (un puesto de la estancia), se registra solitaria la presencia de dos niños hijos de los trabajadores rurales. En el contexto descripto, el **espacio de la vivencia** evidencia la distancia social y vivencial entre dos mundos aparentemente cercanos.



Álbum Recuerdo de La Armonía: “Padres del plantel”.

Consideraciones finales

En diciembre de 1949, la “Guía Turística de Mar del Plata” -un álbum fotográfico cuyo objetivo era difundir los atributos del balneario y alrededores-, sólo incluía entre sus 55 fotografías una de la estancia “*La Copelina*”, resaltando la “belleza natural” del establecimiento y el proceso de “industrialización del agua” que se llevaba a cabo allí. Otro contexto, otras figuraciones...

No es que la apelación meramente “turística” de las representaciones rurales fuera absolutamente nueva: en la misma época que los álbumes analizados, el “*Álbum Bonnin. Mar del Plata. Temporada 1913*”, registraba apenas cuatro fotografías de estancias (tres de “Chapadmalal” y una de la “Armonía”), entre las cientos de fotos que daban cuenta de la sociabilidad de la elite en el balneario. Pero la diferencia es que este registro se daba en un contexto con una producción discursiva más amplia en torno al ámbito rural.

Intentamos sugerir aquí que esas narrativas visuales sobre el mundo rural formaban parte del arsenal discursivo de un sector social que asociaba el progreso económico y la sociabilidad ciudadana a la racionalidad del espacio productivo rural. Pero ciertamente, esa visión idílica evidenciaba sus límites. Como señalamos en otro lugar (Ferguson,

2009), el trabajo (de los otros) aparece casi como un apéndice de las vivencias, anhelos y proyectos de los sectores dominantes: tanto en las fotos sobre la construcción y desarrollo de la villa balnearia, como en las del espacio rural productivo, objeto de racionalización, las actividades laborales se asocian subordinadamente al progreso esclarecido de esa élite. No son los trabajadores los que importan: su presencia frente al objetivo de la cámara sólo pretende confirmar la feliz puesta en marcha de un proyecto que reconoce como protagonistas a otros actores sociales. Actores que al poner en escena una forma de ostentación ratificadora de la jerarquía social, sancionan con su práctica la incorporación de esos objetos fotográficos al “lenguaje pedagógico de las cosas” (Pasolini, 1997:33), destinado al conjunto social.

En ese sentido, la profusión de datos, estadísticas y volúmenes de producción, así como los de la superficie cultivada y premios adquiridos, que acompañan las narrativas visuales analizadas, nos hablan tanto de cierta ingenua creencia en el progreso, como de la crudeza de la dominación.

Bibliografía

Alexander, A.; Priamo, L. (2000) *Buenos Aires, ciudad y campaña. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros (1860-1870)*. Bs As, Fund. Antorchas.

- Alexander, A. (2009) “Freitas e hijo, fotógrafos de la rambla Bristol”, en: *Fotos de la vieja Rambla. Fotografías del estudio Freitas e hijo. Mar del Plata, 1917-1932*. Chascomús, Fundación OSDE (en adhesión al 10º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, 1839-1939), pp. 6-18.
- Alimonda, H. y Ferguson, J. (1999) “Travessia de imagens (um projeto de documentação visual sobre o mundo rural)”, en: L.F. de Carvalho Costa, R.J. Moreira, R. Bruno (orgs), *Mundo Rural e Tempo Presente*. Rio de Janeiro, Mauad, pp. 99-113.
- Alimonda, H. y Ferguson, J. (2004) “La producción del ‘Desierto’, en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº4, julio, pp. 1-28, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. Disponible en: www.antropologiavisual.cl
- AAVV. (1991) *Mar del Plata. Una historia urbana*. Mar del Plata, Fund. Banco de Boston.
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Bs As, Siglo XXI.
- Becker, H. (2011) “Evidencia visual: Un séptimo hombre, la generalización especificada y el trabajo del lector” en *Quadern-s*, Número 16 (1-2).
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Ferguson, J. (2011) *Presencias. Recuperación de memorias orales y visuales de la ciudad de Mar del Plata y del Partido de General Pueyrredon*. Mar del Plata, Municipalidad del Partido de General Pueyrredon / Ed. Suárez.
- Ferguson, J. (2009) “Visiones del trabajo”, en: Elisa Pastoriza (coord.) *Un mar de memoria. Historia e imágenes de Mar del Plata*. Bs As, Edhasa, pp. 146-167.
- Foster Fraser, J. (1914). *The Amazing Argentina. A new land of Enterprise*. London-New York-Toronto- Melbourne, Cassell and Company LTD.
- Mass, E. (1982) *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mauad, A. (2005) “Fotografía e historia, interfases” en *Aguayo, Fernando y Roca Lourdes. Imágenes e Investigación Social*. México, Instituto Mora, pp. 464-474.
- Mauad, A. (2013) “Imágenes contemporáneas: experiencia fotográfica y memoria en el siglo XX” en *Acta poética*, 34-1.

- Mirzoeff, N. (2003) *Introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.
- Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal.
- Pasolini, P.P. (1997) *Cartas Luteranas*. Madrid, Trotta.
- Pastoriza, E. (coord.) (2009) *Un mar de memoria. Historia e imágenes de Mar del Plata*. Bs As, Edhasa.
- Príamo, L. (1999), “Fotografía y vida privada (1870-1930)”, en: F. Devoto y M. Madero (dirs.) *Historia de la vida privada en la Argentina, Tomo II La Argentina plural: 1870-1930*. Bs As, Taurus, pp. 274-299.
- Rüsen, J. (2009) “¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia”, en *Cultura histórica*, [versión castellana del texto original alemán en K. Füssmann, H.T. Grütter y J. Rüsen, eds. (1994). *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*. Keulen, Weimar y Wenen: Böhlau, pp. 3-26].

Fuentes visuales

- Álbum Argentino. Libro de estudio de la Provincia de Bs As. Su vida, su trabajo, su progreso*”, 1913.
- “*Álbum de la Estancia `Chapadmalal`. Mar del Plata, FCSud, Rep. Argentina*”, c.1910.
- Álbum “Recuerdo de `La Armonía`”*, c.1913
- “*Álbum Bonnin. Mar del Plata. Temporada 1913*”. Mar del Plata, M. Bonnin Ed.
- “*Guía de Mar del Plata*”, Bs As, Robeduard, diciembre de 1949.

Pintar Con Luz: El Arte De La Fotografía En La Revista *Elegancias* (1911-1914). Notas sobre “El arte y la fotografía”

Clara María Avilés

Los escritores modernistas hispanoamericanos demostraron un gran interés por los descubrimientos de la técnica, así como por la reproducción masiva de discursos, sonidos e imágenes. Rubén Darío se mostró fascinado por el incipiente uso de la fotografía y el crecimiento de la cultura cinematográfica, al punto de agrupar numerosas de sus colaboraciones como corresponsal en el diario porteño La Nación bajo el nombre de “Films”²², por ejemplo. Pero, además de las múltiples facetas más conocidas de Rubén Darío – el cronista, el poeta y el diplomático, entre tantas otras –, es posible subrayar también la dirección literaria de dos revistas culturales ilustradas: *Elegancias* y *Mundial Magazine*, publicadas entre mayo de 1911 y agosto 1914. En esta oportunidad, y en consonancia con la relevancia que Rubén Darío le prestó a la cultura visual²³, especialmente desde su rol de productor cultural, nos dedicaremos a analizar un breve artículo sobre la incipiente fotografía, titulado “El arte y la fotografía” (Imagen 1), que fuera publicado en la edición n°42 de la primera de las revistas mencionadas.

Las revistas gemelas comenzaron a editarse hacia principios de 1911, en la ciudad de París y, en ambos casos, contó con el mismo equipo editorial. Si bien hubo leves diferencias en cuanto a la ejecución de los proyectos, ambas alimentaban la propuesta editorial de insertar a Hispanoamérica en el centro de la metrópolis moderna y acercarle al público hispanohablante las últimas tendencias culturales en ambos lados del Atlántico.

Podríamos decir que Darío llega a las revistas como director literario por recomendación del fotógrafo y dibujante español Leo Merelo, director artístico y editor

²²Una selección de estas crónicas y de otros escritos dispersos publicados en periódicos y revistas de la época fue recogida en *Todo al vuelo* (1912), volumen antológico compilado bajo criterio editorial de Rubén Darío.

²³El concepto *cultura visual* fue empleado por primera vez por el historiador del arte Michael Baxandall (1974), para referirse al espectro de imágenes de una cultura concreta en un momento particular. El uso del término estuvo asociado al desarrollo artístico, su producción en el tejido social histórico (Dotta Ambrosini 42).

propietario, junto a los hermanos uruguayos Alfred y Armand Guido²⁴ – Guido Fils –. El nicaragüense evoca de la siguiente manera la convocatoria a participar en *Mundial*, sobre el final de la autobiografía que publica por entregas en *Caras y Caretas*, en el “Capítulo 66”:

Llamado por el artista Leo Merelo para la fundación de la revista *Mundial*, entré luego en arreglos con los distinguidos negociantes señores Guido, y he consagrado mi nombre y parte de mi trabajo a esa empresa, confiando en la buena fe de esos activos hombres de capital (Darío 2015, p.198)²⁵.

En este punto resulta interesante recuperar los aportes que Hanno Ehrlicher (2014) esboza en la “Introducción” de *Almacenes de un tiempo en fuga*, volumen que elabora una suerte de estado de la cuestión acerca del estudio de las revistas culturales. Allí sostiene que las revistas y magazines culturales, desde la perspectiva histórico – medial y cultural, “articulaban discursos de la modernización de las elites intelectuales y artísticas y, además, son testimonios elocuentes de los fundamentos materiales de la modernización acelerada”(p.1) que se inició a finales del siglo XIX. El crítico propone pensar los magazines culturales y literarios no como “depósitos vacíos” sino como “almacenes”, puesto que están llenos de “mercancía de una gran relevancia cultural” (2014, p.2). Si tomamos la propuesta de Ehrlicher como punto de partida, vale la pena volver sobre las revistas darianas. Como se ha mencionado, Rubén Darío ingresa en *Mundial* para desarrollar tareas de director literario y colaborador – tal y como se esboza entre las primeras páginas de cada número – sobre los diferentes temas abordados en la revista de «Arte, Ciencias, Historia, Teatro, Actualidades y Modas». Lo mismo hace, aunque figure nombrado como director literario desde el número 16 en adelante, en la otra revista cuya primera sede fuera también el N° 24 del Boulevard des Capucines:

²⁴La relación entre Darío y editores tuvo múltiples inconvenientes, sobre todo de carácter económico, como lo muestra una carta dirigida a Alberto Ghirardo el 15 de junio de 1912, en la que dice lo siguiente: “Alberto de siempre: Voy, y ya me tendrás pronto. Necesito, ante todo —pues tú has sido mi único hermano— decirte en qué condiciones voy. Voy, desde luego, explotado. Explotado con mucho dinero, pero explotado. Y aquí llega tu acción y tu actitud. No es para ahora, porque se trata de asuntos que tienen que ser hablados, que yo entre en detalles de esta cosa de *Mundial* y *Elegancias*, en donde, no hay duda, ganaré algo para la vida, pero en la cual mi buen gusto suda y mi dignidad corcovea” (Ghirardo, p.85).

²⁵Si bien en la autobiografía Darío se refiere únicamente a *Mundial*, porque de las dos revistas esta última fue la que le tomó más compromiso y dedicación, fue el director artístico de las dos. Sobre este asunto cabe resaltar que, en el caso de *Mundial*, Darío figura en la portada como director literario del magazine, mientras que en el caso de *Elegancias* lo hace desde el decimosexto número en adelante.

Elegancias. Se trata de una revista quincenal ilustrada, artística, literaria, de modas y actualidades, con información general dedicada por entero al género femenino.

En la dedicatoria del primer número, los editores Leo Merelo y hermanos Guido anuncian que *Elegancias* “será el exponente de la vida hispano americana en París y se ocupará de las mundanidades y de modas, de todo aquello, en fin, que se relacione con las bellas artes, la vida femenina y la sociedad” (Darío: Vol 1, N. 1, p.1). Por estos motivos, se propuso como una revista de edición lujosa que contó con gran variedad de recursos visuales, como fotografías, ilustraciones en blanco y negro y a color, reproducciones fotográficas de pinturas y dibujos. Además de disponer de la contribución de artículos, cuentos y crónicas cuidadosamente seleccionados por la dirección literaria de la revista, como fue, entre otros tantos, el caso de Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo y Ernesto Gómez Carrillo.



Imagen 1

El arte en la fotografía

Philippe Dubois elabora en su libro *El acto fotográfico* (1986) un recorrido que va desde la representación hacia la recepción de la fotografía, tal como lo enuncia en el subtítulo de su volumen. El autor señala que se trata de una “imagen – acto”, porque involucra el acto de producción y, a la vez, es inseparable del acto de recepción y contemplación. Entonces, se aprecia al acto fotográfico y a la fotografía, en palabras de Dubois (1986), como

un medio mecánico, óptico – químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realiza “en

ausencia del hombre”, implica de hecho ontológicamente la cuestión del sujeto, y más específicamente del sujeto en marcha. (p.11)

El problema para Dubois en este libro es, en términos generales, desentrañar qué es la fotografía y eso es, justamente, lo que pone en discusión el nicaragüense en el artículo que referenciamos. “El arte y la fotografía”, se trata de un brevísimo artículo presente en el número cuarenta y dos de la revista *Elegancias*, publicado en abril de 1914. El texto, que no supera la página, es antecedido por una fotografía. Se trata del retrato de una niña que posa recostada sobre un puente y tomando una caña de pescar, con una actitud risueña.

Una pequeña inscripción al pie de la imagen adjudica la fotografía a “Talbot”. Si bien en números anteriores ha habido fotografías de este mismo autor, es interesante que haya sido seleccionado para este texto en particular. El nombre nos remite, ni más ni menos, que a 1841, cuando se da a conocer en Inglaterra la creación de un gran invento en el mundo de la fotografía: el calotipo. William Henry Fox Talbot (1800–1877) fue el primero que publicó un libro sobre fotografía, *The pencil of Nature* (1844) (El lápiz de la Naturaleza), con una serie de veinticuatro calotipos y una interesante introducción, titulada “Brief Historical Sketch of the Invention of the Art” (Breve esbozo histórico de la invención de un Arte), en la que el autor comparte sus reflexiones acerca del potencial de la fotografía.

Resulta llamativo que Talbot mencione la insipiencia de la fotografía en esos años, a partir de un recorrido sobre su propia obra y la de otros contemporáneos, como el inventor del daguerrotipo – procedimiento análogo desarrollado casi simultáneamente al calotipo, pero con menos similitudes a lo que conocemos como fotografía en la actualidad—. Lo más destacable de esta breve introducción es que el autor recupera la idea de la fotografía como un medio técnico, pero, además, se refiera a ella como un hecho artístico:

Such was the progress which I had made in this inquiry at the close of the year 1838, when an event occurred in the scientific world, which in some degree frustrated the hope with which I had pursued, during nearly five years, this long and complicated, but interesting series of experiments-the

hope, namely, of being the first to announce to the world the existence of the New Art-which has been since named Photography (Talbot, 10–11) ²⁶



Imagen 2

En “El arte y la fotografía”, se alude al arte del retrato en pintura y a dos grandes retratistas franceses y sostiene el autor que el único fotógrafo que puede estar a la altura del valor artístico es Talbot. Lo curioso es que el nombre del fotógrafo ya apareció en otras – muchas – oportunidades en la revista *Elegancias*, y en diferentes contextos editoriales y con objetivos de lo más variados – de hecho, desde su primera vez en el número 14 no hay números posteriores sin trabajos de esa casa fotográfica –. Aparece, decíamos, el nombre de Talbot, por ejemplo, al pie de la fotografía que es tapa de revista en los números 27 y 46, en fotografías grupales de eventos sociales, también en retratos de señoritas de la aristocracia hispanoamericana o francesa de la época y, con motivos más publicitarios, se le atribuyen a Talbot otras fotografías de accesorios de vestimenta femenina, únicamente de los objetos o de mujeres posando con ellos. Cabe señalar, por otra parte, que el acompañamiento de fotografías se propuso como una herramienta fundamental para captar la atención de los lectores urbanos, acostumbrados

²⁶Dado que el volumen *The pencil of Nature* no ha sido traducido al español, nos hemos aventurado a elaborar una traducción aproximada a los fines del presente trabajo: “Tal fue el progreso que había hecho en esta investigación hacia finales del año 1838, cuando ocurrió un evento en el mundo científico que, en cierto grado, frustró la esperanza con la que me embarqué en esta complicada, aunque interesante, serie de experimentos –la esperanza, llamémosle, de ser el primero en anunciar al mundo la existencia del Nuevo Arte–, que desde entonces ha sido denominada Fotografía” (Talbot, 10-11. Nuestra traducción).

al ritmo contingente y siempre renovado de las ciudades en transformación. Por esta razón la revista solicitaba colaboraciones fotográficas y literarias que despertaran la curiosidad y fueran novedosas. Sin embargo, la versatilidad que ofrece los diferentes usos de la fotografía no atenta, como se puede observar en la lectura del artículo, en el valor artístico del medio técnico.

La autoría del texto, por su parte, no está explícita como en el caso de la fotografía. Si bien no figura el nombre o las iniciales de Rubén Darío, es decir, no aparece una firma editorial como sucede en la gran mayoría de los textos darianos publicados en prensa, la especialista Alejandra Torres le adjudica el escrito dado que “despliega ciertas ideas en relación al arte de la fotografía versus la pintura” (2017, p.103). Podríamos agregar, además, que para ese entonces el escritor nicaragüense ya figuraba en la tapa de la revista, desde el decimosexto número, fechado en febrero de 1912, como director literario de *Elegancias*, de manera que este podría ser otro de los textos escritos por el director sin firmar. Por otro lado, es preciso mencionar que los números de *Elegancias* contaban con trabajos de diferentes fotógrafos y casas fotográficas – como por ejemplo Félix y Talma –, por lo que es posible que la decisión editorial fuese no colocar la firma dariana para no sesgar el criterio. Al respecto opina Torres: “Arriesgamos que si el texto no tiene firma es porque la dirección de la revista no quiere hacer explícita la preferencia por el arte de los estudios Talbot (2017, p.103)”.

Por su parte, el artículo ofrece una reflexión sobre el medio técnico y sus cualidades en la contemporaneidad, a comienzos del siglo XX. Coincidentemente, es preciso señalar que, para esa fecha – es decir entre 1890 y 1910 –, se desarrolla un movimiento internacional que modifica la estética de la fotografía y explora técnicas, materiales y efectos innovadores. En el pictorialismo, las reglas de composición se inspiraban en la pintura de época, insistían en la importancia de la educación de la visión y buscaban la armonía de las líneas, planos y volúmenes. Con los movimientos artísticos que nacen en torno a la Primera Guerra Mundial, es decir, en el año 1914, las fronteras de lo que se considera como arte comienzan a difuminarse. La fotografía empieza a considerarse como un medio de expresión plástica (Torres 2017, p.106). En esa línea, Rubén Darío pondera en el artículo el estatuto artístico de la fotografía y los vasos comunicantes que la ponen en diálogo con la pintura, a partir, sobre todo, de la obra de Talbot. En el texto se valora la fotografía como arte y se traspasa el concepto de

arte bello de un medio a otro (de la pintura a la fotografía), a partir de la idea de que Talbot logra captar algo más en una foto, más allá del uso del medio técnico.

Es evidente que en las dos revistas dirigidas por Rubén Darío la imagen – muy en primer lugar la fotografía – se ha ganado un lugar importante. Es preciso señalar que – sin contar las publicidades – todos los textos incorporados en *Elegancias* interactúan con una o más fotografías por página. En ellas se despliega una variedad de recursos visuales – fotografía, dibujo, tipografía, caligrafía, diseño gráfico – que interactúan con el texto literario para privilegiar el sentido de la vista. Sin embargo, resulta curioso que el autor presente el debate sobre esta cuestión tan incipiente en un medio que busca complacer a las exigencias de un público femenino en el consumo de la moda y la actualidad, precisamente porque *Mundial Magazine* tuvo, desde los inicios de las revistas gemelas, un interés editorial mayor por las artes, sin mayor atención en cuestiones publicitarias que sí fueron contempladas para el público de *Elegancias*.

Referencias

Fuente primaria

Darío, R. (1914). “El arte y la fotografía”. *Mundial Magazine*, III, VI, 42(abril), 201.

Fuentes secundarias

Barthes, R.(1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

(1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

- Benjamin, W. (1989). “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 64–83.
- Darío, R. (1915). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona, Maucci.
- (1912). *Todo al vuelo*. Madrid, Renacimiento.
- Dotta Ambrosini, J. (2015). “La *visualidad* como objeto: El *giro pictórico* y los estudios de la cultura visual”. *Revista Dixit*, 22: 38-49. Disponible en: <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/380>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós.
- Ehrlicher, H. y Nanette Ribler P. (eds.) (2014). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: ShakerVerlag.
- Ghiraldo, A. (1943). *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires: Losada.
- Malosetti Costa, L. (2015). “Rubén Darío y las artes visuales”. En *Zama*. Dossier “Extraordinario: Rubén Darío”, p. 211–215.
- Malosetti Costa, L. y Baldasarre, M. (2013). “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en Mundial Magazine de Rubén Darío”. En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 198–225.
- Malosetti Costa, L. y Gené, M. (2009) (comp.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mauad, A. (2005). “Fotografía e historia, interfaces”. En AGUAYO, Fernando y Roca, Lourdes. *Imágenes e Investigación Social*, México: Instituto Mora, 464–474.
- Mitchell, W. (2003) “*Mostrando el ver: una crítica de la Cultura Visual*”, en: Estudios Visuales, n° 1, noviembre de 2003, pp. 17–40.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Torres, A. (2017). “Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)”. En: *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 26 – Nro. 33 – Mar del Plata, 97–110.

- Torres, A (2016). “La reina de la ciudad en palabra e imagen: ‘Las transformaciones de Mimí Pinsón’ con dibujos de Mirko”. *Revista digital CHUY. Número especial Rubén Darío*, 28–39. Disponible en: www.revistachuy.com.ar/numero-3/
- Torres, A (2014). “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas.” En Erhlicher, Hanno y Rissler–Pipka, Nanette (eds). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales de la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag, 13–29.
- Torres, A (2013). “El uso de la fotografía en la revista ilustrada Mundial Magazine: el caso de la República del Paraguay”. En Rocío Oviedo (ed.). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Editorial Verbum, 187–200.
- Torres, A (2012). “La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos”. En: Tedeschi, Stefano / Botta, Sergio (eds.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: BgattoLibri, 616–623

El Uso De La Fotografía En El Catálogo De La *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi*.

Imágenes para la construcción del fascismo en Argentina

Carlos Mazza

Introducción

El 18 de diciembre de 1933 se inaugura en Buenos Aires, en el Palais de Glace, Dirección Nacional de Bellas Artes, la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi*, una exposición de arquitectura italiana auspiciada por el Instituto Argentino de Cultura Itálica. La organización de la exposición estuvo a cargo de Pietro M. Bardi, venido de Italia expresamente, y tuvo repercusión en publicaciones especializadas como la Revista de Arquitectura, la revista Nuestra Arquitectura y la revista CACYA.

Las diversas imágenes y fotografías específicas de las obras expuestas en la muestra, como así también el texto explicativo de las mismas, quedó condensado en un catálogo realizado expresamente y publicado por la *Direzione Generale Degli Italiani All'Estero*. Tanto el diseño del catálogo, su diagramación, su contenido escrito y especialmente el tipo y variedad de imágenes contenidas en el, lo convierten en un objeto de estudio que permite, al articularlo con distintos trabajos históricos, aportar elementos para la comprensión de las diversas expresiones del fascismo en Argentina.

De acuerdo con lo señalado se propone aquí el análisis de las fotografías incluidas en el catálogo de la exposición con el fin de establecer el uso de estas imágenes para construir y transmitir valores, principios, y representaciones sobre el régimen de Mussolini que permitieran conformar un contexto político preferencial para los italianos y sus descendientes en Argentina, pero en no menor medida para construir una imagen positiva internacional del fascismo.

El significado de la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi*

El desarrollo de la acción política y la propaganda mussoliniana en países latinoamericanos con población italiana contemporáneo de la *Mostra Dell'Architettura*

Italiana D'Oggi permite que nos acerquemos, al menos en parte, al significado de su realización. De acuerdo con Prislei (2008, p. 43) los *Fasci italiani all'estero* promovidos desde 1923 por el gobierno italiano, “caracterizan el tipo de asociacionismo que acompañan la formación de los primeros *Fasci di combattimento* nacidos en 1919 previa marcha sobre Roma”. Luego señala la importancia de la creación de la *Opera Nazionale Dopolavoro*, en cuanto sustitución del “asociacionismo recreativo que había sido generado por el movimiento obrero y destruido por las escuadras fascistas, y puntualiza que durante los años 1930, “la *OND* será uno de los principales canales de organización del consenso de masas del régimen”. Esta autora también resalta el hecho de que en septiembre de 1930, Piero Parini, Secretario de los *Fasci italiani all'estero*, designa a Giulio Landi delegado para la República Argentina con el fin de “desplegar una acción de propaganda y asistencia a los italianos sin exigirles el carnet fascista” (p. 44).

Una situación similar es señalada por Bertonha (2000) para Brasil, pero marca un quiebre entre la década de 1920 y la de 1930, ya que para este, la propaganda fascista en Brasil estaba orientada en la segunda década del siglo XX a los italianos y sus descendientes fuera de Italia, pero en la tercera década, se multiplicará y crecerá el esfuerzo para la difusión del fascismo en distintos países.

Resulta además de particular interés el uso de distintos recursos tecnológicos para estas acciones propagandísticas, tal como indica Bertonha que sucedió durante la guerra de Abisinia, con el uso de la radio, del cine, y de la prensa escrita, destacando este autor la profusión de fotografías. El papel desarrollado por Piero Parini en este proceso de expansión propagandística se señala en distintos trabajos (Pinna, 2017), y de acuerdo con lo visto (Domínguez Méndez, 2012), este accionar está articulado con instituciones culturales locales, como por ejemplo el Instituto Argentino de Cultura Itálica entre otros, que propiciarán eventos tales como exposiciones, conferencia proyecciones, etc., oficiando como espacios diplomáticos paralelos. Precisamente es el Instituto Argentino de Cultura Itálica el que en 1933 patrocina la visita de los escritores italianos Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli (Prislei, 2008 p. 50), y el que promueve en ese mismo año la realización de la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi*.

También es importante resaltar que la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi* tuvo dos antecedentes relevantes en el marco de las muestras celebrativas y propagandísticas del régimen fascista. El primero fue la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, presentada en Roma desde el 28 de octubre de 1932 hasta el 28 de octubre de 1934, para celebrar el decenio de la marcha sobre Roma que llevó al poder a Mussolini, y el segundo fue la *V Triennale di Milano*, una exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas y de la arquitectura moderna, realizada en mayo de 1933.

En estos antecedentes se destacan diversos aspectos novedosos que son compartidos con la muestra realizada en Buenos Aires. El más notable y el de mayor interés para este trabajo, es el uso masivo de la fotografía, medio y objeto central de las muestras, repitiéndose varias imágenes en las exposiciones de Italia y de Argentina. Es notable el hecho de que las fotografías usadas impliquen en sí mismas un acto de vanguardia estética a la vez que un testimonio de la magnitud y el número de las transformaciones mussolinianas, pero además, la alta cantidad imágenes expuestas, que se magnifica especialmente en la muestra de Roma, hace que la exposición parezca un caleidoscopio gigante que multiplica y eleva al extremo las visiones de lo realizado.

La *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi* pareciera organizarse a partir de una hibridación de los dos antecedentes señalados, ya que entre las fotografías de arquitectura, coincidentes varias con las de la *V Triennale di Milano*, se encuentran otras imágenes que muestran realizaciones, proyectos o situaciones que no son arquitectónicas pero que expresan aspectos sensibles a las ideas propagandísticas del régimen y que podrían haberse encontrado en la *Mostra della Rivoluzione Fascista*.

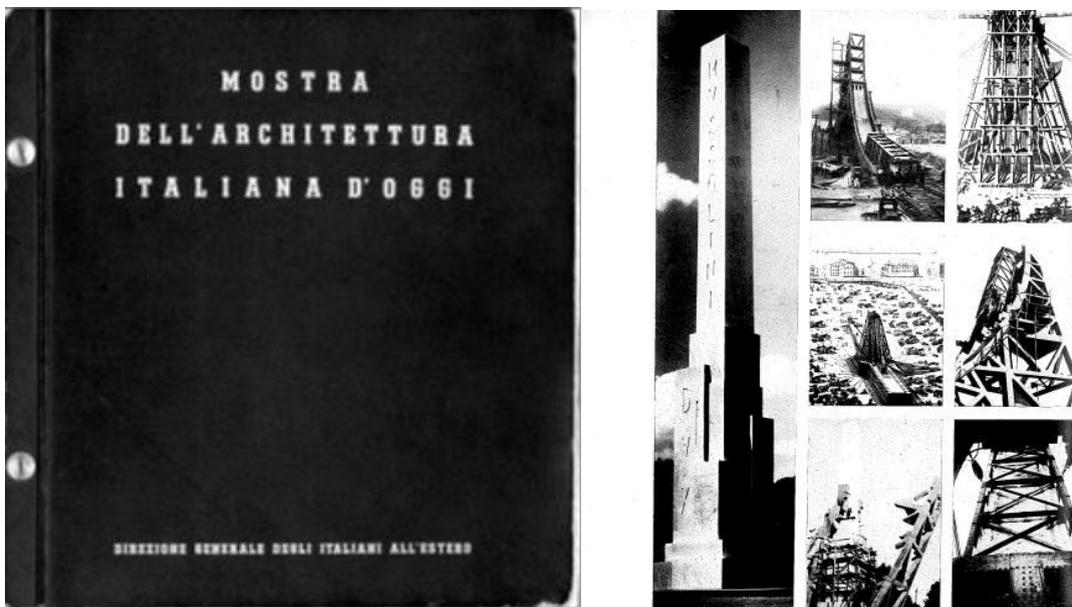
El Catálogo y la Tabla de imágenes

El Catálogo

A partir de comprender a la *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi* como un evento que se corresponde con las estrategias generales de difusión del fascismo en el exterior, intensificadas en la década de 1930 en el marco de las acciones propagandísticas del régimen mussoliniano, y que ella misma es una expresión de estas

acciones, es posible abordar textos y fotografías contenidos en el catálogo, planteando condiciones particulares en esta aproximación.

De modo consistente con lo señalado, la lectura que aquí se realiza de los contenidos del catálogo propone desarrollar su comprensión a partir de dos secuencias simultáneas, una es la planteada por la propia sucesión de contenidos del documento, la otra, que intercepta a esta primera, se organiza en base a los sustentos temáticos, propagandísticos y arquitectónicos de las imágenes, las que se agruparán a partir de su finalidad temática conceptual, figurativa o demostrativa y serán interpretadas a partir de las articulaciones que se desprendan.



El catálogo propiamente dicho es ya un objeto singular tanto por sus condiciones formales y materiales como por su diagramación. Es casi cuadrado, de tapas de cartón negro, escritura centrada en mayúsculas plateadas, y sus tapas y hojas están fijadas por tornillos, expresando modernidad, solidez y fascismo. En su diagramación interior se intercalan hojas con texto con hojas de imágenes de distinto tamaño. Las imágenes ocupan hasta tres módulos verticales en toda la página combinándose en tres dos, uno y medio o uno, en el sentido horizontal las variaciones de combinación son más libres, y se recurre a un uso intencionalmente desequilibrante y dinámico de los márgenes al dejar un amplio margen interior y llegar al margen exterior las imágenes se recortan sin borde, apelando a una gráfica vanguardista.

El primer texto, que lleva la firma de Piero Parini, deja claramente indicada la idea de la exposición. Plantea que esta muestra pone en evidencia la “originalidad y gallardía” de las realizaciones italianas, y cómo el estilo naciente en el fervor de la moderna vida italiana expresa vigorosamente el alma nacional y responde a las exigencias universales y actitudes de este tiempo. Culmina señalando que existe una continuidad y una solidaridad entre las varias formas en las que se expresa el genio italiano que se refuerza y exalta en la confrontación, y enfatiza que los años futuros revelaran al mundo, también en el arte, el inconfundible signo del tiempo de Mussolini. Dentro de este texto se enumeran, según su programa funcional, las realizaciones arquitectónicas e ingenieriles del régimen contenidas en la muestra.

En el texto siguiente, sin autor conocido, se desarrolla una breve historia de la reciente arquitectura italiana en el que se indica que lo que se procura demostrar en la exposición, no es la creación de un “nuevo patrimonio” que se asemeje al antiguo, sino un arte de nuestro tiempo, “un arte fascista”.

Lo expresado más arriba sin duda traduce el contenido de la exposición, pero estos fines son complementarios de otras conceptualizaciones inherentes al pensamiento fascista y su difusión, expresados en el catálogo a través de las fotografías.

Pero antes de entrar en las imágenes propiamente dichas, cabe plantear, como hipótesis guía de este trabajo lo propuesto por Walter Benjamin al reflexionar sobre la arquitectura, las masas, y el sentido de la fotografía para el fascismo. Con respecto al primero de estos puntos, Benjamin argumenta, a partir de comparar a la arquitectura con la vida a término de la pintura sobre tablas medieval, que

“El arte de edificar nunca dejó de ser cultivado. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte y tener presente su influjo es de importancia para cualquier intento de dar cuenta de la relación de la masa con la obra de arte” (Benjamin, 2019, p. 121),

argumentando que la recepción de la arquitectura por la masa es “llevada a cabo en la distracción y por el colectivo” (p.120). Pero podemos conjeturar para este trabajo, que cuando son fotografías de obras construidas hay una doble representación de obras de arte, una es sin duda la construcción fotografiada, pero otra no menor es la propia fotografía que muestra la obra, hay una doble condición en este tipo de imágenes, y en ellas la fotografía expresa, a veces, más que la obra contenida en ella.

Con referencia al segundo de los aspectos señalados, Benjamin sostiene que “El fascismo intenta organizar a las masas proletarias recientemente surgidas, sin tocar el régimen de propiedad del que ellas añoran la eliminación.” (p.122) Ve su salvación en permitir que las masas lleguen a expresarse (de ninguna manera a tener derecho). Las masas tienen un derecho al cambio de las relaciones de propiedad, el fascismo intenta darle un derecho a la expresión, conservándolo. Acaba, congruentemente, en una estetización de la vida política. Para finalizar:

“La humanidad, que era antiguamente en Homero un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora se ha vuelto eso para sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado ese grado en el que puede vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden. Así es la estetización de la política que el fascismo practica. El comunismo le responde con la politización del arte” (p. 124).

Resulta importante para el desarrollo de este trabajo centrarnos en este aspecto de estetización de la política para poder interpretar las imágenes del catálogo más allá de su representación literal. Para permitirnos ver cómo a través de lo representado en la fotografía se transmiten estéticamente valores, preceptos y conceptos propios del fascismo como expresión ideológica y política.

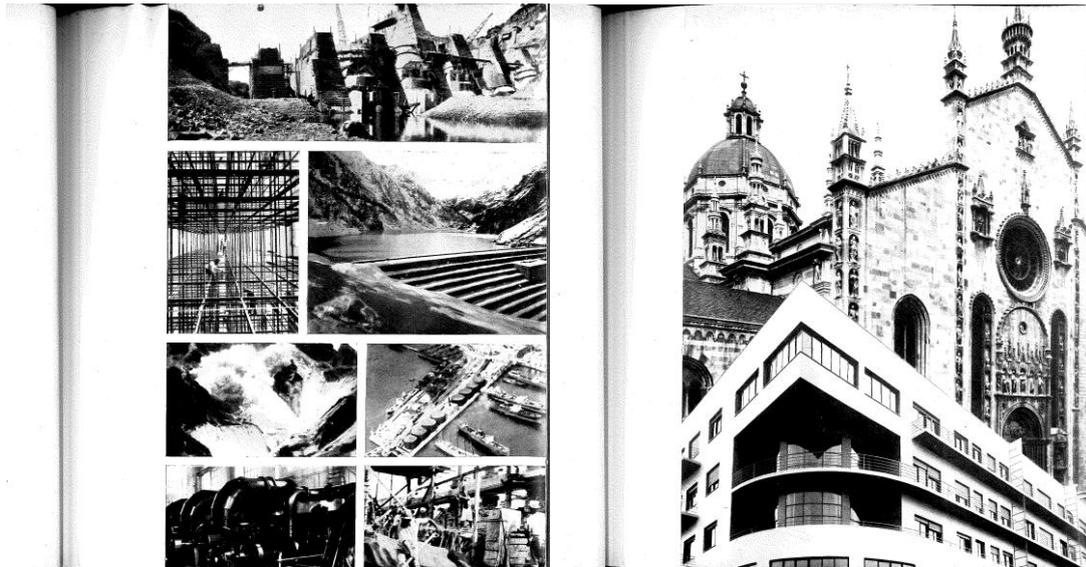
La Tabla de imágenes

Las dos primeras imágenes están tomadas desde el portal de entrada del edificio de exposición de la *Mostra della Rivoluzione Fascista* en cuya fachada, obra de los arquitectos Adalberto Libera y Mario de Renzi, predominan cuatro monumentales *fasci* que enmarcan la entrada. En las tres imágenes de la página siguiente ven felices obreros trabajando que interrumpen su trabajo para saludar a Mussolini y un fragmento de un viaducto que rápidamente se puede vincular, técnica y formalmente, a las estructuras de los acueductos romanos con esbeltez y estilización modernas. El texto se refiere a la “preciada definición de construir a la italiana” y a la “arquitectura como arte social”.



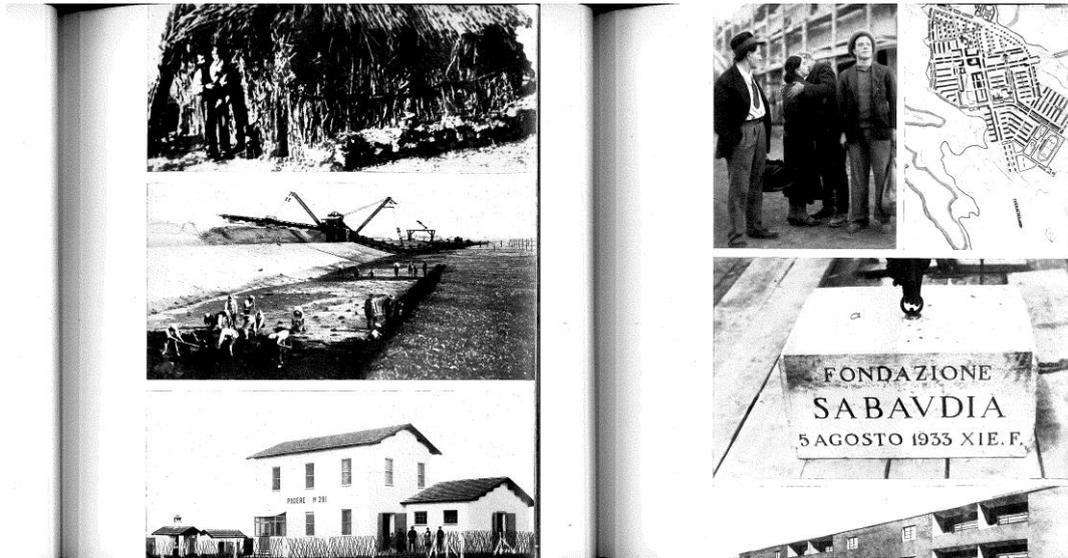
Ya en las fotografías precedentes queda instalado el criterio de la muestra y quedan presentados los tópicos y ejes conceptuales que dan contenido a las imágenes expuestas. La exaltación del fascismo está expresada en los temas fotografiados, pero también en las alusiones contenidas en estos: la obra pública y el progreso técnico, la modernidad estética y arquitectónica fascista, las organizaciones sociales y políticas, la estetización del nuevo orden y del progreso militar, y la relación entre el pasado italiano y el progreso encarnado en el fascismo.

Pero lo consignado en el párrafo anterior se complementa con la propia estética fotográfica de las imágenes presentadas. Una expresión vanguardista, en imágenes que además de mostrar un contenido que se desea que sea visto, son en sí mismas un objeto estético. Por sus enfoques, sus ángulos de visión, el corte interrumpido que a veces parcializa la toma, hacen de muchas de las fotografías expuestas una obra de arte en sí mismas, diferenciándolas de la fotografía periodística, documental, o de catálogos muestras de arquitectura convencionales donde solamente se procura mostrar un edificio.

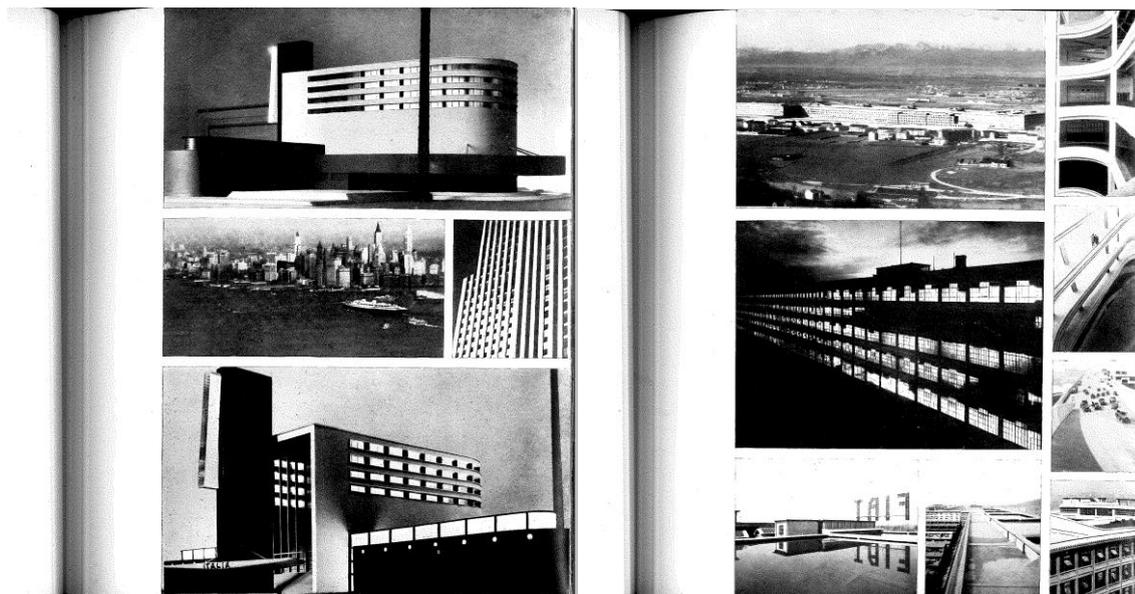


Lo dicho puede apreciarse en las fotografías precedentes. En el grupo de la izquierda la demostración de obras públicas hidráulicas ingenieriles que exaltan el desarrollo fascista, se presentan con ángulos y alturas diversas, que incluyen la fotografía aérea, llegando casi a la abstracción en la imagen de los obreros trabajando en el interior de la grilla tridimensional, fugada hacia el infinito, de la armadura de hierro de una de las estructuras. En el fotomontaje de la derecha que es de por sí un recurso fotográfico novedoso, en Como, una de las ciudades fascistas por antonomasia, se presentan tres épocas a través de sus edificios: la fachada del duomo debida a Comancini, una posterior cúpula de Filippo Juvara, y el edificio de viviendas colectivas Novocomun de 1929, realizado por Giuseppe Terragni (quien también proyecta la Casa de Fascio en Como). En el fotomontaje, de una composición impecable, se pone en evidencia la relación del Fascismo con el pasado, no por medio de una continuidad estilística arquitectónica, sino resaltando cómo el edificio de Terragni marca un hito en la cronología de la ciudad diferenciándose de sus predecesores históricos patrimoniales en programa arquitectónico y en estilo.

Otro grupo de imágenes se refiere a las transformaciones territoriales de la *Bonifica Integrale*, buscando expresar el cambio que la misma implica a la vez que caracterizar la obra urbanística de Mussolini a través del ejemplo de Sabaudia, obra de Cancellotti, Montuori, Picinatto y Scalpelli.



Resulta de interés la combinación de recursos fotográficos para mostrar y ejemplificar el antes y el después del saneamiento territorial en las imágenes de la izquierda, pero también para mostrar el futuro en las de la derecha. En las cuatro imágenes de Sabaudia, puede verse en orden progresivo gente despidiéndose, el plano de Sabaudia, la Piedra Fundamental de Sabaudia y en el margen inferior, emergiendo e insinuándose, las viviendas colectivas parte del proyecto urbanístico; las cuatro juntas conforman casi una película, del acto de despedirse se pasa al proyecto y a la piedra fundacional, para terminar con una vivienda donde antes había solo campo, salvándose de la necesidad de emigrar.

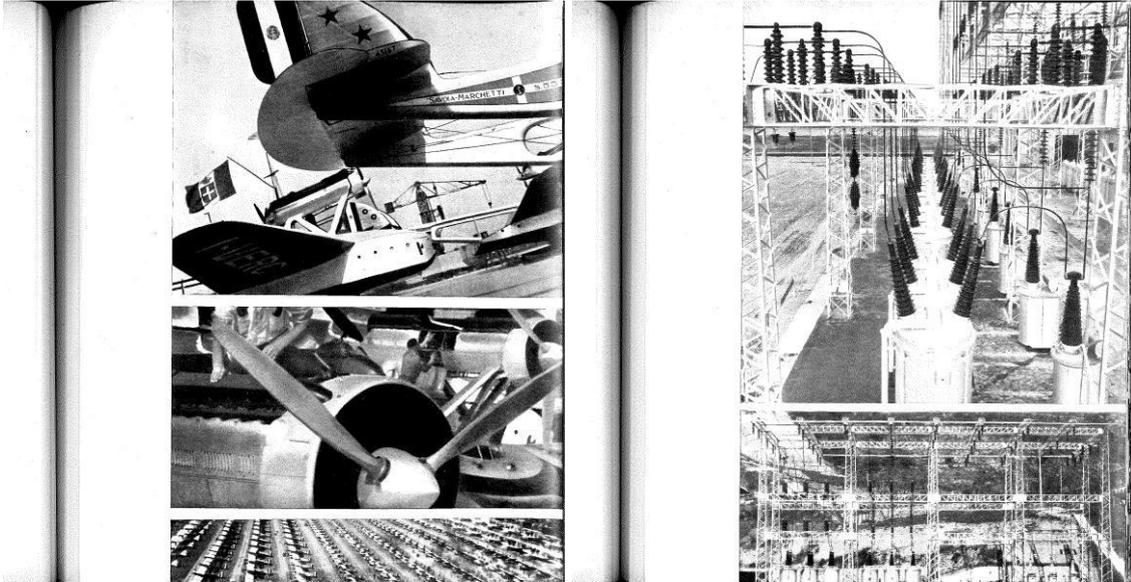


Las imágenes que anteceden este párrafo muestran una obra de arquitectura italiana en América del norte y otra que refleja el progreso de la industria automotriz. El primer conjunto muestra el pabellón italiano en la exposición de Chicago proyectado por Libera, De Renzi y Valenti. El texto expresa la contraposición de la horizontalidad del pabellón, al que define como “arquitectura mediterránea” y una imagen de la ciudad de New York combinada con un fragmento de rascacielos, la verticalidad, a la que define como una “arquitectura atlántica”. Esta contraposición estilística sustituye a la contraposición política. Resulta de singular interés este pabellón ya que su fachada queda compuesta por un antiguo *fascio*, símbolo del Fascismo originado en el pasado romano, estilizado y abstracto, interceptado por una moderna ala de avión donde se lee “Italia”.

El segundo conjunto muestra la fábrica de automóviles Fiat, de Giacomo Matté Trucco, la que en un alarde de modernismo futurista tiene la pista de pruebas en el techo. Las fotografías, más que mostrar la fábrica como edificio, muestra fragmentos de éste y una vista lejana, procurando más que la explicación, el efecto. Esto sucederá con todas las obras de arquitectura de gran magnitud, como por ejemplo en el caso de la torre Balila donde hay tomas lejanas, tomas de detalle, tomas fragmentarias, pero no se puede establecer rigurosamente su magnitud, solo se puede percibir, impacta desde lo visual, la razón pasa a un segundo plano, predomina lo perceptivo, es imagen pura.



Otro tipo de imágenes, similares a las que anteceden a este párrafo, son las que resultan de representar desarrollos energéticos o militares, apoyadas en el número repetitivo de los elementos que aparecen y en la multiplicación espacial, tanto en el enfoque de detalle como en la toma lejana. Las fotografías de este tipo impactan por el efecto de cantidad, con la magnitud, no muestran cosas, son la materialización por fragmentos que permite construir solo con la vista una casi totalidad, con la mente solo se capta el efecto. La finalidad de estas imágenes no es la de la foto como documento, es casi cinematográfica, es crear una idea solo por la percepción.



Siguiendo los postulados de Marinetti, en las imágenes de la izquierda se muestra la belleza de la máquina bélica, pero también muestra el aparato militar. Son tres tomas, una a media distancia, otra cercana, y otra aérea y lejana; la primera es la de mayor tamaño, la segunda muestra el detalle, la tercera es la más chica pero muestra la cantidad y el poderío. No se sabe cuántos aviones son, solo se ve que son modernos y numerosos. En las imágenes de la derecha sucede lo mismo con la obra de infraestructura eléctrica. No hay datos de la cantidad de energía que produce, no se ve la totalidad, solamente una geometría estructural industrial con la naturaleza de fondo y los cables que permiten iluminar la nación, la imagen es la realidad.

Cuando se muestran los avances sociales y específicamente lo realizado para los jóvenes se recurre al mismo principio fotográfico. Se muestran detalles de los edificios, el número, la repetición.



En el proyecto del edificio de la *Opera Nazionale Balilla*, arriba a la izquierda, pueden verse las perspectivas peatonales y aéreas del mismo, pero no sus planos técnicos, y a su lado tienen casi el mismo peso compositivo las imágenes de los jóvenes *Balilla*. Estos jóvenes, que no están en el edificio porque no está construido, se multiplican disciplinada y geométricamente en las fotografías proyectando sus sombras sobre el suelo. Lo mismo sucede con las fotografías de los campamentos a la derecha. No muestran arquitectura ni ingeniería, expresan la idea de una juventud disciplinada, sana, y vigorosa, alejada de cualquier enfermedad o defecto, podría decirse que expresaría, si existiese, la eugenesia fotográfica. Referido a este último punto, cabe comentar que entre los edificios del catálogo no aparecen hospitales u otro tipo de construcciones para la salud, como tampoco cárceles ni edificios militares.

El impacto de la muestra en Argentina fue, al menos en el ámbito arquitectónico, resaltado por las principales revistas especializadas. Llama la atención el tratamiento aséptico y exclusivamente disciplinar de la exposición y las obras, señalando su significativo aporte a la modernidad proyectual, y también, al comparar el repertorio de imágenes tomadas por estas revistas, vemos que se incluyen en los artículos aquellas más neutras y arquitectónicas, esterilizando ideológicamente su presentación.

Algunas Conclusiones

De lo visto hasta aquí surgen algunas cuestiones que vale la pena puntualizar a fin de establecer posibles desarrollos futuros de lo estudiado.

Sin dudas queda establecida la relevancia de los aspectos culturales como mecanismo de difusión y propaganda política del régimen mussoliniano, y en ellos la

fotografía adquiere dimensiones mayores. Tanto la fotografía periodística como documental han sido señaladas como vehículo propagandístico, pero la fotografía de arquitectura aparece en esta y en otras muestras como soporte de un triple esquema de difusión; el de la realización de la muestra o exposición en sí, el de las fotografías propiamente dichas, y el de las obras arquitectónicas mostradas.

También se pueden tipificar las imágenes de acuerdo a su contenido, pero en no menor medida, de acuerdo a cómo se organiza la secuencia de imágenes que muestran ese contenido, y principalmente a partir de los recursos de tomas, enfoques, ángulos, distancias, alturas, donde las imágenes responden a la intención de transmitir un mensaje, una idea, un concepto, un sentimiento, soslayando el sentido meramente documental. Es así que en lo visto podemos encontrar estructuras fotográficas similares para tipos de contenidos similares, lo que nos permite establecer algunas constantes que contribuyen a la construcción de una explicación histórica de la estética política fascista y su utilización propagandística.

Finalmente cabe reflexionar sobre la potencialidad de los trabajos sobre fotografía en este período histórico en el que la imagen fotográfica constituye un medio moderno, reproducible y de alto impacto, que permite el acceso a las masas e involucra aspectos que van desde la difusión propagandística a modos de vida como la prescripción de conductas colectivas saludables sistematizadas. Es un período en el que metafórica y que paradójicamente la fotografía deja de ser mimética, es decir, deja de querer mostrar la realidad de lo que se ve, aún de lo que se ve artísticamente, para pasar, rompiendo los criterios compositivos vigentes hasta ese momento, captando los objetos y personas de un modo diferente, a veces de manera fragmentaria, construye un sentido distinto de la imagen convirtiéndola en la representación de una idea.

Bibliografía

Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Godot.

- Bertonha, F. (2000). Divulgando o Duce e o Fascismo em terra Brasileira, *Revista de Historia Regional* 5 (2): 83-112, recuperado de:
<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2105/1586>
- Direzione Generale Degli Italiani All'Estero. (S/F) (Catálogo). *Mostra Dell'Architettura Italiana D'Oggi*.
- Domínguez Méndez, R. (2012). Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura, *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, 10, Separata, recuperado de:
<http://hispanianova.rediris.es/10/articulos/10a009.pdf>
- Pinna, P. (2017). La fascistizzazione dei migranti italiani en Francia e Brasile: una comparazione, *Storicamente.org. Laboratorio di Storia*, 13, 32, DOI 10.12977/stor686, recuperado de:
<https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/623471/325091/pinna-emigrazione-italiana-francia-brasile%281%29.pdf>
- Prisley, L. (2008). *Los orígenes del fascismo argentino*, Buenos Aires: Edhasa.

Miradas De Subterráneo, Rostros Sin Opacidad.

Pedro Pablo Ruiz

“El gran camino del hombre es la opacidad [...] Uno se pone a veces a pensar que la suerte del género humano se ha jugado el todo por el todo, en una serie de partidas muy lejos de ser azarosas, pero que una pereza invencible ha homologado como experiencias, sobre las cuales los hombres dudan volver”²⁷. Pero esa opacidad, esa pereza invencible que convierte las experiencias individuales en la gran experiencia vacía, a veces recibe cierta calidez por parte de una tenue luz, de una tenue mirada que la complejiza y trata de sentirla y explicarla. De alguna de esas miradas, trataremos de recuperar, en este breve ensayo, ciertas similitudes que trascienden las particularidades temporales pero que se insertan en el tiempo histórico como vías que conducen de una estación a otra, de un recorrido de similitudes y de diferencias que van conjugando en un espacio –el metro de Nueva York– costumbres, inquietudes, silencios, gestos; que conducen hacia el rostro de una humanidad cercana y lejana a la nuestra.

Rescatar de esa opacidad, con la mirada del arte, del anonimato a las personas que realizan viajes cotidianos en el subterráneo, no sólo permite visualizarlos, darle cierta presencia; también permite considerarlos parte de una historia, la propia y la nuestra, de nuestra historia occidental en la que los Estados Unidos de Norteamérica ha sido un actor principal y, que para el caso de nuestra historia como país y para Latinoamérica, esta relación siempre ha estado marcada por una compleja tensión, tanto en lo político, como en lo social y económico. Recuperar de esta manera, algo que es posible recuperar con cierto beneplácito: la mirada de la poesía norteamericana, por un lado, y de la fotografía, de esas personas que fueron conformando su propia historia a principios del siglo XX y llegar hasta la década de los 80’, donde varias de las huellas de las primeras ilusiones de una nación que surgía casi no podían percibirse doscientos

²⁷Breton, André (2001). *Arcano 17*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, págs. 42-43

años después. Las vías del metro, su subterrneidad, sus vagones, sus pasajeros, sus paredes, sus paisajes serán parte de nuestro trabajo; el pasado irá recobrando su piel, su textura, sus olores, sus voces y sus silencios en las voces de poetas como Harte Crane y Carl Sandburg; en un diálogo íntimo con las fotografías de Bruce Davidson que fueron publicadas en un libro titulado *Subway*²⁸. Tras las narrativas de estos artistas contemplar cierta realidad humana y, como afirma David Carr (1986), la “humanización” de esa realidad física en la que se insertan esos momentos narrados (p.18) que van a ir formando parte de nuestra cultura histórica, pensándola como “articulación práctica y operante de la conciencia histórica en la vida de una sociedad. [Y pensando la cultura como] esa parte activa y pasiva del hombre con su mundo y consigo mismo.” (Rüsen, 2009, p.5)



Aquí abajo el trueno es galvotérmico... El vagón
echa a rodar. El tren dobla con un alarido,
tomando el último tramo para hundirse
debajo del río... (Costa Picazo, 2008, p. 105)

²⁸Los textos seleccionados de Harte Crane forman parte del libro *El puente*, de Carl Sandburg, escritos de *Poemas de Chicago*. Ambos escritores formaron parte de la corriente de poetas norteamericanos de principios del siglo XX, marcados por los cambios sociales y económicos. Seguidores de la estética iniciada por Whitman, ambos escritores retoman inquietudes que tienen como elemento de su poética, el desarrollo de Estados Unidos en el contexto de la vorágine del crecimiento urbano y la ampliación de la población por la inmigración. Las fotografías seleccionadas corresponden al libro *Subway* de Bruce Davidson, fotógrafo norteamericano que desde mediados del siglo XX, ha retratado diferentes grupos sociales, como así también conflictos sociales. La mayoría de sus trabajos han sido desarrollados en la ciudad de Nueva York, donde ha sido capaz de plasmar las contradicciones del paisaje social de una de las ciudades más representativas del mundo.

Pensar en la opacidad es pensar también su contrario, la contemplación de lo posible, lo venidero; porque si un poema o una fotografía parece ser un relato detenido en una temporalidad individual y colectiva, en el fondo es parte de un pasado que confluye en ese instante, en las palabras o en las imágenes retratadas y, también, de un futuro, de una posibilidad. Walt Whitman forma parte de los hombres y mujeres que han querido ver más allá de esta opacidad. Como señala Susan Sontag (2006), al contemplar “las vistas democráticas de la cultura” (p.47) es posible superar las dicotomías que separan a los actores de una sociedad, superar la mirada egoísta por una mirada trascendental, humana, democrática. “Nadie se inquietaría por la belleza y la fealdad, [supuso el poeta], si se consintiera un abrazo lo bastante amplio de lo real, de la heterogeneidad y vitalidad de la efectiva experiencia estadounidense.” (p.47) De esta forma, todo lo que va dando sentido a lo cotidiano es posible de observar y comunicar, “cada objeto, condición, combinación o procesos precisos exhibe una belleza” (p.48). Al hablar de belleza se habla de lo relevante, de la importancia que se le debería otorgar a lo cotidiano. En esta conciencia que des-ubica lo esperado, lo retratado, lo narrado, todo viene a conformar parte de una totalidad social, de una realidad social, de una humanidad; de lo que Howard Becker denomina “informes acerca de la sociedad”; esto es, el modo en que las personas intentan comunicar que opinan acerca de sus respectivas sociedades (2015, p.21).



Vengan caricaturistas,
vengan conmigo
a viajar de pie
en el tranvía
de la calle Halsted,
a las siete de la mañana.

Tomen sus lápices
y dibujen estos rostros. (Sandburg, 2003, p.29)

“Todo informe acerca de la sociedad supone cierta descripción de cómo son las cosas en un lugar específico en un momento determinado” (Becker, 2015, p.28), pero esta descripción no se basa en motivos azarosos; más bien, se ven condicionadas por ciertas interpretaciones, ciertas lecturas, que se dan al interior de aquellos que luego van a producir un hecho, un texto –en nuestro caso un poema o una fotografía. Estos textos, que no abarcan la totalidad de la realidad en la que se circunscriben, intentan comunicar algo, sensaciones, interpretaciones... algo, que se completa cuando alguien los lee o los mira y los interpreta. De esta manera, se ponen en funcionamiento los sentidos que dan forma a cierta cosmovisión y las interpretaciones que se conforman en dicha cosmovisión. Ese momento específico, esa porción de la realidad, del instante, configurada dentro de un contexto, texto de una cultura histórica, adoptando la forma de un *argumento*²⁹, como modos de hacer, potencia la mirada individual transformándola en una representación –una serie de fotografías, poemas– de la vida social que atestigua.



²⁹Para el concepto de argumento ver Becker, Howard (2015) Op. Cit., págs. 44-47.

A lo largo de cincuenta años en la fotografía, me he adentrado en mundos en transición, he visto gente aislada, explotada, abandonada e invisible. Trabajo con un esquema mental siempre cambiante, cuestionando las percepciones y los prejuicios. Concibo mi trabajo como una serie. (Gollonet, 2016, p.11)

Quizás, la pregunta en este punto sería: ¿por qué el subterráneo? ¿Por qué “humanizarlo”? ¿Qué puede mostrarnos? ¿Qué podemos decir de nosotros a partir de decirlo a él?

Y así
cuando hablas de las ciudades hablas
de los subterráneos, que corren como ríos bajo calles
y ríos... En el vagón

la insinuación del movimiento
bajo tierra, la monotonía
del movimiento es el sonido
de otros rostros, también subterráneos (Costa Picazo, 2008, p.103)

Hart Crane escribe su libro de poesías *El puente* –de Brooklyn– a principios del siglo XX, continuando la estética de varios poetas visionarios, como Eliot, Blake o Whitman, donde lo colectivo representa el objeto poético a tratar –en este caso, desde los orígenes de los Estados Unidos antes de la conquista europea hasta los días en los que vive el autor. Una síntesis mística de América, dirá el autor. Continúa, además, el legado profético de Whitman, experimentando en carne propia la revelación de un sueño americano que viene gestándose desde hace tiempo, al que se le incorpora un sinnúmero de inmigrantes de diferentes regiones del mundo, pero también, con la desazón de una sociedad con rasgos cada vez más materialistas, parte de un “presente confuso de vida errabunda y sin amor.”(Costa Picazo, 2008, p.14) *El puente* viene a cerrar este ciclo histórico, broche de una sociedad que tiene como destino manifiesto ser el espejo de la modernidad, de la civilización, de la democracia. El subterráneo forma parte de este cuerpo que se está terminando de desarrollar, él es un claro reflejo del momento anhelado, símbolo de un progreso que debe llegar a todo el mundo.

El puente de Brooklyn [...] como símbolo, es el punto de unión de realidad y visión, pasado y futuro, realidad y sueño, el nivel espaciotemporal y el invisible. Es vínculo de conexión: a lo largo del poema, se relacionarán lo

primitivo y lo moderno, lo profano y lo sagrado, la raza blanca y la india, los sexos, la agonía y el amor, lo humano y lo divino. (Costa Picazo, 2008, p.29)



La voz poética recorre las calles hasta que se decide a tomar el subterráneo y se sumerge. Decide no llamar la atención (ser “mínimo”) y convertirse en uno de los millares de seres que constituyen “los bullientes enjambres” que ponen su moneda en el torniquete y pasan al andén. El viaje es un registro de fragmentos frenéticos –al borde de la incoherencia– de las conversaciones de los demás. Aquí está la poderosísima imagen del baño del subterráneo como un lugar de encuentro de homosexuales: el amor es como “un fósforo quemado que patina en un mingitorio”.³⁰Y en palabras de Davidson: el metro me parecía muy sensual, incluso sexual.³¹

³⁰Costa Picazo, Rolando (2008). Op. Cit., pág 138.

³¹www.oscarefotos.com/2017/02/25/subway-por-bruce-davidson-la-serie-completa-comentada.



Para Bruce Davidson (2017), el subterráneo forma parte de su vida cotidiana, de sus viajes, del recorrido individual por pasillos, andenes y vías. Un paisaje subterráneo y aéreo que comunica los extremos de la gran ciudad. Un viaje personal y colectivo, donde la soledad se ve atropellada por lo social, donde “atrapados, vamos todos juntos.”³² Rodeado de suciedad y miedo, el subterráneo avanza, siempre avanza, sin dejar lugar a lo poético, sumergiéndose en la opacidad de una ciudad en crisis. Sin embargo, Bruce Davidson logra rescatar cierta belleza, cierta poesía de esas situaciones cotidianas, de esa realidad que parece no detenerse a contemplar.

Al transformar la realidad sombría, abusiva, violenta y a menudo serena del metro en un lenguaje de color, veo el subterráneo como una metáfora para el mundo en el que vivimos hoy. De todas partes de la tierra, la gente entra en el metro. Es un gran equalizador social. Cuando nuestro ser está expuesto, enfrentamos nuestra mortalidad, contemplamos nuestro destino y experimentamos tanto a la bella como a la bestia. Desde el tren en movimiento por encima de la tierra, hay vislumbres de la ciudad, y cómo los trenes se mueven en los túneles: La luz estéril fluorescente llega a la penumbra pedregosa y nosotros, atrapados en el interior, nos aferramos unos a otros. (2014, p.15)

³²Bruce Davidson, citado en www.oscarenfotos.com/2017/02/25/subway-por-bruce-davidson-la-serie-completa-comentada.

Cada uno cree saber lo que significa la percepción de la realidad. Cada uno ve la realidad con sus propios ojos. Se puede ver a los otros, sobre todo a quienes nos rodean. Se ven las cosas que nos circundan, las ciudades y la muerte, la fuerza o la fragilidad de mujeres y hombres, la fragilidad de y en las cosas. Se ve y se vive el amor, la soledad, la felicidad, la tristeza, el temor. En suma, cada uno ve para sí la vida. Y cada uno cree saber la diferencia enorme que existe entre las experiencias personales y las representaciones de esas experiencias, en poemas o fotografías. Quizá demasiado alejadas de nuestra percepción. Hemos aprendido a considerar esa distancia enorme que separa ciertas formas artísticas de la vida como perfectamente natural, hasta le hemos dado el nombre de ficción. Sin embargo, a veces permanecemos con la boca abierta y nos sobresaltamos cuando descubrimos algo de verdad o de real en un verso o en una imagen, incluso el sólo gesto de un niño en el fondo del encuadre o una simple palabra perdida en los versos. Y a veces, el sobresalto que se materializa en la obra artística sólo es un fragmento de la realidad. Hay quienes llevan ese sobresalto hasta los límites de la interpretación, de su propia interpretación, y le impregnan su propia mirada, su propio estilo y crean. La opacidad se hace a un lado y la mirada descubre los colores de ese espacio cotidiano y subterráneo. Al trabajar en color Davidson comenzó a entender que el metro tenía su propia psicología. “Emergía aquel contraste entre la soledad de los pasajeros y su atestado entorno al tiempo que rechinaban los frenos de los trenes y el grafiti invadía los vagones de piso a techo.”³³



³³Entrevista a Bruce Davidson, citado en www.oscarenfotos.com/2017/02/25/subway-por-bruce-davidson-la-serie-completa-comentada.

Hal Foster en, es su libro *Retorno a lo real* (2018), elabora un estudio sobre las últimas tres décadas del arte, partiendo de la tesis de que en los últimos tiempos se ha producido una recuperación, vuelta o acercamiento hacia lo real. Para Foster esa recuperación de lo real se llevaría a cabo mediante la actitud de muchos artistas, que quisieron desvelar la verdad que se esconde tras la mirada convencional. Ello se comenzaría a vislumbrar hacia la década de los setenta, momento en que se empieza a producir un alejamiento de lo simbólico, para verse reflejado en el registro de la presencia física. (p.240)

Aunque lo real esté cargado de violencia y de parias sociales, de inocencia y erotismo, de graffitis y mujeres, de mujeres, hombres, niñas y niños anónimos. Lo real en las palabras de un poeta imbuido del espíritu de Whitman, en las fotografías de un fotógrafo cargando sobre sus espaldas costosas cámaras. Semejanzas y contradicciones, partes que tensionan a una humanidad.

Allá abajo, entre muros de sombra
donde insisten las leyes de hierro
se mofan las voces del hambre.
Los caminantes extenuados,
cargados de espaldas, humildes,
ponen sus risas a trabajar con ahínco. (Sandburg, 2003, p37)

Encontré que el color en el subterráneo brindaba un sentido y que el tren podía serlo todo: Podía fotografiar una bella o una bestia. Era un gran reto descender al subterráneo porque siempre tenía una energía nerviosa y una aprehensión porque en aquel entonces el metro era inseguro, especialmente si uno andaba cargando una cámara cara. (Davidson, 2017)

¿Otro mundo? ¿Nuestro mundo? ¿Un mundo? ¿Incomodar y distanciar o acercar compasivamente? ¿Interpretar o decir? Descender hacia el subterráneo, develar la opacidad, correr el velo, dejando de lado distinciones de valor, ser francos, observadores francos. ¿Ver lo real? ¿Observar lo real? Imprimir en un texto –poético o fotográfico– el instante. Lo heterogéneo, lo vital. Si la fotografía –y le sumamos la poesía– es “una suerte de énfasis, una copulación heroica con el mundo material” (Sontag, 2006, p.51), no vale la pena, por cobardía, perder demasiado la atención en certezas, en respuestas cerradas. Y en esa copulación heroica dejar nacer el decir, la narración –en la poesía o

en la fotografía–, sin olvidar que nuestra concepción de la narrativa es social desde un principio.

La función de narrar, ya sea metafórica o literal, es una actividad social y aunque hablemos del yo como de un público para su propia narración, el relato de la vida y la actividad propias se cuenta a los otros como a uno mismo. (Carr, 1986, p. 23)

Y la estructura de esta narración es parte de una estructura temporal, parte de la estructura del tiempo social. Empezando por Whitman, pasando por Crane y Sandburg, llegar a Davidson y continuar...en este viaje por las vías del subterráneo, quizás con la esperanza de redimir una realidad cargada de opacidad, para ellos y para nosotros.



Ay, nosotros presos como centavos bajo el hollín y el vapor,
tú el beso de nuestra agonía recoges;
condensado, te lo llevas todo: estridentes ganglios
apasionados con una canción que no logramos llevar.
¡Y, sin embargo, como Lázaro sientes la vertiente,
la tierra y el oleaje, el suelo que se eleva,
un sonido de aguas encauzadas bajo el cielo
incesante como un Verbo que no habrá de morir...! (Costa Picazo, 2008, p108)

Bibliografía:

- Becker, H. (2015) *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. Siglo XXI, Bs. As.
- Breton, A. (2001). *Arcano 17*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Carr, D. (1986) “La narrativa y el mundo real: un argumento a favor de la continuidad”, en *Historias* (México), nº 14, julio a setiembre de 1986.
- Costa Picazo, R. (2008). *Hart Crane y “El puente”*: una aproximación a la poética modernista de Hart Crane, Colihue, Buenos Aires.
- Davidson, B. (2014). *Subway*, Aperture Foundation, New York.
- Esparza, V. (2018). “El retrato fotográfico de lo outsider: consideraciones sobre su utilización en el arte actual”. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 7.
- Gollonet, C. (2016) *Introducción a Bruce Davidson (Catálogo)*, Fundación Mapfre, Madrid, pág. 11. www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/images/extracto-catalogo-bruce-davidson.
- Rüsen, J. (2009). “¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia”, en: *Culturahistórica*. [versión castellana inédita del texto original alemán en K. Füssmann, H.T. Grütter y J. Rüsen, eds. (1994). *Historische Faszination. Geschichtskulturheute*. Keulen, Weimar y Wenen: Böhlau.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México.
- www.oscarenfotos.com/2017/02/25/subway-por-bruce-davidson-la-serie-completamente-comentada.

Deconstrucción De Paratextos De Films De Pino Solanas En El Contexto Histórico Social De Argentina En 20 Años De Democracia (1983-2003)

María Jazmín Feliú

Introducción

Para el siguiente escrito se ha realizado la selección de tres paratextos de películas de un mismo director, Fernando Pino Solanas: *El Exilio de Gardel* (1985), *La Nube* (1998) y *Memoria del Saqueo* (2003). Nuestro objetivo ha sido deconstruir dichos paratextos a partir del Método Sobre Análisis de Series de Imágenes propuesto por Ana Mauad³⁴, analizar la información recopilada y relacionar dicha información con el contexto histórico social de Argentina en 20 años de democracia (1983-2003). Asimismo, en la selección de los paratextos ha tenido centralidad el hecho de que, parte de su contenido, está conformado por imágenes fotográficas.



Paratexto 1

Paratexto 2

Paratexto 3

Tanto la nacionalidad del director, su trayectoria artística y política, como su particular enfoque sobre cuestiones ambientales, abordado en otros largometrajes de su

³⁴MAUAD, Ana María. Fotografía e Historia, Interfases. Publicado en AGUAYO, Fernando y ROCA, Lourdes. Imágenes e Investigación Social, México: Instituto Mora, 2005

autoría como *Tierra Sublevada, oro impuro* (2009), *La guerra del fracking* (2013) o *Viaje a los pueblos fumigados* (2018), han sido los motivos de esta elección. La selección de largometrajes que abordamos en este trabajo, no puntualiza la cuestión ambiental a fin de concentrar la plena atención a la deconstrucción de los paratextos y de esta forma conseguir un entendimiento más amplio sobre la forma en la cual el cineasta ha querido llevar la intertextualidad de sus contenidos a la portada de sus películas.

Luego de regresar de su exilio (1969), Fernando Pino Solanas junto con Octavio Getino forma el *Grupo Cine Liberación* para mostrar “*la dependencia de la Argentina como un ejemplo del colonialismo en América Latina.*” (Schuman, P. 1987, p28)

En 1984, en un contexto de renovación de la cinematografía argentina por el inicio de la democracia, realiza la película *El Exilio de Gardel*, que cuenta la historia de los exiliados en Francia y le sigue el film quizás más taquillero del director: *Sur* (1988), que cuenta la historia de los que se quedaron en Argentina en tiempos de dictadura, mostrando así las dos caras de una realidad. Elige contarlas aplicando una elegante función poética y en formato musical. Ambas historias son coproducciones entre Argentina y Francia.

En *La Nube* (1998), el director explora un formato distinto al anterior, basando el largometraje en la obra teatral *Rojos globos rojos*, de Eduardo Pavlovsky, quien a su vez es parte del elenco. En esta ocasión, elige mostrar el lado alternativo de una Buenos Aires en transición, con un teatro independiente que resiste los embates de la ola de privatizaciones reinante en los años noventa.

Por último, en *Memoria del Saqueo* (2003), Solanas opta por un formato documental, donde recorre hitos históricos, políticos, económicos y sociales que ha vivido la Argentina desde la dictadura militar del año 1976 hasta el estallido del año 2001. Con este largometraje inaugura una serie de documentales en “modo denuncia”³⁵ con los cuales canaliza los pedidos de justicia sobre las inequidades sociales que recibe como referente del movimiento *Proyecto Sur*, y que lo lleva a postularse como diputado nacional en 2009 y senador nacional en 2013, ambos cargos por el distrito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

³⁵Memoria del Saqueo (2004), La Dignidad de los nadies (2005), Argentina latente (2007), La próxima estación (2008) y Tierra sublevada: oro impuro (2009)

En cuanto al análisis, se ha tomado el método propuesto por Ana Mauad para descomponer la imagen fotográfica en una unidad cultural, distinguiendo entre la forma del contenido y la forma de la expresión. No obstante, se ha realizado una modificación de sus elementos para adaptarlo al análisis de los paratextos.

Por último, este ensayo solamente analiza una selección de paratextos, descartando aquellos otros que han sido parte de las versiones en distintos idiomas o en formatos de presentación diferentes (cine, vhs, dvd, etc.), que no serán abordados en este trabajo.

Largometrajes. Ficha Técnica Y Clasificación De Paratextos.

Paratexto 1. *El exilio de Gardel*

Ficha Técnica del largometraje	
Título: El Exilio de Gardel	Dirección: Fernando Pino Solanas
País: Argentina y Francia	Producción: Fernando Solanas, Envar El Kadri, Vicente Díaz Amo
Año: 1985	Guión: Fernando Pino Solanas
Género: Musical	Música: Astor Piazzolla, José Luis Castiñeira de Dios, Fernando Solanas
Duración: 119 minutos	Fotografía: Félix Monti
Montaje: Luis César D'Angiolillo	
Protagonistas principales: Marie Laforêt, Miguel Angel Solá, Phillippe Leotard	
Premios obtenidos:	
Festival de Venecia 1985 (Italia): Gran Premio Especial del Jurado, Premio UNICEF, Premio del Sindicato de Críticos Cinematográficos Italianos	
Festival de Biarritz 1985 (Francia): Gran Premio Especial del Jurado, Premio de la Asociación de Cines de Arte	
Festival de la Habana 1985 (Cuba): Gran Premio a la Mejor Película, Premio a la Mejor Música Original de Película	
París 1985/ Academia del Disco Francés y del Film Musical: Premio Georges Auric-SACEM al Mejor Film Musical del Año	
Festival Internacional de Cine de Troia 1985 (Portugal): Premio de la Asociación de Cines de Arte	
Festival de Cine Latinoamericano de Huelva 1985 (España): Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos	

París 1986/Academia de las Artes Cinematográficas: CESAR 85 a la Mejor Música de Película

Resumen: un grupo de artistas argentinos exiliados en París buscan realizar una producción musical que titulan “Tanguedia”; una combinación de las palabras tango, comedia y tragedia; durante el exilio por la dictadura militar argentina llamada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

En la película se puede apreciar rasgos del exilio y del desarraigo, escenas con secuestros, militares, búsquedas de desaparecidos, etc.

El musical tiene escenas donde aparecen grandes figuras nacionales como Gardel, Discépolo y hasta el prócer José de San Martín, quienes en un diálogo ficticio analizan el contexto histórico político.

Con música de Astor Piazzolla, y la participación del Ballet Núcleo Danza, la transición musical entre la tragedia y la comedia se encuentra presente en los pasajes de esta narrativa.

Paratexto 2. *La nube*

Ficha Técnica del largometraje	
Título: La Nube	Dirección: Fernando Pino Solanas
País: Argentina y Francia	Dirección artística: Mercedes Alfonsín
Año: 1998	Producción: Philippe Cosson (director ejecutivo), Pedro D'Angelo, Fernando Pino Solanas
Género: Drama	Guión: Fernando Pino Solanas
Duración: 118 minutos	Música: Gerardo Gandini
Fotografía: Juan Diego Solanas	Montaje: Luis César D'Angiolillo
Protagonistas principales: Eduardo Pavlovsky, Laura Novoa, Angela Correa, Favio Posca.	
Estreno: septiembre de 1998	
Premios obtenidos: Festival de Venecia 1998 (Italia): Nominada al León de Oro. 3 Premios. Festival de la Habana 1998 (Cuba): Premio Saúl Yelín. Premio Caracol	
Resumen: la película narra las desventuras de un grupo de actores de Buenos Aires que trabaja en un teatro independiente y realiza innumerables esfuerzos con el fin de defender el lugar que está a punto de ser vendido. Mientras tanto, no para de llover hace 1600 días, llevando a los actores a vivir entre un clima de esperanza e incertidumbre. A la par, el largometraje muestra destellos de un país atravesado por conflictos sociales proyectados por la falta de empleo, las promesas de los funcionarios, las injusticias y la espera. Considerada como un fracaso de taquilla, la película ha tenido muy malas críticas.	

Paratexto 3. Memoria del saqueo

Ficha Técnica del largometraje	
Título: Memoria del Saqueo	Dirección: Fernando Pino Solanas
País: Argentina, Francia y Suiza	Producción: Cinesur S.A.(Argentina), ADR Productions (Francia), Thelma Film AG (Suiza)
Año: 2003	Guión: Fernando Pino Solanas
Género: Documental	Música: Gerardo Gandini
Duración: 114 minutos	Fotografía: Fernando Pino Solanas, Alejandro Fernández Mouján
Montaje: Juan Carlos Macías, Fernando Pino Solanas, Sebastián Mignona, A. Ponce	
Protagonistas principales: Fernando Pino Solanas	
Estreno: marzo 2004 en Argentina	
Premios obtenidos: Festival de Mar del Plata (2004) Sección oficial de largometrajes	
Resumen: documental que narra una historicidad propuesta por Fernando Pino Solanas sobre hechos acontecidos en Argentina en el período abarcado desde la dictadura militar de 1976 al conflicto social de 2001, hilando con argumentación crítica hitos que desencadenaron lo que denomina la peor crisis política y social vivida por el pueblo argentino. Deuda nacional, ultraliberalismo, corrupción política y financiera son algunas de la tantas razones que reúne este registro histórico narrado buscando abonar la memoria histórica argentina.	

Conformación De Fichas De Análisis Adaptadas. Serie Paratextos Pino Solanas

Década Del 80, 90 Y 2000.

Ficha de Elementos de la Forma del Contenido			
Paratextos	El Exilio de Gardel	La Nube	Memoria del Saqueo
Director	Fernando Pino Solanas	Fernando Pino Solanas	Fernando Pino Solanas
Año	1985	1998	2003
Lugar retratado	Exterior.	Exterior. Vereda de un lugar urbanizado	Composición de imágenes en su mayoría de exteriores, excepto el saludo de los ex presidentes de Argentina Menem y De La Rúa.
Tema Retratado	El exilio contado por la juventud	El encuentro de dos personas, puede ser una despedida antes de subir al auto o una llegada	Los símbolos de pobreza y hambre en las imágenes, sumado a los de dos ex presidentes argentinos, sugieren una relación entre las decisiones

			políticas y económicas de Argentina y el deterioro de la población, reflejado en la niñez en primer plano.
Personas retratadas	Dos mujeres jóvenes	Un hombre adulto y una muchacha abrazados. Dos personas jóvenes atrás de la escena.	Un niño en primer plano, dos ex presidentes argentinos, varias personas atrás sobre un basural, más personas hacinadas al costado del niño, debajo de los presidentes.
Objetos retratados	Sombreros de tango Suéters color pastel	Ropa de invierno de los personajes. Auto. Andamios.	Carros tracción a sangre, basura, estructuras precarias.
Atributos de las personas	Jóvenes, desafiantes, mirando al frente y al costado, abrigadas con pulóveres de invierno color pastel	Un rostro triste de un adulto mayor fundido en un abrazo de lo que parece ser una mujer, ya que no se le distingue el rostro, pero su atuendo parece femenino. Atrás, el rostro serio de un joven cerca del auto y las manos y brazos de otra persona que parece estar ingresando al asiento de atrás del auto. El peinado de una tercera persona atrás parece asomar también.	Un niño en primer plano, sonriente, con gesto desafiante (fuck you en ambas manos) que podría ser de él o de una tercera persona adelante, no se distingue. Parece que su torso está desnudo. A uno de sus lados, varias personas vestidas al lado de un caballo. Arriba de esta imagen, dos ex presidentes de traje, sonriendo, mirando a cámara, parece que están saludándose en un apretón de manos, no se distingue muy bien. Arriba personas sobre un gran basural, parece haber niños, adultos y animales. La silueta de los niños sugiere que llevan poca ropa, no se distinguen sus rostros.
Atributos del paisaje	Desdibujado, se percibe una silueta al fondo, sin definir.	Paisaje urbano. Un andamio o escenario de fondo, en la calle el auto y la escena del abrazo, a unos metros del cordón de la vereda. El color de la escena sugiere una tarde plomiza, lluviosa. O también podría ser un atardecer soleado de invierno, por el atuendo de las personas y el reflejo de la luz en sus rostros, manos y en el auto.	Composición de fotos con paisajes distintos. El niño en primer plano puede estar en el exterior, el sol se refleja en su rostro. Los dos ex presidentes están frente a lo que parece una puerta, puede ser de interior o la entrada de un edificio. Las demás fotos son exteriores urbanos por las calles y las estructuras que se perciben, excepto el basural que si bien es exterior, no se distingue si es en un ámbito rural o urbano.
Tiempo	Día	Día	Día (en su mayoría parece)

retratado (día / noche)			
Nro. Del paratexto	1	2	3

Ficha de Elementos de la Forma de la expresión			
Paratexto	El Exilio de Gardel	La Nube	Memoria del Saqueo
Director	Fernando Pino Solanas	Fernando Pino Solanas	Fernando Pino Solanas
Año	1985	1998	2003
Tamaño del Paratexto	862x1020 píxeles	729x1200 píxeles	1200x1200 píxeles.
Formato del paratexto y soporte	Digital. 96 dpi de resolución.	Digital. 96 dpi de resolución.	Digital 96 dpi de resolución.
Tipo de Paratexto	Mixto (icónico y verbal)	Mixto (icónico y verbal)	Mixto (icónico y verbal)
Encuadre I. Orientación del paratexto	Vertical	Vertical	Vertical
Encuadre II. Ubicación del paratexto.	Centro	Centro	Centro
Encuadre III. Distribución de planos	<p>Dos planos. Un primer plano (las jóvenes) y un plano atrás (silueta desdibujada)</p> <p>Si se toma al texto como parte de la composición, cuatro planos. UN FILM DE PINO SOLANAS + EL EXILIO DE GARDEL y las jóvenes en primer plano. TANGOS en segundo plano.</p>	<p>Tres planos. El abrazo de dos personajes en primer plano. El auto en segundo y el edificio en tercer plano.</p> <p>Si se toma el texto como parte de la composición, cuatro planos.</p> <p>El abrazo y LA NUBE en primer plano. UN FILM DE PINO SOLANAS en segundo plano. El auto y BAJO</p>	<p>Cuatro Planos. La cara del niño en primer plano. El saludo de los presidentes en segundo plano. La gente y el caballo debajo de los presidentes, en tercer plano. También en este plano están las estructuras del otro lado del niño. El basural en cuarto plano.</p> <p>Si se toma el texto como parte de la composición, Cuatro planos. La cara del niño y MEMORIA DEL SAQUEO en primer plano. El saludo de los presidentes y UNA PELÍCULA</p>

	<p>“Tengo 20 años y pase 8 exiliada en París...”en tercer plano. Silueta atrás desdibujada y menciones a los premios en cuarto plano.</p>	<p>EL CIELO OSCURO RESISTE LA PASION.. + GANADORA DEL CONDOR DE PLATA en tercer plano.</p> <p>El edificio y el elenco en cuarto plano.</p>	<p>DE PINO SOLANAS en segundo plano. La gente y el caballo debajo de los presidentes, en tercer plano. También en este plano están las estructuras del otro lado del niño. El basural y las menciones de los festivales en cuarto plano.</p>
<p>Encuadre IV. Objeto Central (disposición y equilibrio)</p>	<p>Los rostros y el título EL EXILIO DE GARDEL son objetos centrales. Comparten casi en un 50% del espacio.</p>	<p>El abrazo de los personajes es el objeto central. El auto equilibra el centro de la imagen.</p>	<p>El rostro del niño y el gesto con las manos son los objetos centrales. Las imágenes de fondo rodean el mismo.</p>
<p>Nitidez I. Foco</p>	<p>Primer plano en foco, desenfocada la imagen de atrás (silueta)</p>	<p>Primer y segundo plano en foco, desenfocada la estructura del fondo.</p>	<p>Primer plano niño y ex presidentes en foco, las otras imágenes con mucho detalle y poca nitidez.</p>

<p>Nitidez II. Impresión visual (definición de líneas)</p>	<p>Líneas oblicuas definidas por las miradas de las jóvenes y la posición del cuerpo de la joven con blazer rosa. También por la forma de los sombreros y por los textos TANGOS y “TENGO 20 AÑOS Y PASÉ 8 EXILIADA EN PARÍS..”+ Cuadro de color que lo contiene. Líneas horizontales en los demás textos y en los premios.</p> <p>Líneas verticales en la figura desdibujada del fondo, la posición de la joven con blazer celeste, los laureles en los costados de los premios y la disposición del paratexto en su totalidad.</p>	<p>Líneas oblicuas en los brazos de los personajes del primer plano, el cinturón del sobretodo de unos de ellos, en el andamiaje del fondo de la escena, en la parte superior de la carrocería del auto y en la letra itálica del título LA NUBE. Líneas horizontales en todos los demás textos, en el auto, la calle. Líneas verticales en las columnas de metal, parte de las ventanas del auto, los personajes parados, y la disposición del paratexto en su totalidad.</p>	<p>Líneas oblicuas en el cabello y rostro del niño que está en primer plano, el título MEMORIA DEL SAQUEO y UNA PELICULA DE PINO SOLANAS, el perfil del ex presidente Menem.</p> <p>Líneas horizontales en los títulos de los festivales, el basural y la disposición de personas y animales y también en el recuadro de la foto de los ex presidentes. Líneas verticales en los dedos con gesto fuck you en primer plano, el rostro del niño, la posición del ex presidente De La Rúa, la imagen de personas y animales debajo de la foto de los ex presidentes, las estructuras del lado inverso de la foto de los ex presidentes, la silueta de los dos niños arriba de la foto de los ex presidentes, los íconos de los festivales y la disposición del paratexto en su totalidad.</p>
<p>Productor. Amateur o profesional</p>	<p>PROFESIONAL</p>	<p>PROFESIONAL</p>	<p>PROFESIONAL</p>
<p>Nro. Del paratexto</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>

Algunas ideas sobre los sentidos que evocan

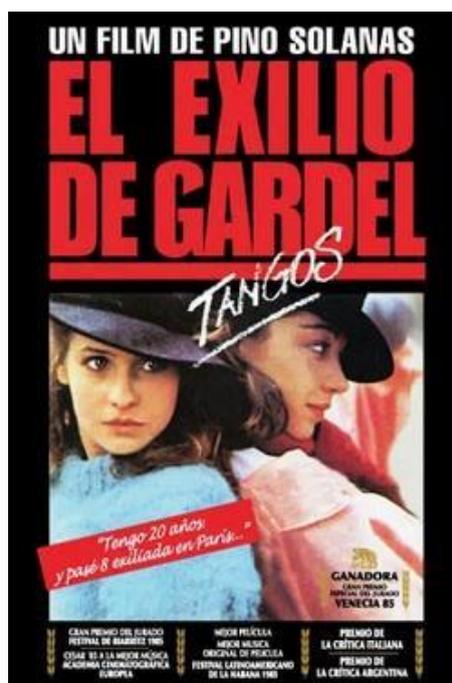
La exploración del material visual en la práctica investigativa es ciertamente un elemento muy enriquecedor a la hora de relacionar hechos importantes, ya sean económicos, políticos, sociales, ambientales o artísticos, con imágenes, como legado conceptual de una región o de un período de tiempo. Como en un tejido, el cruce de estos elementos va conformando la cultura de un lugar, otorgándole dimensión, relieve, estructura visual, representación de los sentidos. Algo que nos va quedando en el

imaginario, que nos va hablando en idiomas complejos, intertextuales, más allá de las palabras, que nos permite ir tallando una memoria histórica desde otras sensaciones. Las subjetivas representaciones del productor de la imagen y del espectador se unen en un diálogo más allá de los textos.

Mauad nos aporta una importante pregunta sobre las representaciones ofrecidas por el productor del PARATEXTO, que descansa en los autores de los registros fotográficos utilizados por el director.

¿Cuál es la naturaleza de estos registros? ¿Cómo queda la narrativa de los acontecimientos elaborada por el lenguaje fotográfico? ¿Cuáles son las imágenes que componen la memoria colectiva del siglo pasado? ¿Es posible hablar de una historia hecha de imágenes? Y siendo así, ¿Cuál es el estatuto epistemológico? (2005, p.1)

Tales cuestiones diseñan el cuadro de nuestras reflexiones.



Paratexto 1

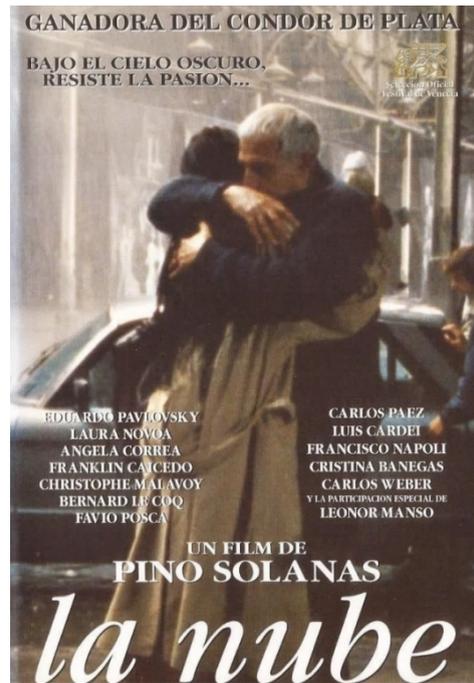
En el PARATEXTO 1 podemos observar signos de su mensaje resumido en tres conceptos, donde la intertextualidad entre los significados de las fuertes palabras que se han utilizado –exilio, Gardel, tangos-, se equilibra con los colores y la estética de los personajes. La imagen de dos jóvenes, del sexo femenino, con un sombrero de ala negro, emulando el vestuario de malevo, propio de los actores de la escena del tango.

Sin embargo, los rostros jóvenes, aun con expresión desafiante, de frente y perfil, hablan desde un juego de seducción, más que de revelación. Visten dos suéteres de colores suaves, rosa y celeste, llevando la atención a la inocencia, la ingenuidad de la edad donde priman esos colores. En contrapunto, leemos las palabras del título EL EXILIO DE GARDEL en color rojo, en contraste con el fondo en negro, colores representativos del baile del tango pero también de los movimientos socialistas de izquierda. En ese sentido recordamos, además, la famosa novela de Stendhal titulada *Rojo y Negro*³⁶, que narra la oposición entre uniformes -simbolizando la revolución- y sotanas -simbolizando el antiguo régimen-. Gardel, como ícono conceptual del tango, como puente que une dos naciones, Argentina y Francia. La palabra Gardel, que invita a ver el film y buscar el reencuentro con este genial artista, se encuentra implícitamente sumada al título del film, como elemento atenuador de la iconografía de protesta, y subraya su vinculación con el género musical con la palabra TANGO, a fin de avalar el carácter artístico musical del metraje. De esta forma se puede decir que nos está invitando a mirar el mismo, no desde el sentido de la protesta *per se*, sino desde la estética visual y musical, asumiendo un juego de tensión y expresión artística entre la significancia de la gran palabra EXILIO y el reconocido cantante.

Podríamos arriesgar que el Paratexto contiene también la licencia conceptual de un presente democrático, liberador, donde se puede hablar de ello, se puede mostrar y hasta se puede soñar con la recuperación de la esperanza de volver, representada en la mirada desafiante y las nuevas ideologías de las jóvenes generaciones.

Como explica Mauad sobre los textos visuales, se ha tratado de realizar una interpretación entre los tres componentes de este juego de expresión y contenido conformados por el autor, el texto propiamente dicho y un lector.

³⁶Le Rouge et le noir, 1830. Stendhal, pseudónimo de Henri Beyle, escritor francés considerado uno de los primeros representantes literarios del realismo.



Paratexto 2

En el PARATEXTO 2, una vez más Pino Solanas muestra mediante la dramatización de una escena cotidiana -que se ubica en los años noventa- cómo un grupo de actores tratan de salvar un teatro independiente ubicado en Buenos Aires que se encuentra a punto de ser vendido, echando luz a las injusticias que se vivían en aquel contexto de privatizaciones.

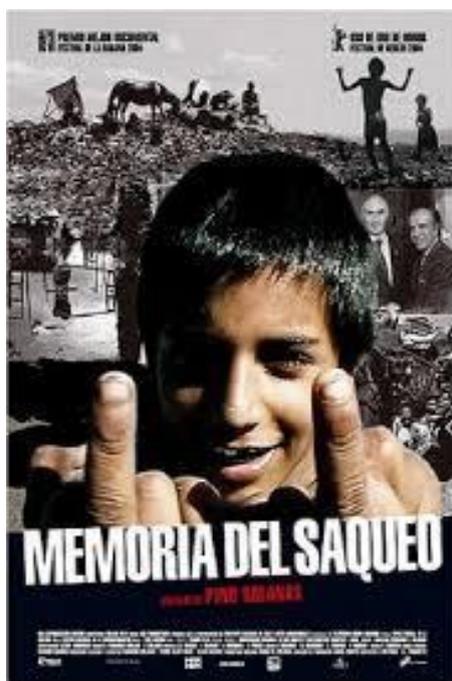
Aquí se trabaja presumiblemente con el saludo entre generaciones, representado por un personaje que peina canas, que abraza con ambas extremidades a una joven y que es esperado por varios jóvenes más, alrededor del auto que está por detrás del abrazo.

La escena transcurre en un exterior urbano. El sol que se refleja en las manos del protagonista y la vestimenta elegida nos muestran una escena, quizás, de tarde de invierno. Los andamios de fondo y la estética metálica del auto, colores predominantemente azules y plateados, representan materiales de construcción, de remodelación, sinónimos del progreso. Si bien el título del film es LA NUBE, su tipografía, la utilización de la minúscula, el color blanco pálido, y su ubicación –abajo, pese a ser una nube-, retratan la crisis que vive este símbolo, como si estuviésemos hablando de una nube ficticia, construida de humo, una nube de humo.

En este caso y bajo la tutela del director, el fotógrafo ha forzado la manipulación de códigos convenidos, social e históricamente, para la producción de una imagen posible de ser comprendida.

La cita ‘Bajo el cielo oscuro, resiste la pasión...’ enmarca el diálogo entre el texto y la imagen, como subrayando el dramático momento, representado por la oscuridad del cielo, y la resistencia, sostenida, una vez más, por la pasión, un elemento que vuelve a reciclar el director en su mensaje.

El movimiento artístico como sinónimo de resistencia, y la historicidad del cielo -el contexto del país- representada por la diversidad de los personajes – hombre mayor, mujer, jóvenes –; se fusionan con los elementos nuevos que son impuestos en el fondo de la imagen – andamios, auto, vereda, vigas-. Las pocas expresiones que se ven en los rostros de los personajes, establecen que este cambio, este progreso, no es el que se quiere, refleja la crisis y la resignación frente a ella.



Paratexto 3

Cerrando la referencia filmica con el PARATEXTO 3, Pino Solanas documenta esta vez la decadencia económica, social, política, cultural y moral que sufre la Argentina en tiempos de democracia. La deuda nacional, la corrupción desenfrenada, las

privatizaciones y la complicidad de los organismos internacionales son relatadas por el director, con referencia gráfica e historicidad nacional. Y ciertamente, con una gran cuota de desilusión y tristeza, mirando un país que lo tiene todo, y cíclicamente, se queda sin nada.

En el primer plano la imagen de la generación que se impone, una generación que sufre las incongruencias de las medidas de gobierno, y que adopta un símbolo de la cultura norteamericana (fuck you), para representar la respuesta a estas incongruencias impuestas, que van moldeando su entorno. En el fondo un collage de representaciones: la miseria y los basurales, los pactos del poder político, la desindustrialización, las plazas vacías y rotas, como relato del contexto en el cual el personaje emerge y sobrevive. La figura de los ex presidentes Carlos Menem y Fernando de La Rúa, como un indicador visual de la corrupción estructural de ese período. La extensión de la historicidad retratada en la superposición de imágenes en blanco y negro, dan la sensación de un proceso de larga data. El texto del título MEMORIA DEL SAQUEO, cuya escritura se eleva en su recorrido de lectura, de izquierda a derecha, y la sonrisa del joven, con el sol de mediodía pleno en su rostro, parecen hablarnos de un mensaje que trae algún tipo de esperanza, representada por lo que todavía no conocemos, lo nuevo, una vez más, por la generación futura. A diferencia de los otros paratextos analizados, esta vez el director elige un personaje con rasgos identitarios distintos a los dos paratextos anteriores que ya analizamos, dando un valor central y claramente no neutro, a los principales grupos sociales afectados por ese saqueo permanente. Se encuentra un sutil diálogo/tensión de clases en los personajes del poder político y el personaje principal.

Reflexiones finales

Lo primero que interesa recuperar es la idea de A.Mauad, respecto de la importancia y la responsabilidad que tienen los autores en la composición de las imágenes, como elementos que educan la percepción:

Es importante destacar que la comprensión de textos visuales es, tanto un acto conceptual (los niveles externo e interno se encuentran necesariamente en correspondencia en el proceso de conocimiento)

como un acto fundado en una pragmática, que presupone la aplicación de reglas culturalmente aceptadas como válidas y convenidas en la dinámica social. Percepción e interpretación son facetas de un mismo proceso: el de la educación de la mirada (Op.Cit. p.5)

Así, la composición realizada en los PARATEXTOS 1, 2 y 3 por Pino Solanas dialogan con la política, la historia y la economía a través de palabras como EXILIO, RESISTENCIA, SAQUEO; a través de imágenes que representan a la juventud, madurez, niñez, el poder, las clases sometidas y finalmente por medio de alusiones a textos sonoros como el tango.

Si bien en este trabajo no se ha realizado, sería posible intentar enriquecer la unidad cultural conformada por el paratexto con aquellos textos histórico-estructurales mediante el establecimiento de algunas categorías, como por ejemplo, crisis, dependencia, marginalidad, y realizar el ejercicio de compararlas operativamente con las imágenes compuestas.

El concepto de RESISTENCIA, central en los tres paratextos, opera de manera sutil en el campo de las percepciones humanas. En el PARATEXTO 1, la ESPERANZA reflejada en la mirada de las jóvenes, resistiendo el exilio. La SOLIDARIDAD fundida en el abrazo de los personajes del PARATEXTO 2, resistencia inclusive subrayada con los datos que ofrece el texto “bajo el cielo oscuro, RESISTE la pasión...” La IRA, el enojo del niño en el gesto que muestra en el PARATEXTO 3, que esboza un claro mensaje de oposición al *status quo* en un lenguaje de señas internacional, resistiendo en un entorno de injusticia social.

Una última reflexión me hace pensar si estos atributos, no son, ni más ni menos, parte de la definición de la nueva dirigencia política que, tomando palabras que en determinadas unidades de sentido están cargadas de significado, son utilizadas ahora queriendo “vender” conceptos y preocupaciones en vez de trabajar en ellos.

Bibliografía

Ansaldi, W. Y Giordano, V. (2012) “El orden en la sociedad en proceso de reestructuración”, en Ansaldi, Waldo y Verónica Giordano. *América Latina. La*

- construcción del orden. De las Sociedades de Masas a las Sociedades en Procesos de Reestructuración.* Tomo II. Buenos Aires. Editorial Ariel.
- Eco, U. (1974) “As formas do conteúdo”, en Eco, U. *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona. Editorial Lumen.
- Ferguson, J (2011) *Presencias. Recuperación de testimonios orales y visuales de Mar del Plata y El Partido de Gral. Pueyrredon.* Mar Del Plata, Ed. Suárez.
- Girbail Blacha, N., Zarrilli, A Y Balsa, J. (2004) “El retorno de la democracia y las herencias del Proceso. La estructura social en los ochenta” en Girbail Blanca, N, Zarrilli, A y Balsa, J. *Estado, sociedad y economía en la Argentina (1930-1997).* Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.
- Mauad, A. (2005) “Fotografía e Historia, Interfases.” en Aguayo, F. y Roca, L. *Imágenes e Investigación Social.* México. Instituto Mora.
- Schumann, P. (1987) “La hora de los hornos...” en Schumann, P. *Historia del cine latinoamericano.* Buenos Aires. Editorial Legasa.

Trama Y Urdimbre
Formas De La Élite/Contenidos De Lo Popular En La Obra De
Eduardo Sívori Y Nicola Costantino

Anabela Bres

*Nunca miramos sólo una cosa; siempre
miramos la relación entre las cosas y
nosotros mismos*

John Berger

Proponemos un panel, al modo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Allí, una pintura al óleo de 1897 y, junto a ella, una fotografía del año 2013. Ambas obras de artistas argentinos y, en sendas imágenes, una mujer sentada al borde de una cama. Como en el *Atlas*, hay una pequeña distancia que las separa, un espacio que evita su continuidad inmediata. Pero a su vez, ese montaje que permite mirarlas juntas nos invita a hallar ciertas contigüidades inesperadas que se dan entre esas dos imágenes. ¿Cuál es el recorrido que realiza una obra como “*Le lever de la bonne*” (El despertar de la criada) de Eduardo Sívori en 1897 y en qué forma se enlaza en la trama de una obra como *Rapsodia Inconclusa* de Nicola Costantino del año 2013? En este trabajo nos proponemos aventurar algunas hipótesis sobre la pervivencia de esas formas del pasado que vuelven a hacerse presentes en una obra de arte contemporánea.

Encontrar esos hilos de conversación que se tejen entre obras y tiempos tan distantes sólo es posible si asumimos primeramente la tarea de observación e interpretación del hecho artístico a partir de una deconstrucción dialéctica. Si identificamos los elementos que ofrecen las obras en su forma, su contenido, los lugares de enunciación y de circulación; es decir, si vemos todos esos signos no como estructuras abstractas sino como ideas histórica y políticamente construidas, podremos develar los sentidos sociales que se activan en un tiempo dado.

Tanto en Sívori como en Costantino hay un espíritu de contradicción, que pone distancia con las formas que parecen naturalizadas dentro de las representaciones del mundo, y en particular con ciertas configuraciones del campo del arte occidental. La relación dialéctica entre los códigos del arte asociados a la élite y la representación de un tema popular se pueden interpretar, en ambos, como formas de construir simbólicamente una mirada problematizadora sobre la época en la que se inscriben.



Una criada al borde de la cama

Hablar *desde* la cultura popular o hablar *de* la cultura popular en el arte se plantean como dos situaciones con lógicas particulares, sin embargo entre una y otra se funda una posición relacional. Es decir, lo popular -y su representación- se definen en su relación con otros elementos de la cultura, dentro de un territorio de permanente disputa simbólica. En Sívori, "*Le lever de la bonne*" (El despertar de la criada. 1887) habla *de* y *desde* la cultura popular, con todos los elementos del lenguaje de una cultura hegemónica, y eso potencia el resplandor de esa pintura. El "*desde*" en este caso se presenta a partir de la asunción del lugar de enunciación del artista: aunque no pertenezca en términos de clase social a esa misma cultura popular, Sívori pondera el motivo o tópico representacional y lo ubica en el campo del arte institucionalizado.



Eduardo Sívori. *El despertar de la Criada*. (1897). Óleo sobre tela. 198x131cm

La obra, pintada en París, es aceptada en el Salón Anual y luego enviada a Buenos Aires, donde se expone para un pequeño grupo de invitados en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Si bien en el naturalismo académico europeo la perspectiva, los claroscuros y las texturas estaban al servicio de los temas de marca social, el desnudo no había sido hasta el momento el tema fundamental de las innovaciones pictóricas. Entre las obras reproducidas en el catálogo de la exposición del Salón Anual de París figuraban gran cantidad de obras al estilo de Millet y de Courbet, donde primaban el dramatismo y la sentimentalidad: trabajadores pobres en sus faenas en el campo, escenas maternas dedicadas al cuidado de sus hijos, en general insertos siempre en paisajes rurales. “Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la burguesía. Este era el naturalismo que imperaba en el Salón, elogiado por un amplio sector de la crítica en esas décadas.” (Malosetti Costa, 2001, p.76). Elegir un cuerpo cansado, cargado de trabajo en todos sus detalles, en los pies, en las marcas del sol de los brazos y las piernas musculosas. Ubicarlo en una pieza humilde y desordenada, con la ropa de trabajo sobre la silla, y fundamentalmente elegir desnudar a esa joven criada, como se desnudaba a las ninfas mitológicas -con el pubis como centro de la

composición- fueron ejes que la crítica de París y Buenos Aires no pudo dejar de observar. Se leyeron en las páginas de los diarios y revistas de la época que la obra era “indecente”, “pornográfica” y hasta “desagradable”³⁷. El articulista de *El Censor* dejaba bien en claro que uno de los “problemas” de la obra era el personaje que elegía Sívori para su óleo: una sirvienta en lugar de una patrona. Y también podemos observar en su crítica una recurrencia a la correlación entre la fealdad, la pobreza y la suciedad, contraria al código visual que asocia la blancura con la pureza y lo bello.

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. ¿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? Sívori transgrede ese estereotipo y problematiza todo un esquema de supuestos de la cultura de su tiempo. Los problematiza y los impugna. Se sitúa *desde* las clases populares, porque hay algo en la subversión del modelo de desnudo –que estaba vinculado a un tipo de representación- que él transforma en esa pintura: ubica a

³⁷ Podemos ver uno de los artículos publicados en el diario *El Censor* donde se vincula a Sívori con el naturalismo literario de la época, pero realizándole una crítica feroz:

“No cabe duda que el cuadro que de París ha remitido nuestro compatriota el joven pintor Eduardo Sívori está bien pintado; pero no cabe duda tampoco que no estuvo nada feliz al elegir el tema de esa tela. El levantar de la sirvienta! ¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo? Convengamos en que bonnes hay por excepción, que en apariencia son tres bonnes; pero la fámula de Sívori es de agarrarla con pinzas. Además nosotros no imaginábamos que las sirvientas se levantaran en cueros mayores. Juzgue el lector si esto no es algo raro. En un cuartujo, que tiene por todo mueblaje una mesita con un candelero, una silla con el vestido, delantal y cofia de la sirvienta, y una cama de hierro, vése sentada en el borde de ésta, totalmente desnuda, á la bonne, la cual está arreglando una media para calzársela. El cuerpo como anatomía y color es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel, Las mechas sucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con gran verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero. A naturalismos de este género preferimos mil veces como escuela el dibujo incorrecto y el colorido convencional de Chaplin.

Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. Qué juanetes tan abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Al mirarlos, por una inexplicable asociación de ideas, recordamos cierta estupenda sinfonía que ha escrito Zola en el Vientre de París. En aquella descripción el maestro ha creado también una página llena de verdad; pero que da náuseas. Esto no impide que el cuadro de Sívori esté bien, pero muy bien pintado. Sin embargo, es una obra de arte manqué, como dicen los franceses. El tema es injustificadamente grosero y el personaje demasiado sucio. Claro está que lo grosero, lo sucio, lo inmundo mismo, son elementos del arte; pero usados a tiempo, cuando hay un efecto estético que conseguir con ello; pero eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo, interpretando torcidamente el espíritu de la escuela a la que se afilian. El naturalismo es sólo para los que no saben lo que dicen la reproducción de lo innoble. Cuando el joven artista vuelva de su error, va a producir sin duda obras de mucho mérito, pues en su Lever de bonne revela que tiene condiciones para despertar a la patrona. Hacemos votos para que no malgaste su talento.(7.IX.1887)

la criada en el lugar de la ninfa. No hay descripción ni contemplación, sino que registra y significa esa oposición en una unidad. En el contexto de la Generación del '80, y con el imaginario de la época, podemos dar cuenta de la importancia que tiene para un artista formado en la cultura de Europa pensar la idea de la construcción nacional desde una mirada amplia y problematizadora, no asentada en la visión hegemónica. Lo que la obra suscita se puede interpretar en el contexto de ese período de la Argentina, donde se consolida la idea de Nación, el proyecto liberal, y con él una élite intelectual y económica, con una matriz de pensamiento positivista. Sabemos que la recepción directa de la obra se dio en un círculo familiarizado con el ámbito artístico y que la recepción diferida – a partir de las repercusiones en la prensa masiva – tuvo un interlocutor similar, pertenecientes todos a un sector de la élite intelectual que en términos de clase social se superpone con el mapa de la élite económica de la época. Esto hace que el poder disruptivo, de alternidad y oposición que asume “*Le lever de la bonne*” sea tan interesante para identificar la lucha por el significado,

La obra no representa el mundo de acuerdo a los intereses de la cultura hegemónica, los espectadores no se ven representados allí ni encuentran en ese desnudo ninguna serie de valores asociados a su imaginario, muy por el contrario los discursos que se despliegan en torno a la obra hablan de sentidos ajenos a las convenciones y los códigos establecidos por la tradición artística, en síntesis, ajenos y contrarios a su ideología. Sabemos también que la última década del Siglo XIX es tiempo de una afluencia creciente de inmigrantes, muchos de ellos huyendo de la miseria. Así, la suciedad y el desagrado con el cuerpo desnudo de la pobreza se evidencian como indicios de los primeros y fuertes conflictos de clase que caracterizarían a los enfrentamientos políticos e ideológicos del siglo XX y que aún podemos ver perpetuados en el presente.

Evita y la pervivencia de la imagen

Con una distancia de más de un siglo, algo de ese resplandor que se produce en la tensión entre forma hegemónica/contenido popular vuelve a aparecer en la obra *Rapsodia Inconclusa* (2013) de Nicola Costantino, que sienta al borde de la cama a la figura de Eva Perón y recupera con ello el gesto “sivoriano” de rescate de *esa mujer*. Y

aquí, nuevamente la paradoja que cruza los dos momentos de la circularidad cultural: el símbolo de la cultura popular encarnado en Eva y la manifestación simbólica enunciada por una artista que, en principio, no proviene del campo popular pero que se ve atravesada por un contexto de necesidad que le impone la recuperación de categorías vinculadas con lo nacional, el género y la reconfiguración de los procesos históricos significativos para un conjunto que excede a la pertenencia de clase.

Nicola Costantino (1964) ha realizado gran parte de su obra a partir de la cita a piezas reconocidas del arte clásico y moderno. Figuras y narrativas que están instaladas en el imaginario iconográfico de la cultura occidental, son reelaboradas a partir de nuevas discursividades que apelan a actualizar los relatos, situándolos en un tiempo presente. En principio, comprender la sistematicidad de su *apropiación* y rastrear las imágenes que Costantino toma como referentes, ¿daría cuenta de un interés por insertarse en una tradición del arte occidental? y, si fuera así, ¿habría una tradición específicamente argentina en dónde asentarse?, ¿cuáles serían las referencias que le sirven para esa situacionalidad? Retomando la idea warburguiana del *Nachleben*, la supervivencia de las imágenes se presenta aquí no como un rezago cultural sino como una captura y una sobrevida del pasado en la imagen actual. Y en ese panel de imágenes en el que se anudan relaciones, se establecen filiaciones y se detectan parentescos, lo que se logra, finalmente, es una arquitectura de memoria que historiza la cultura siempre irreductible y en permanente construcción.

Un aspecto importante en el análisis es el intento por comprender la relación de la obra –principalmente de la operatoria de cita y apropiación– con su contexto de producción. Si bien son numerosos los artistas que recurren al pasado para formular sus trabajos, es a partir del año 2000 cuando se produce una profusión de este método de producción en las artes visuales argentinas³⁸. Por lo tanto, explicar la originalidad de la serie cobra sentido al ser analizada en ese contexto inmediato anterior de crisis del 2001, ya que recupera y reelabora un pasado en clave de presente/futuro, y permite verla como una intención de suturar ese tejido simbólico de la nación desgarrado por la debacle política, económica y social.

³⁸Se puede encontrar un breve recorrido por algunas obras en el texto de Malossetti Costa, L. “Artes de excluir, artes de incluir”, publicado en la Revista TodaVía. N°13, Abril 2006

En *Rapsodia inconclusa* el relato visual deja de lado la referencia artística y se construye a partir de la referencia histórica –en la imagen de Eva Perón–, pero eludiendo la clásica representación que la erige como “santa”, para apelar a la metáfora y al cruce de temporalidades. Podríamos postular que la obra se enmarca, así, en una relación del pasado con el presente. Las diversas formas de intertextualidad y de ficcionalidades que pone en juego *Rapsodia Inconclusa* se plantean como un aporte participativo a la construcción una memoria nacional y una memoria colectiva³⁹. En este sentido, también resulta importante problematizar algunos elementos que vinculan el propio estatuto del arte contemporáneo (renovación, rupturas, hibridez), con el tema del personaje histórico que se re-presenta y los sentidos alegóricos que la obra propone. Es decir, ¿cómo construir o escribir esa/s memoria/s desde el arte contemporáneo?, ¿es posible llevar a cabo eso que, a priori, parece una contradicción? Consideramos pertinente recurrir a J. Prada, cuando sostiene que “las formas, imágenes y estilos del pasado aparecen una y otra vez como destellos de un tiempo con el que el presente se enlaza en una estrecha sintonía de aspiraciones y pareceres, de visiones en común” (2001, p.13). La elección del tema, de las formas representativas y fundamentalmente del “referente” al que señala la obra devela una fórmula emotiva, un *Pathosformel*, que se despliega en el tiempo dentro de una tradición cultural y se vuelve una “movilización de la experiencia histórica de los sujetos con los medios propios del arte” (Grüner, 2017, p.29)

Asimismo, también resulta significativo dar cuenta del contexto de necesidad y la posible inscripción de esta obra en el marco de una serie de recuperaciones iconográficas sobre Eva Perón⁴⁰, las cuales se desarrollaron a partir de una política

³⁹Por memoria colectiva entendemos aquellos puntos de referencia que estructuran la memoria individual y la insertan en la colectividad a la que pertenece ese sujeto, tal como desarrollara Maurice Halbwachs. Pero la memoria es un campo en permanente tensión, ya que se superponen en su construcción distintos actores: el Estado, las instituciones de la sociedad civil (iglesias, sindicatos, ONG), las figuras con representación pública (académicos, referentes de la sociedad, etc.) y todas las prácticas culturales que elaboran sus relatos sobre la memoria. Esta “operación colectiva de los acontecimientos y de las interpretaciones del pasado que se quiere salvaguardar” (Pollak, 2006) tiene como función principal reforzar la cohesión social por la adhesión afectiva de los sujetos al grupo, es decir que se pretende reforzar los sentimientos de pertenencia a una comunidad.

⁴⁰Imágenes de estos eventos que podrían también aparecer en nuestro Atlas y que funcionan como engramas para la interpretación.

Por enumerar tan sólo algunos de los hechos importantes del período:

- 2006 Refuncionalización del Palacio de Correos y Telégrafos, hoy CCK, con la exposición permanente de la Sala Eva Perón, espacio que ocupó Evita en 1946 para llevar adelante su Fundación.
- 2009: Creación del Salón de las mujeres del Bicentenario en la Casa Rosada.

visual de la memoria llevada adelante por los gobiernos de los períodos 2003-2007 y 2004-2015. Recuperación de la figura de Eva Perón que no se daría de modo hagiográfico, ni como reivindicación de un discurso partidariamente peronista. Siendo así, también es posible establecer una relación entre *Rapsodia Inconclusa* y esas prácticas culturales que reelaboran la figura de Eva. Sin duda toda la obra forma parte de un proceso de construcción de discursos de diversas características que en el período 2003- 2015 procuraron 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. La producción artística no se excluye de esas discusiones y disputas por el sentido, sino que está permeada por afectos y pensamientos de acuerdo a su época.



Nicola Costantino. "Eva. La mañana". De la obra *Rapsodia Inconclusa*. 2013

- 2010: Emplazamiento de retratos de Eva Perón sobre la Av. 9 de Julio en el Ministerio de Desarrollo Social (anteriormente Ministerio de Obras Públicas)
- 2012: Ampliación del repertorio iconográfico de los billetes de moneda nacional

De toda esta serie de fotografías/objetos que componen *Rapsodia Inconclusa* distinguimos una: “*Eva. La mañana*”. 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, el rodete que la caracteriza, 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 artista⁴¹, pero podríamos aventurarnos y sostener que está presente la alusión a esa pintura emblemática de la plástica argentina que señalamos antes: “*El despertar de la criada*” de Eduardo Sívori. 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 representacional se produce entre el cuerpo desnudo y su condición social. En “*Eva. La mañana*” pareciera haber un diálogo 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. Evita es aquí -desde la mirada de la cultura hegemónica de su tiempo- la *criada* que no se conforma con ser *criada*, y es a la vez santa, heroína y reina desde la vivencia popular.

Es importante señalar que en *Rapsodia Inconclusa* uno de los dispositivos que da forma a las piezas es la fotografía. Allí la misma artista, Nicola Costantino, es sujeto de la obra, personificando a Eva Perón en un juego de ficcionalización de momentos de su vida, tanto pública como privada. La premisa de Barthes, que conceptualiza la singularidad del dispositivo fotográfico bajo la idea de “eso ha sido”, asume aquí un carácter problemático. ¿Es posible en este caso asumir la condición de la fotografía como índice de algo que fue? La imagen de Eva que estamos viendo en la obra en realidad es la de Nicola, sin embargo asumimos la re-presentación. ¿Podemos entonces leer estas fotos en su doble posición de realidad y de pasado, como señala Barthes? Resulta interesante pensar que la construcción de la escena que fotografía Costantino está resuelta de una forma esmeradamente verosímil (los objetos que aparecen en la imagen, el vestuario, la caracterización de la figura de Eva, el clima lumínico, entre otros). Gracias a estas operaciones, la artista logra desplazar su propia imagen (que es la

⁴¹. Así podemos ver “Nicola en el espejo, según Veermer” (2010), “Nicola Narcisa, evocando a Caravaggio” (2009), “Nicola, según Berni” (2008), “Lágrimas de Cristal, según Man Ray” (2006), entre otras obras que también operan con la estrategia de la apropiación.

que verdaderamente se ha puesto frente a la cámara) y nos permite encontrar el retrato de Eva Perón, pero no desde una descripción histórica pretendidamente objetiva, sino con el interés puesto en “narrar la identidad como algo múltiple, inestable y complejo” (Rosa, 2015, p.53).

Al igual que en Sívori, la obra de Costantino tiene su espacio de circulación privilegiado en el ámbito de la cultura de élite (Bienal de Venecia, en primer lugar y museos de arte, luego), y los registros de cómo fue recibida y qué lecturas se proponen para ella, se dieron fundamentalmente en los círculos de expertos (periodistas especializados, críticos y académicos del arte), en general rescatando la importancia de la figura de Eva Perón y el relato construido por la artista –como instantáneas intimistas de una existencia– como así también la relación entre el arte y la política. Sin embargo, vale recalcar que el lugar de enunciación desde el cual la artista propone su obra se asienta sobre una circularidad cultural, ya que su origen es el de una familia rosarina de clase media (madre costurera, padre médico) y podríamos ver en algunos de los signos que selecciona para la serie (mobiliario, géneros, poses) elementos ampliamente reconocidos por ese sector social.

Sobre la recepción en un público masivo, de la cultura popular, queda una vacancia para el análisis, ya que no tenemos registro de su exhibición y/o circulación en los nuevos medios de comunicación, principalmente internet y las redes sociales que amplifican de forma considerable la deriva de las imágenes y sus posibilidades de llegada a público no especializado y cuya trama afectiva con Evita y el peronismo podría aportar miradas e interpretaciones con diferentes sentidos⁴². 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”⁴³.

Sívori y Costantino nos presentan dos caras de la misma moneda y un diálogo entre ellas. En ambos artistas, sus obras nos interpelan a pensar cómo se teje la trama de un arte con los códigos de lo hegemónico pero con la urdimbre de un tema popular. Y así nos llevan a elaborar ideas sobre algunas dimensiones del espíritu de época que condensan y representan tanto la criada anónima como la Evita mundialmente conocida.

⁴²Tal como sucedió con el libro de Rep “Evita. Nacida para molestar” (2019), que despertó fuertes críticas y hasta agresiones al autor, por parte del peronismo más ortodoxo que no toleró las imágenes y relatos que la situaban en acciones plenamente humanas y lejos de dogmatismos (el amor, el sexo, el dolor).

⁴³Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.

En los dos autores encontramos las huellas, los indicios, que nos sirven para desentrañar aspectos de su tiempo histórico, su lugar originario y la cultura donde se ha elaborado ese fenómeno artístico, pero también nos habilitan, en esa imbricación entre el tiempo pasado y el presente, a develar las *estructuras de sentimiento* (en términos de R. Williams) que perviven como constantes, aún en aquellos momentos en que parecieran ocultas.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1980) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Berger, J. (2010) *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili
- Burucúa, J. (2003) *Historia, Arte y Cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica
- Costantino, N. y Farina, F. (2015) *Rapsodia Inconclusa*. Buenos Aires. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat
- García Canclini, N. (1982) *Las Culturas Populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México
- Grüner, E. (2017) *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política "warburguiana" en la antropología del arte*. Buenos Aires. EUFyL.
- Jiménez, José. (2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Malosetti Costa, L. (1997) "Escándalos (como en París). *Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX*", en Rita Eder (dir.), *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*.
- Malosetti Costa, L. (2001) *Los primeros modernos*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Prada, J. (2001) *La apropiación posmoderna*. Madrid. Editorial Fundamentos
- Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*
- Warburg, A. (2019) *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires. Miluno Editorial.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y Literatura*. Madrid: Alianza.

Aves, Ruinas Y Basura Marina.

Análisis De Fotografías Del Documental *Albatross*, De Chris Jordan.

Victoria N. Cabral

Pensar en un cine ambiental que refiera a biodiversidad es pensar por lo general en cine documental. Sin embargo, existen innumerables producciones de ficción donde lo animal es el centro de atención. Algunos films emblemáticos sin duda han marcado una época, por ejemplo, *Tiburón*, del año 1975 y *Free Willie* de 1995. Estas producciones permiten indagar en el vínculo naturaleza-sociedad, donde muchas veces la naturaleza y sus factores, son presentados como amenaza o desde las figuras de la catástrofe y fatalidad.

En los últimos años, las producciones cinematográficas de corte ambiental reciben la clasificación de “ecocine”. De acuerdo con Frons Broggi (2012), este concepto refiere a la “clasificación de películas que se prestan a generar una conciencia sobre las relaciones fructíferas y problemáticas con la vida natural. Aunque esta conciencia no sea explícita o intencional” (p.209). Se trata de una construcción que opera como soporte de producciones y festivales que tensionan “nuestros hábitos de percepción del mundo-más-que-humano” (p.209)

En general, las representaciones y figuras de aves en el cine, tienen una escasa aparición tanto en ficción como en cine documental. Lo que más se ha utilizado culturalmente es su forma de vida y su capacidad de vuelo, lo cual ha dado lugar a diversas metáforas (Hernández, 2013). En el cine de ficción las producciones más significativas son *La Garra Gigante* (Sears, 1957), donde el ave es extraterrestre y una amenaza para los EEUU, *Los pájaros* (Hitchcock, 1963) y la multipremiada *Birdman* (Iñárritu, 2014).

Se parte de considerar que la temática ambiental dentro del régimen de lo visible tiene lugar desde las eternas figuras de la fatalidad y la catástrofe a las que nuestro ojo está acostumbrado. Son las figuras clásicas de la ola derribándolo todo, del cambio climático derritiéndolo todo. Ante nuestros ojos, la fatalidad siempre ocurre en lugares

remotos. En este contexto ¿será posible que los documentales y ficciones enmarcadas dentro del ecocine trasciendan estas figuras lejanas y desterritorializadas?

En este trabajo se consideran fotogramas del documental *Albatross*, del director Cris Jordan (2017) atendiendo al potencial de las imágenes como productoras o reproductoras del dualismo naturaleza-sociedad y sus representaciones clásicas.

El documental registra el viaje del director a la remota isla Midway. Allí se interioriza por la vida y muerte de aves marinas a causa de la contaminación marina principalmente por plásticos y basura en general. La selección de este documental radica en que no es una producción al estilo *National Geographic* sino que se corre del eje pedagógico y meramente documental. Algunas de las fotografías seleccionadas poseen la característica de estar elaboradas en base a un montaje que les otorga un plus estético. No se trata de fotografías periodísticas o ilustrativas, sino que forman parte de una narrativa más amplia. Al detener la mirada en ellas surgieron los siguientes interrogantes: ¿Qué información nos brindan sobre la problemática a la que refieren? ¿Qué narrativa es posible construir como espectadores?

*

Desde sus orígenes, la fotografía se ha visto condicionada por una postura naturalista que considera a la imagen como espejo y fiel representación del mundo, con atributos realistas y objetivos. Para Pierre Bourdieu (1998) tanto la fotografía como el cine se encuentran en la esfera de lo legitimable, en un proceso continuo de legitimación en competencia hacia la legitimidad.⁴⁴ Como parte de esa esfera, la fotografía muchas veces se encuentra condicionada por lo que se espera de ella y las funciones que cumple. Así, “el juicio estético a menudo asume la forma de una hipótesis que se apoya explícitamente en el reconocimiento de “géneros”, para los que un mismo concepto define a la vez la “perfección” y el campo de aplicación”. (p. 154) Además, a partir de la inclusión en un género cada fotografía define su sentido y su razón de ser. Se espera que la fotografía contenga un simbolismo narrativo en sentido alegórico, con múltiples sentidos y connotaciones. Al ser rechazada porque no se le puede adjudicar una función, cuando el significado es difuso, el sentido de la fotografía se asocia al sujeto, al fotógrafo y los sentidos que la imagen pueda tener para él, atribuyéndole directamente una función.

⁴⁴Distinta es la situación de la pintura y la literatura porque pertenecen a la esfera de la legitimidad, con pretensión de universales.

Actualmente, gran cantidad de trabajos en ciencias sociales utilizan la fotografía como herramienta de investigación en la construcción de datos o como objeto de estudio, refiriendo a gran variedad de temáticas y desde diversos enfoques. En los últimos años, la utilización de fotografías se presenta como una propuesta novedosa que trasciende la mera ilustración y la fuente histórica para posicionarse como una herramienta cargada de potencialidades. Nos permiten rastrear el pasado, analizar la experiencia en base a la interpretación y adjudicación de sentidos. La selección de fotografías para un objeto de estudio se encuentra determinada, a mi entender, no sólo por cuestiones estéticas y ligadas al área de estudio, sino también por lo que Barthes (1980) denomina *punctum*, que es ese pinchazo, el detalle, ese azar presente en la fotografía que moviliza el deseo y nos permite como investigadores dejarnos llevar por esa punzada estética muchas veces imposible de ser caracterizada.

En referencia a los estudios históricos Laitano (2009) señala que actualmente los investigadores contamos con ciertas ventajas al momento de analizar un corpus fotográfico ya que es posible llenar esos espacios incompletos de sentido que toda fotografía contiene por medio de la historia oral. En el caso seleccionado en este trabajo, los sentidos se completan en base a la voz en off del realizador, quien relata algunas escenas e informa sobre la vida de las aves y su vínculo con ellas en su viaje a la isla Midway.

*

Al momento de analizar las fotografías seleccionadas del documental, recurrí a las sugerencias de análisis de Cora Gamarnik (2018). En sus instrucciones para mirar una fotografía propone, entre otros pasos, detenernos para ver la imagen, ponerla en serie, en continuidad. Este punto se desprendería por sí solo desde el momento en que son parte de una estructura mayor: el documental. La autora sugiere, además, estudiar el acontecimiento fotografiado, aquello que estaba en juego y lo que quedó al margen. Ver si es huella, vestigio o rastro, ver qué llama enciende, qué vacío deja, cómo punza. A partir de estas últimas sugerencias, retomo el concepto de síntoma de Didi Huberman para pensar la paradoja visual de la aparición, aquello que interrumpe el curso normal de las cosas y a la vez el curso de la representación. Imágenes que se presentan como un tiempo muerto. Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo. Posicionarnos ante una imagen es posicionarnos ante nuestro tiempo presente, tiempo del antropoceno.

Estar ante una imagen es entender que el presente se encuentra expuesto a la experiencia de la mirada. Didi Huberman (2011) se pregunta: ¿Cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen ante nosotros, conjuga sobre tantos planos? ¿Cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convocaba, del porvenir que comprometía? (p.32). Es claro que las imágenes tienen una historia, pero sus movimientos propios y su poder específico aparecen en la historia como un síntoma. Si bien el autor se centra en su proyecto de arqueología crítica desde la historia como disciplina y las imágenes como objeto de estudio, pensar la dimensión temporal que las imágenes conllevan permite ciertas líneas de análisis del film seleccionado.

Actualmente la isla Midway es un territorio donde más de un millón de albatros viajan para anidar y criar a sus pichones. ¿Pueden los territorios del horror y la crueldad anidar la vida, y la libertad que el vuelo simboliza? ¿Se trata meramente de paradojas visuales? ¿O de continuidades de una guerra silenciosa donde las múltiples dimensiones capitalistas se resumen en tapitas de plástico alojadas en los estómagos de las aves?

El tiempo detenido es el tiempo muerto de un lugar clave en la Segunda Guerra Mundial. Los fotogramas seleccionados registran las huellas y restos de ese tiempo (Fotograma 1). Permiten al autor introducir al espectador en la problemática a la vez que referencian un pasado, un tiempo detenido y consumado. Bases y plataformas se distinguen como aspectos de cierta monumentalización, la cual podría pensarse en términos benjaminianos como violencia consumada, algo acabado de una vez para siempre, un tiempo vacío cargado de ruinas.

Nos encontramos además ante ruinas que implican sentidos fragmentados. Las fotografías sin el plus que otorga la narración documental son sentidos dispersos. Dichos sentidos se completan al momento en que se lleva a cabo un montaje de ruinas, es decir, cuando tiene lugar la producción audiovisual, el producto cinematográfico.



Fotograma N°1



Fotograma N°2



Fotograma N° 3

Las aves cobran un lugar central en las fotografías donde abundan los primeros planos, tomas desde cerca y a la altura de las aves. Cabe destacar que se trata de una especie no doméstica y que puede resultar agresiva para los seres humanos, sobre todo si representa una amenaza para los pichones. Sin embargo, dichas capturas denotan una situación de convivencialidad con la especie. No se presentan imágenes donde las aves ataquen al realizador o a sus colaboradores, lo cual nos brinda sólo una imagen “amigable” de ellas, en contraposición al accionar destructivo del humano, reforzando de esta manera el dualismo naturaleza-sociedad, aspecto que se destaca con los planos donde somos observados por las aves. Planos que buscan la empatía y el llamado de atención hacia los espectadores (fotogramas N° 4 y 5).



Fotograma N° 4



Fotograma N° 5



Fotograma N°6



Fotograma N°7



Fotograma N°8

Luego de visibilizar en el documental el ritual de apareamiento y el nacimiento de las aves, se brindan además ciertas características en torno al lenguaje de las mismas. Una secuencia que resulta de interés para este análisis es la que presenta el autor en base a la mortalidad de las aves por ingesta de materiales plásticos, para la cual realiza un montaje fotográfico con los elementos que estaban dentro de los estómagos de las mismas. El proceso de elaboración de estas fotografías se registra en el documental desde la presencia del autor y es una de las dos ocasiones en las que podemos observar su presencia in situ (fotogramas 6 y 7). En la otra ocasión lo observamos “mezclado” entre las aves, como una especie más. (Fotograma N°8).

Como puede observarse en los fotogramas N° 9, 10 y 11, se trata de una suerte de *ritual* para referirse a un evento que, aunque es desafortunado por las causas que conducen a la muerte, no deja de tener un sentido natural, correspondiente a la idea de ciclo normal de la vida de un ave. Al referir a un ritual, retornan gran cantidad de sentidos entorno a la vida y la muerte que interpelan directamente a los espectadores, generando un sentimiento fatalista, obteniendo como resultado un síntoma, propio del acto fotográfico, pero también a nuestra época actual signada por el capitalismo mundial integrado y su referencia al consumo.

Un símbolo al que recurre el director a modo de estrategia narrativa es un mandala elaborado mediante ilustración digital. Si nos atenemos al significado general del mandala como representación de la externalización del propio psiquismo, el síntoma que encontramos en las fotografías es aquello que el ser humano lleva dentro. Tanto estas fotografías como el documental, serían una puesta en escena del síntoma. Este

elemento aparece al principio a modo introductorio, pero retorna también al final. La idea de círculo se encuentra presente a lo largo del documental, tanto en el propio ciclo de vida de las aves como en el montaje-ritual de la muerte. Es un círculo de desechos el que contiene el cuerpo sin vida de las aves y es el ave el núcleo del mandala (Fotograma N° 11).



Fotograma N°9



Fotograma N° 10



Fotograma N°11

Atendiendo a los comentarios del autor en el documental, hay dos frases que resumen su trabajo con las aves. Por un lado, señala que “acercarse a estas escenas es como mirar un espejo”. La noción de especularidad que recorre esta frase, implica una operación de reflexión en un espejo que reproduce al sujeto observador, que en este caso es el autor. Esto permite tender un vínculo con la crítica de Martin Jay (2003) acerca del ocularcentrismo que estructura la razón occidental, caracterizado por la idea de verdad, luz, eternidad y la falsa idea de preeminencia del espectador por sobre lo observado. Si la fotografía nos devuelve una imagen de nosotros mismos, respecto a la relación sociedad-naturaleza, nos encontramos como sociedad en el estadio del espejo lacaniano,

en una etapa primaria en que la catástrofe es la imagen constitutiva del yo, imagen que conlleva un dominio sobre la naturaleza.

Ahora bien, ¿lo que observamos puede considerarse de manera independiente al director? Si el lente nos ofrece la posibilidad de, como espectadores, ser un ave más en el régimen de convivencialidad, bastaría con observar su muerte lenta y el momento en que se alimentan de plástico para entender la causa de la mortalidad. Sin embargo, esta consideración nos conduce a un problema recurrente en torno a las imágenes, que es su veracidad o evidencia respecto a un suceso “real”. En una búsqueda por otorgar veracidad a sus imágenes, el director recurre a los cortes y suturas de las aves para develar lo que se encuentra en su interior. Lo que el autor denomina “una consecuencia surreal de nuestra elección colectiva”. De este modo, no basta con observar, sino que es necesario extirpar para construir la evidencia y de este modo dar respuesta a antigua exigencia hacia la fotografía: ser una copia fiel de la naturaleza.

Por otro lado, atender a las decisiones de encuadre permite hallar los elementos centrales que hacen a la relación sociedad-naturaleza. Es donde se expresa y justifica la “capacidad sintiente” de las aves y una decisión de ubicarlas en línea con los espectadores. Si el espejo nos devuelve nuestra propia imagen, en este caso se trata de una imagen pensada para operar desde las similitudes entre aves y espectadores. Tiene lugar una antropización del ciclo de las aves, ya no solo por la ingesta de plásticos sino también porque se las presenta como sujetos merecedores del *ritual* de la muerte.

Para finalizar estimo importante considerar la pregunta presentada al inicio de este trabajo, ¿es posible que los documentales y ficciones enmarcadas dentro del ecocine trasciendan las figuras lejanas y desterritorializadas a las que estamos acostumbrados para pensar el ambiente? En las imágenes seleccionadas, tiene lugar la evidencia de aquello que sucedió. Esos sucesos son acuerpados por los espectadores en el momento en que hacemos propio el padecimiento del ave al morir o al alimentar a su pichón con plástico. Sentimos asco, náuseas o llanto. Aquello lejano y desterritorializado que es la problemática ambiental, se vuelve cercano para tomar como campo nuestros propios cuerpos. Quizá el potencial de estas fotografías radique en la capacidad de hacer sentir en el cuerpo y su consecuencia directa sobre nuestra comodidad de espectadores.

Referencias

- Barthes, R. (1980) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- Bourdieu, P. (1998) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Forns Broggi, R. (2012) *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas*. Lima, Nido de Cuervos.
- Gamarnik, C. (2018) Instrucciones para mirar una fotografía. Disponible en: <http://lobosuelto.com/instrucciones-para-mirar-una-fotografia-cora-gamarnik/> (Consultado julio de 2019)
- Hernandez, T. (2013) “Biodiversidad imaginaria en el cine: de la monster movie a la taxonomía de ficción.” En: *Revista Latente*, 11, pp. 85-103
- Jay, M. (2003) *Campos de Fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- Laitano, G. (2019) “Niños que luchan. La fotografía como fuente histórica para el estudio de las luchas de las clases subalternas” En: *Trabajo y Sociedad*, N°32, pp. 527-542.

Ficha técnica:

Albatross, EE.UU/ 2017/ 97min/ Color/ Documental/ inglés

Realización: Chris Jordan

¿Contar Una Misma Historia? Producción De Archivo En Teatro De Guerra De Lola Arias⁴⁵

Sabrina Gil

Este trabajo analiza el film *Teatro de guerra*⁴⁶ (2018) de la realizadora argentina Lola Arias, en tanto forma estética documental que no sólo implica el uso de documentos, sino su producción. Abonaría así a una concepción del archivo como el proceso mediante el cual se producen textos, más que su acumulación (González Echevarría). El film forma parte de un proyecto que incluye la obra de teatro *Campo minado/minefield*, también de Arias (2016). De conjunto son un *experimento social* (las palabras son de la Arias) que consiste en reunir tres ex combatientes argentinos de la guerra de Malvinas (Gabriel Sagastume, Rubén Otero y Marcelo Vallejo) un nepalés, ghurka al servicio de la corona inglesa (Sukrim Rai) y dos veteranos ingleses de la misma guerra (Lou Armour y David Jackson). En su sitio web, la directora enuncia:

Lo único que tienen en común todos ellos es que son veteranos. Pero ¿qué es un veterano: un sobreviviente, un héroe, un loco? El proyecto confronta distintas visiones de la guerra, juntando a viejos enemigos para *contar una misma historia*. CAMPO MINADO indaga las marcas que deja la guerra, la relación entre experiencia y ficción, las mil formas de representación de la memoria (destacado nuestro).⁴⁷

“Contar una misma historia” parece un imperativo imposible, incluso, no deseado, pues requeriría anular la contradicción, los conflictos entre posiciones y las relaciones de poder en las que se inscribe todo relato histórico y que el proyecto de Arias tematiza. Tal vez por ello, el sitio web dice que la película “documenta el experimento social que

⁴⁵Este trabajo articula lecturas y reflexiones desarrolladas en el seminario “Imagen y ciencias sociales”- que estructura la presente compilación- con el seminario dictado por Florencia Garramuño: “La vida impropia: figuras de lo impersonal y anónimo en la cultura contemporánea” (UNMDP, 2021).

⁴⁶En Argentina puede verse en la plataforma de *streaming* Cine.ar: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5239/reproducir> (01/06/22).

⁴⁷<https://lolaarias.com/es/minefield/> (01/06/22)

significa realizar un proyecto artístico con antiguos enemigos de guerra...”⁴⁸ La condición documental del film tiene menos que ver con las fuentes que utiliza como con su carácter de documento, no de la guerra, sino del ejercicio de memoria. Nos parece productivo pensar que se suma a un archivo, en el sentido que le da Howard Becker al término: como fichero, factible de ser utilizado según las necesidades, preguntas y competencias de las comunidades interpretativas que los producen y los utilizan. Las representaciones e informes de la sociedad que constituyen los archivos son artefactos (producto de una actividad organizada), que cobran forma y adquieren sentido en la medida en que productores y usuarios los interpretan y conforman, al menos durante un brevísimo período, una unidad estable, un “mundo” (2010: 20).

El título *Teatro de guerra* refiere a la terminología militar que designa el territorio donde se desarrolla un conflicto armado, pero también pesa el sentido dramático de la palabra teatro y motiva preguntarse si existe un teatro de guerra, una forma de representación escénica adecuada o específica para la guerra y para Malvinas en particular. Evoca, también, la idea de una escenificación de la guerra, en tanto un artificio, un producto artístico-cultural, más orientado al “mundo” del arte que al de la historia y las ciencias sociales. Documentaría, así, un sentido de la memoria como puesta en escena, donde el testimonio y la tarea actoral conviven e, incluso, se superponen como reactuación⁴⁹ (colectiva e individual) del pasado, en tanto experiencia pasada. Por ello, puede ser también documento de una circularidad entre la ficción como vía de acceso a lo real y lo real como motor de la ficción.

En esta teatralización de la guerra, el sujeto histórico y el personaje que lo evoca confluyen en una unidad indistinguible y, a la vez, se multiplican en seis sujetos/personajes presentados en el sitio web de Arias desde otra duplicación, la de la guerra y la posguerra:

Lou Armour fue tapa de todos los diarios cuando los argentinos lo tomaron prisionero el dos de abril y hoy es profesor de niños con problemas de aprendizaje. Rubén Otero sobrevivió al hundimiento del

⁴⁸<https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/> (01/06/22)

⁴⁹Elegimos reactuación para establecer un puente con la noción de *reenactment*, utilizada con frecuencia para analizar las diversas modalidades performáticas y actorales que se traman en el “teatro documental” de Lola Arias (véase, por ejemplo, Brownell, 2013, González, 2020). El volumen que compila cinco de sus textos dramáticos se titula, precisamente, *Re-enactinglife*(2019).

Buque General Belgrano y ahora tiene una banda de tributo a los Beatles. David Jackson pasó la guerra escuchando y transcribiendo códigos por radio y hoy escucha a otros veteranos en su consultorio de psicólogo. Gabriel Sagastume fue un soldado que nunca quiso disparar y hoy es abogado penalista. Sukrim Rai fue un Ghurka que supo usar su cuchillo y actualmente trabaja como guardia de seguridad. Marcelo Vallejo fue apuntador de mortero y ahora es campeón de triatlón.

En forma equivalente, también se superponen los roles de actor y narrador. La ficción a la que asistimos contiene otra, en la que los intérpretes son (o actúan de) creadores. Se trata de una dramatización que se va construyendo a lo largo de la película y que bien podría denominarse “La historia del argentino muerto.” Vemos la construcción del texto dramático, los ensayos, los cambios de escenarios, la preparación de los actores, las pruebas de maquillaje y vestuario y, finalmente, la obra sucede como pura representación teatral en la última escena del film. Como en el teatro barroco, la ficción dentro de la ficción señala la farsa y desnuda una conciencia *desgarrada* (en el decir de Argullo) ante el reconocimiento de que el mundo no es más que una ilusión.



Fotograma de Teatro de Guerra, de Lola Arias.

Leemos el film como una trama viva de fragmentos que se articulan sin fijarse y se mantienen abiertos a otros montajes posibles, exponiendo en su ordenación la imposibilidad de “contar una misma historia”. La voz en off no ofrece un relato ordenador, ni es omnisciente, ni subjetiva, sino que aparece unas pocas veces para dar

indicaciones de actuación a sujetos que están recordando su pasado. Las escenas no guardan entre sí relaciones secuenciales ni se ordenan en una narrativa lineal, como diría Brecht, exhiben las junturas (2019), exponen su carácter de manufactura, señalando: *esto es un artificio y lo que estas personas digan o hagan es una ficción*. Nos detenemos en tres operaciones que consideramos dominantes en la estructuración de *Teatro de guerra*: repetición, circularidad y multiplicación. Entendemos que, a través de ellas, Malvinas acaba ocupando el lugar de un mito fundacional al que se vuelve con insistencia, de modo que se va cubriendo de capas de imaginarios, símbolos y combates por el sentido, operando en cada regreso, una distorsión y un reinicio.

**

Nos parece productivo pensar *Teatro de guerra* desde algunas nociones que propone Walter Benjamin en “La crisis de la novela”. Lola Arias y los sujetos que intervienen en su proyecto actualizan y encarnan la imagen del novelista que Benjamin describía en los años 30 del siglo pasado. Son “el verdadero solitario, el mudo”⁵⁰ (2005: 299). Sus voces no alojan la épica en la que reposa el pueblo tras la jornada de trabajo, pues no pueden ya hablar de modo ejemplar, están -como el novelista- “desconsolado(s) y sin poder consolar (299). Como puesta en texto de la crisis de la novela, Benjamin analiza Berlín Alexanderplatz de Döblin y en un segmento describe qué es Alexanderplatz en la ciudad de Berlín. Menciona las transformaciones arquitectónicas que sufrió la plaza, exhibiendo sus entrañas y creciendo en altura, el contraste con edificios donde se conservan el pasado y la quietud, el barrio que la rodea, la actividad comercial y, como aspecto sociológico negativo, dice que merodean allí bandidos y malvivientes, alimentados por la desocupación. “Uno de ellos es Biberkopf” (Benjamin, 2005: 302), expresidiario que, a fuerza de no poder sobrevivir en forma honesta, se une a una pandilla que opera en torno a la plaza, “Alexanderplatz rige su existencia. Un regente cruel” (Benjamin, 2005: 302). Biberkopf es el personaje ficcional creado por Döblin, protagonista de su novela.

Benjamin produce una continuidad entre la plaza existente en Berlín y los sucesos de la vida del personaje ficcional, pues la indiferenciación deliberada entre realidad y ficción “hace estallar los límites de la novela” (Benjamin, 2005: 301). El solapamiento y montaje entre estos dominios cimienta también *Teatro de guerra*,

⁵⁰Traducción propia del inglés “the truly solitary, silent person” y del alemán “Er ist der wirklich Einsame, Stumme”. Las traducciones que siguen también son nuestras, citamos la versión en inglés.

provocando un estallido que abre el audiovisual a otras posibilidades. En este sentido, es iluminadora la selección de audiciones de postulantes para participar en el proyecto, incluida en el inicio del film. Con una secuencia de primeros planos de rostros de hombres en sus 50, una voz en off (asumimos que es Lola Arias) pregunta en tono seco, en inglés o en español: nombre, rango, rol de combate, profesión actual y otras cosas. Los hombres, obedientes y disciplinados, miran a la cámara y contestan. Cada uno de ellos es narrador de un suceso vivido y postulante en un casting para una ficción donde “actúan/reviviendo”, como si otra vez estuvieran en el pelotón, respondiendo a un superior. Uno de ellos contiene una sonrisa de entusiasmo mientras escucha una pregunta que desentona con las anteriores: “¿si fueras el protagonista de una película sobre la guerra, que rol te gustaría hacer?” Piensa, sube la vista, vuelve a dirigirla al obturador y dice: “el de la estrella, el del protagonista, cuando cuento mi actuación en la guerra yo soy el protagonista, yo me siento protagonista.”⁵¹

Más adelante Rubén, uno de los participantes narra su escape del crucero General Belgrano cuando éste se estaba hundiendo. El encuadre de la cámara es más abierto que la superficie blanca dispuesta como plano de fondo por lo que vemos el espacio real, el micrófono y a la sonidista que sigue al hombre mientras narra, rememora conversaciones y muestra con acciones cómo pasó de balsa en balsa y sacó del agua a un compañero. Su voz enmudece y es reemplazada por la de la directora que indica en off: “quedate ahí...así, bien, quedate ahí...” La memoria pasando por el cuerpo pasa a ser una actuación. En una escena similar, para narrar un recuerdo, David le pide a una asistente que se pare junto a él, simulando estar apoyados en una baranda y que diga “*docisdead*” pues escuchar esas palabras, aunque provengan de una joven en un set de filmación, le permite evocar lo que sintió al escucharlas por primera vez. La actuación da lugar a la memoria. Biberkopf y *Alexanderplatz*, ficción y realidad indiferenciadas.

El estallido de los géneros multiplica sus fragmentos en los registros y modulaciones que constituyen la película y la obra de teatro *Campo minado*. Entre ellas hay muchos puntos en común, incluso escenas y materiales repetidos, pero cada una es un objeto distinto desarrollado en torno a problemas diversos. La obra parece tener mayor orientación hacia la guerra, construye una perspectiva sobre ella y sobre sus efectos en los sujetos. Así, despliega mucho material de archivo (revistas, fotos, objetos,

⁵¹Todas las citas corresponden a diálogos de la película, la traducción de los diálogos en inglés es nuestra.

uniformes) y dramatiza secuencias de la guerra, como desembarcos, batallas, etc. En cambio, la película se orienta más al ejercicio de memoria en sí mismo. Una y otra parecen necesitarse, pues no se agotan en sí mismas y, al contrario, promueven la multiplicación.

Las operaciones de multiplicación se corresponden, desde la forma, con la proliferación de puntos de vista y la experimentación sobre el descentramiento de los sujetos que dan sentido al film. Más que en la perspectiva de cada sujeto, el foco está puesto en las relaciones entre sus puntos de vista (subjetividades, experiencias, efectos de la guerra, etc.). Los personajes/sujetos exhiben y usan partes de antiguos uniformes, conversan repitiendo frases en español y en inglés, no siempre entendiéndose y se muestran entre sí objetos atesorados, dotados de significaciones diversas y, en ocasiones, opuestas. Marcelo, por ejemplo, conserva ejemplares de la revista *Gente*, guardados por su padre; Lou señala que él aparece en una foto de portada, con los brazos en alto, el día de la “invasión” argentina y la ocupación de Puerto Stanley. Para nuestro contexto, se refiere a la famosa imagen publicada bajo el título “Vimos rendirse a los ingleses”.

Sobre la puesta en relación de puntos de vista, una escena clave es el diálogo frente al mapa de las islas en el que Gabriel y Lou intercambian relatos históricos divergentes que estructuran las construcciones discursivas que legitiman los reclamos de posesión de las islas de parte de Argentina e Inglaterra. La conciliación es imposible. No pueden “contar la misma historia”, pues no existe la misma historia. A continuación, en una extraña materialización del imposible y el contra fáctico, dos sujetos con máscaras de Margaret Thatcher y Leopoldo Galtieri se besan en los labios y se detienen en una larga pausa mirándose a los ojos. Al quitarse las máscaras se advierte la incomodidad de los actores/sobrevivientes (David y Gabriel) y se produce una tensión que se interrumpe segundos después con la narración de una anécdota, ilustrada por soldaditos y maquetas, en la que soldados argentinos, desesperados por comida, saquean una vivienda y, en el regreso, activan una mina que hiere a varios de ellos. La discusión entre *grandes* relatos acoge al pequeño, que, desde la vivencia personal, vuelve a tramarse con el general, ya que de ese recuerdo se desprende una revelación: el campo lo había minado el propio ejército argentino. Como metáfora última de Malvinas, la obra tomará como nombre *Campo minado*.

**

La multiplicación que estructura la película ancla en una operatoria de repetición desplegada en torno a la escena del argentino muerto. “Podría contarte de nuevo la historia del argentino muerto y no necesariamente me haría llorar (...) la cuento como un cuento...” dice Lou. La primera escena de la película transcurre en un edificio en obra, proponiendo un juego con la obra en construcción a la que asistiremos, no se trata de una edificación desde cero, sino de una intervención sobre algo existente. Vemos paredes sin revestimientos, con marcas de vigas y columnas que fueron removidas y aberturas cerradas con cemento y ladrillo. Escombros en el suelo, tachos, herramientas, parrillas improvisadas indican un estado activo de transformación de esos restos en una nueva estructura futura. La cámara fija en un plano amplio no se moverá en toda la escena, su ubicación permite observar el piso en damero blanco y negro, cual tablero de ajedrez cubierto de polvo donde tendrá lugar la primera versión del relato del argentino muerto, puerta de entrada al film.



Fotograma de Teatro de Guerra, de Lola Arias.

Los seis sujetos ingresan al espacio, vestidos con ropas cotidianas, miran a su alrededor con artificiosa curiosidad y se ubican teatralmente, como actores en un escenario (distribuidos en forma equilibrada, en niveles, sin taparse entre ellos y sin dar la espalda del todo). Lou toma la palabra en inglés y, dirigiéndose primero a Rubén y luego a David, narra un recuerdo que los otros irán actuando a la manera de una

demostración coreografiada. Cuenta que, después de tres semanas de combate, exhaustos, hambrientos y con malestares estomacales, atravesaron un campo minado por el ejército argentino, tirando a mansalva hacia cada trinchera que veían. Disparó hacia un refugio, alguien de su pelotón tiró una granada y entonces vio soldados argentinos con las manos en alto. Recuerda haberse preguntado si acababa de matar a alguien que estaba intentando rendirse y que, en esa turbación lo llamaron para que se acerque a un enemigo herido, un joven con una lesión grave en el estómago, que le habló en inglés, agonizando y murió en sus brazos. Mientras Lou narra y actúa lo que dice, David y Sukrim ejecutan los roles de sus compañeros de pelotón y Gabriel, Rubén y Marcelo los de los argentinos.

Esta escena inaugural es sucedida por las audiciones a las que nos referimos antes. En una de ellas, Lou narra por segunda vez parte de “la historia del argentino muerto”. En esta ocasión se lo ve a él sólo hablando a la cámara, en su carácter de sujeto biográfico, de sobreviviente. Por un segmento del piso y algo que se distingue de las paredes, parece ser el mismo espacio de la escena anterior, pero semioculto por el equipamiento del set de filmación (telón de fondo, luces, micrófonos). Ahora habla de la nieve y el frío, dice que no sabe quién lo llamó para que se acerque a un grupo de argentinos heridos, recuerda a un joven con una herida en el estómago, cuenta que le hicieron primeros auxilios, se corrige y aclara que no había mucho que pudieran hacer. Dice que el joven le dijo en inglés algo sobre visitar Inglaterra y murió en sus brazos. Luego, recibió la orden de enterrar a los muertos y lo enterró.

Casi cuarenta minutos después, en una secuencia que documenta la visita de los seis sujetos a una escuela primaria argentina, un niño levanta la mano en clase y les pregunta “yo quisiera saber si alguno vio morir a alguien o mató a alguien”. Nadie responde, la cámara se detiene unos instantes en el rostro del nene y corta a un primer plano de Lou sentado en un sillón floreado con un *pullover* de la *Royal Marine*. Continúa el silencio unos momentos y, dirigiéndose a alguien fuera de cámara, narra una vez más “el cuento” en el que mató y vio morir. De pronto, algo perturba el relato, pues se oye la voz, pero Lou no mueve los labios, parece escuchar a un doble que narra por él o a una voz interior: “me hacían sentir mal los cuerpos, su estado y todo y la manera en que simplemente los tirábamos a un pozo.” La imagen cambia y vemos a Lou joven con su uniforme, en un sillón floreado. Con los ojos vidriosos dice entrecortado y

con algunas pausas: “eran solo chicos y el muchacho que estaba herido... desearía que no me hubiera hablado en inglés... murió... ¿podemos parar un momento?” pregunta y se cubre el rostro en aparente llanto. Volvemos a Lou en el presente, en el sillón y con el uniforme, duplicándose a sí mismo en su versión joven. Cuenta que en 1984 participó de un documental filmado en Inglaterra sobre historias no contadas de la guerra y agrega:

Supongo que un actor se sentiría orgulloso de poder llorar en cámara, pero yo era un *royal marine* y por treinta años sentí culpa por sufrir por un argentino muerto, en lugar de uno de los nuestros. Me preocupaba que mis compañeros se avergonzaran de mí y por eso no iba a las reuniones. En estos días cuando conocés amigos, amantes, colegas te googlean y si googleás Lou Armour eso aparece, por eso se me hace difícil evitar que la gente quiera hablar conmigo sobre la guerra. Podría volver a contar la historia del argentino muerto y no necesariamente me haría llorar. A veces, cuando la cuento, puedo sentirme un poco mal, pero logro controlarlo y *la cuento como un cuento* (destacado nuestro).

El final del film transcurre en una unidad militar, un grupo de jóvenes que aparentan una edad aproximada a la que ellos tenían en la guerra se prepara para actuar de los sujetos/personajes. Primero los jóvenes miran fotografías y luego se intercalan escenas donde cada veterano y su doble, vestidos con los mismos uniformes militares, dialogan, se enseñan algo, se conocen, como si se dispusieran a fundirse en uno. En un baño Gabriel rapa al joven como le hicieron a él en el ingreso al servicio militar. Sentados en el pasto, Marcelo le cuenta sobre su vida antes de Malvinas. En la cama de una barraca, el joven interroga a Lou sobre su personalidad durante la guerra. David responde a desgano preguntas, mientras almuerzan en el comedor. Sukrimy el joven no hablan, repiten una suerte de coreografía de entrenamiento en el uso del cuchillo que parece una danza ritual con exhalaciones guturales, mientras un perrito se alborota y ladra entre ellos. Rubén y su doble se hablan a través de un espejo, el joven lleva un sombrero del Buque General Belgrano. Se trata de acciones que no parecen relevantes para la escena que van a actuar, ni responden a la preparación esperada de un actor, sino que asedian la idea de la imposibilidad de la representación de la experiencia de la guerra en un sentido tradicional, donde el actor es intérprete de un texto dramático de una manera más o menos verosímil. Es decir que el recurso del teatro dentro del teatro

espeja el proceso de producción de *Teatro de guerra* en el que biografía y ficción, sujeto y personaje son indistinguibles y se configuran en la interacción con su propio pasado, con los otros y con las comunidades de las que forman y formaron parte.

En la escena entre Rubén y el joven, el excombatiente comprime en algunas oraciones información que los espectadores ya conocemos de manera fragmentaria: en el servicio militar le tocó la marina y lo asignaron al buque General Belgrano, el 02 de abril zarparon hacia el sur, el 02 de mayo casi atacan a la flota inglesa y volviendo al continente los hundieron, pasó 41 horas “en medio del mar en una balsa” y los rescató el destructor Bouchard. Cierra diciendo: “Yo tenía 19 años. ¿Sabés cantar?”, “sí”, responde el joven y con la misma actitud seria con la que habló Rubén, mirándolo a través del reflejo en el espejo, canta. Se trata de una canción en inglés, *Riptide*, del australiano Vance Joy, de moda tanto en Argentina como en Gran Bretaña cuando se realizó el proyecto de Arias. La elección del inglés, en lugar de español, produce un efecto de incomodidad luego del relato y parece demarcar una distancia entre el joven del siglo XXI y el que fue a la guerra contra Inglaterra en 1982. Sin embargo, recordamos que Rubén canta y que, en la actualidad, se dedica a hacer *covers* de The Beatles, símbolo de la música pop inglesa. La pregunta sobre si sabe cantarse convierte en una especie de corroboración de las cosas que el muchacho debe saber hacer para ser doble de Rubén, no para actuar de él en la escena, pues no tiene texto ni canta, más aún, su papel es el del “argentino muerto”.

Diana Taylor utiliza la noción de *embodied* para referirse a la producción y transmisión de conocimientos sobre la memoria social y la identidad cultural, más allá de la literatura y los documentos políticos e históricos. Esta práctica permitiría que aparezcan otras memorias y otros sujetos, ausentes en el lenguaje verbal. El término, que Irina Garvatzki traduce como “corporalizado” (2003, 43), supone una puesta en cuerpo, una experiencia viva que moldea una memoria y una tradición. Aunque Taylor propone una distinción que no resulta operativa para este trabajo, entre repertorio (constituido por las prácticas corporalizadas no textuales) y archivo (compuesto por textos y objetos fijos y clasificables), su trabajo nos parece revelador del sentido de las escenas de preparación de los jóvenes, quienes pasan de la visión de la imagen fija (las fotos) y la palabra (las conversaciones) al *embodied* a través de la danza y el canto. Y es eso mismo lo que los participantes del proyecto han realizado a lo largo del film (y de la

obra de teatro) en el solapamiento de modos posibles de actuar y de narrar que rodean, enriquecen y, a veces contradicen, lo que puede decirse mediante el lenguaje verbal, dando lugar a una memoria que necesitó de la corporalización para producirse.

**

En la última escena los seis sujetos/personajes reproducen la primera en otro escenario, el exterior de una instalación militar, resignificando aquella como un ensayo de esta última, pues ahora tienen vestuario y público -los jóvenes-. Actúan “La historia del argentino muerto” en silencio, solo los gestos y movimientos de una historia que ya conocemos. Lou no es narrador, sino que se ha sumado a los actores haciendo de sí mismo, remplazando el distanciamiento de la narración por la vivencia (*reenactment* y *embodied* a la vez). Una vez que termina la escena que vimos en el inicio y que escuchamos narrada varias veces, uno a uno los jóvenes se levantan y ocupan el lugar de los “protagonistas” que estaban “actuando”, quienes, a su vez, se sientan y se convierten en espectadores. Los últimos segundos del film, vemos a los excombatientes, mirando la escena que ellos crearon, actuaron y vivieron y escuchamos las voces y sonidos de los jóvenes actores, aunque no los vemos. Se produce una cierta circularidad dislocada, una vuelta al mismo punto deformándolo, quitándole y sumándole elementos y, tal vez, allí reside el ejercicio de memoria que configura Malvinas como un mito fundacional al que se vuelve de modo circular, pero siempre diferente, cubierto por una nueva proyección simbólica desde el presente.

El detalle de que los espectadores terminemos mirando a los veteranos mientras miran la escena actuada por los jóvenes, pone de relieve el acto de mirar, así como el objeto de la mirada, en este caso, “la historia del argentino muerto” representada primero por los veteranos, luego por sus dobles. Esta escena dramatizada activa la función dual de la imagen -sobre la que reflexiona Chartier-: presentifica una ausencia -lo muerto- y expone su presencia constituyendo al sujeto que la mira. Resuena, otra vez, la imagen del “mudo” con la que Benjamin se refería al estallido de la novela. Si el sujeto no se puede constituir a sí mismo y a su comunidad en la palabra, lo intentará en el acto de mirar y mirarse. Si la voz propia no puede representar al colectivo, el colectivo representará la mudez de la voz y, como trabaja Taylor, la práctica corporalizada dará lugar a conocimientos y dispositivos de memoria que no tendrían lugar de otro modo.



Fotograma de *Teatro de Guerra*, de Lola Arias.

Didí-Huberman plantea la necesidad de una mirada implicada: implicarnos *en* para explicarnos *con*: “el ser afectado que se reconoce en esa misma implicación como sujeto” (p.41). Mediante operaciones de circularidad, multiplicidad de fragmentos y repetición, los sujetos se descentran a lo largo de la película, en tanto se entrelazan en los relatos, experiencias y objetos de los otros, pero también siendo, en simultáneo, sobrevivientes, héroes, locos (categorías mencionadas en la presentación de la película en el sitio web), así como narradores, testigos, actores, espectadores. Todos estos descentramientos acaban abonando una reinstauración del sujeto que se reconoce así mismo al mirarse *con* y *en* otros. Un sujeto que cobra forma en la incomodidad y la perturbación, incluso, en la confusión que proponen los dobles y las duplicaciones en torno a la condición ambigua de “soy y no soy”. En definitiva, la historia que representan es un cuentito contado por Lou ficcionalizado al punto de convertirlo en teatro.

En algunas escenas, el film tematiza cierto malestar que el proyecto le causa a los participantes ingleses, en principio por el rol de autoridad de Lola Arias, dando indicaciones y tratándolos como si fueran actores; pero también por el punto de vista que Arias no puede abandonar, pues la atraviesa: el argentino. Los ingleses manifiestan frustración frente a la escenificación del “sufrimiento argentino”, del “problema argentino” y se dicen entre ellos: “aceptémoslo, es un proyecto argentino”. En el hecho de que esto aparezca tematizado y se le dediquen momentos específicos resuena otra manera de asediar el solapamiento entre lo auténtico y lo artificial en la puesta en acto

de un ejercicio de memoria que quiere documentar, más que el pasado, su actualización en el presente.

En efecto, aunque persiga la multiplicación y puesta en relación de puntos de vista, entendemos que el film se estructura desde la perspectiva argentina. Un indicador notorio de ello se cifra en la placa de texto que opera como *inquit* de la película, donde se lee: “En 1982, Argentina y Gran Bretaña pelearon la guerra de Malvinas – Falklands. La guerra terminó con la victoria del ejército británico y alrededor de mil muertos, entre ingleses y argentinos. 35 años después, *la soberanía de las islas sigue en disputa*” (destacado nuestro). El señalamiento del carácter abierto del conflicto es la grieta donde se filtra una posición que desbalancea el aparente equilibrio entre los dos lados del guion: Malvinas –Falklands. No se trata, solamente del punto de vista argentino en general, sino del de Lola Arias como sujeto específico y parte de una generación, la de los hijos, quienes nacieron (nacimos) a fines de los '70 y comienzos de los '80, cuyas infancias se moldearon al calor de los efectos traumáticos de Malvinas. Al igual que los veteranos y los excombatientes ella, también, se configura como sujeto descentrado, como un yo no circunscripto a la biografía individual y la pura subjetividad específica, sino articulado *fuera de sí*, en otros y con otros, como parte de una generación cuyos mitos fundantes, traumas históricos en los que se moldea la subjetividad colectiva, anclan en la dictadura y la guerra de Malvinas. A su vez, prevalece un punto de vista desde el presente -el presente de una sociedad y de una generación-, de modo que, si el estatuto del sobreviviente (como el de la fotografía para Barthes) es el del *haber estado allí*, en *Teatro de guerra* se altera y opera lo único posible, un estar acá y desde acá moldear, como se pueda, el allí.

Bibliografía

- Arias, L. (2019). *Re-enactinglife. Jean Graham-Jones* (ed). Performance Research Books.
- Argullol, R. (2002). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Destino.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Becker, H. (2010). *Falando da sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, W. (2005). "The crisis of novel". *Selected Writings. Vol II, part 1*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 199-305.
- Brecht, B. (2019). *Pequeño órgano para teatro*. México: UNAM.
- Brownell, P. (2009). "El teatro antes del futuro: sobre 'Mi vida después' de Lola Arias". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 10, s/p.
- Chartier, R. (1993). *Escribir las prácticas. Foucault. De Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Didí-Huberman, G. (2014). "La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética" en Georges Didí-Huberman et al. Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp-39-67.
- Garvatski, I. (2021) "Archivo latinoamericano". En Beatriz Colombi (comp). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos aires: Clacso, pp. 39-47.
- González, C. (2020). "Los tiempos del testimonio, el reenactment y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias." En Teresa Basile y Miriam Chiani (comp.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono sur*, EDULP, 2020, pp. 150-172.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

Ensayo De Fotografía En El Aire De Un Programa Radial: Unicornio Radio.

Mauricio Gutiérrez

Presentación

Ante la incertidumbre que nos propuso el encierro por causa de la pandemia de Covid 19 a partir de fines de marzo de 2020, como integrantes de UNICORNIO.ORG nos encontramos ante varias disyuntivas. La Asociación Civil UNICORNIO se creó a partir de la crisis de 2001 destinada a contener a niños, púberes y adolescentes mediante un dispositivo de asistencia psicológica hacia los padres y sus hijos por medio de la terapia grupal de las madres y padres y de talleres de arte para los niños. Nuestro proyecto nació, creció y se consolidó por trabajar en acto con los niños en situación crítica. Trabajamos en equipo psicólogos y artistas para darles respuestas a quienes que se acercan al dispositivo derivados desde las escuelas o por el Servicio Local de la Ciudad de Tandil o Zonal -Servicio Local/Zonal de Promoción y Protección de Derechos del Niño, Organismo Provincial de la Niñez y Adolescencia, Ministerio de Desarrollo de la Comunidad de la Provincia de Buenos Aires-. El nombre de nuestra organización, UNICORNIO, está inspirado en un animal mitológico y da cuenta en la posibilidad de alojar infancias bajo un dispositivo terapéutico-preventivo.

Somos artistas formados en teatro, música, artes visuales y plásticas, video, cine y fotografía. Mi tarea específica está cercana a los objetos lúdicos con un fuerte anclaje en la óptica, la memoria y la mirada atenta: espejos, barajas, luces de láser, ilusiones ópticas y pequeños artilugios que permitan algún sencillo truco de magia. Todos los talleres están destinados a que habiliten el uso de la palabra para que el niño despliegue algo de lo que lo afecta y así, con la atenta escucha y mirada del profesional de la psicología, actuemos. Planificamos con una o dos semanas de anterioridad las tareas a desarrollar, los grupos involucrados por edades, intereses, necesidades o espacios. Periódicamente nos reunimos con los responsables de los respectivos Servicios, con los docentes de las escuelas a las que concurren los niños que fueron derivados y con otros

profesionales con diferentes responsabilidades destinados a articular nuestras tareas con las suyas.

Además, soy docente de Historia del Cine en la Facultad de Arte de la UNICEN de Tandil desde 2004 y de Historia de la Fotografía y Cultura en el Instituto de Arte de Tandil – IPAT, No 4 desde 2006. Ante esta situación inédita de pandemia procuré agudizar el ingenio ensayando nuevas estrategias para recurrir a fuentes de pesquisa e indagación como son las imágenes fotográficas en archivos del mundo que, en muchos casos, permitieron nuevas formas de acceso por causa de las restricciones que generaron los contagios masivos. Entendí que la tarea era, desde nuestro lugar de docentes e investigadores, la de multiplicar la labor de divulgación mediante artículos a editar y, a la vez, aumentar el contacto con otros colegas de formación similar. Así llegué a identificar fotografías inéditas de la Piedra Movediza, ubicada al este de la ciudad de Tandil, un fenómeno típico de nuestra ciudad, caída en el verano de 1912 y repuesta en una réplica en mayo de 2007. Además, conseguí identificar un mapa rural (con data de 1921) del Partido de Tandil elaborado por una guía reconocida como *Michelin*, donde figuran datos altamente significativos de los caminos rurales e internos de la zona de nuestro partido y otros detalles que la editora encontraba como relevantes y ahora está disponible. De esta localización surgió un artículo en el mensuario de divulgación histórica local denominado *Tiempos Tandilenses* publicado en diciembre de 2020.

Otras capturas en otras historias

En relación a la fotografía, una de mis fuentes de estudio, debo decir que varias culturas anteriores a la nuestra ya habían considerado la posibilidad de leer una proyección lumínica a través de un estenopo o agujero estrecho por el cual dejamos ingresar la luz, natural o artificial.

Un tal Mozi, según sostiene Juan Vallés en su artículo de divulgación científica *La óptica en la China imperial* (2017), desde China en el 400 antes de Cristo, apuntó con su filosofía que los humanos podríamos enfatizar el autocontrol, la autorreflexión y la autenticidad más que la obediencia ritual. Escribió sobre un conjunto de innovadoras ideas en los campos de la óptica y la mecánica. Realizó experimentos con espejos cóncavos y convexos así como la refracción de la luz en el agua sentando las bases para el estudio de las características físicas de la luz. Entre sus experimentos realizó

estenopos en habitaciones estancas a la luz, lo que lo convierte – hasta donde sabemos – en precursor de la cámara oscura y, por tanto, de la cámara fotográfica. Además, el estudio de la luz real mediante el concepto de cámara oscura nos ofrece la metáfora (identificar un término real con otro imaginario) del trabajo científico: poder echar luz sobre una zona oscura o de desconocimiento.

Volviendo a este concepto, la alegoría es la creación ficticia con sentido o significado diferentes al explícito utilizando la comparación, figura o imagen con el fin de representar una idea abstracta a través de símbolos. Así, una mujer ciega con una balanza, es una alegoría de la justicia, y un esqueleto provisto de guadaña lo es de la muerte o la parca. Diferentes culturas consideran otras representaciones. Las parcas son las diosas del destino para los antiguos griegos, mientras que para la cultura anglosajona liberal el destino tiene que ver con el carácter.

En *La alegoría de la caverna* Platón, por boca de Sócrates, al decir de Pau Gilibert Barberà (2010), pone de manifiesto el estado en que, con respecto a la educación o falta de ella, se halla nuestra naturaleza, es decir, el estado en que se encuentra la mayoría de los hombres con relación al conocimiento de la verdad o a la ignorancia.

Ya en el siglo XX David Hockney, dibujante, pintor, proyectista, escenógrafo, impresor y fotógrafo inglés, planteó en *Optics and the old masters* (2000) una tesis ciertamente revolucionaria, pues adelanta en varios siglos las fechas aceptadas para la utilización de instrumentos ópticos en la ejecución de pinturas. La teoría de Hockney es que desde comienzos del siglo XV muchos artistas occidentales utilizaron la óptica – espejos y lentes o una combinación de ambos – para crear proyecciones vivas que sirvieran de punto de partida a sus creaciones. Estemos de acuerdo o no con su tesis, *El conocimiento secreto* (2001), su libro y el correspondiente video en YOUTUBE, es un instrumento extremadamente eficaz a la hora de enseñarnos a mirar un cuadro y, por extensión, para revelarnos nuestros propios mecanismos de visión.

Algo más cercano a la actualidad, en el segundo capítulo de la primera temporada de la serie catalana *Merlí* (2015), se plantean varias cuestiones bajo la excusa de la realización de un poema en grupo dentro de una clase de filosofía en un colegio secundario de Barcelona. El profesor de filosofía, Merlí, aprovecha el pretexto para tocar varios tópicos vinculados a los dos mundos que nos presentó Platón: el visible y el

imaginado, el de los secretos y el de lo sabido. Allí están representados sus alumnos en conflicto por una relación amorosa, el caso del adolescente con agorafobia, el vínculo del profesor con una colega y el secreto no revelado de su propio hijo-alumno. Este último término podríamos asociarlo a la falta de luz (*a-lumine*). En todos los casos el saber y la luz son indispensables para leer el mundo. Como también la palabra y sus múltiples significados.

En torno a la palabra Ximena Abdala, desde Montevideo, reflexiona sobre el silencio y el aislamiento relacionando el aislamiento con otras circunstancias:

En este tiempo de pandemia, la enfermedad por coronavirus ha truncado estos procesos, impidiendo los abrazos, las caricias, la posibilidad de sostener la mano de ese ser querido que está por partir. Los guantes, las máscaras, las pantallas, la contagiosidad del virus se interponen entre las personas. Las ropas de protección aparecen como capas que distancian los cuerpos y obstaculizan el contacto con la piel. Se establece una distancia insalvable. (2021).

Para graficar su idea reconstruye una situación que vivió Sigmund Freud cuando relata el caso de un niño de tres años que se encuentra en la oscuridad y le expresa a su tía:

“Tía, háblame; tengo miedo porque está muy oscuro”.

Y la tía que le espeta:

“¿Qué ganas con eso? De todos modos no puedes verme”.

A lo cual responde el niño:

“No importa, hay más luz cuando alguien habla”.

En esos meses del otoño de 2020, junto a otras colegas de UNICORNIO, fuimos invitados por un grupo de maestras de la Escuela Primaria No. 21 del barrio de Villa Italia con la cual siempre mantuvimos lazos por sus requerimientos de nuestra asistencia hacia los niños. Habían establecido un espacio radial en el barrio donde se ubica la escuela y desde allí, semanalmente se comunicaban con los alumnos para, precisamente, no caer en la ausencia de palabra: la voz de la “seño”, de la asistente educacional o de la trabajadora social acercándoles sus tareas y su afecto mediante la frecuencia modulada fue altamente valorada por familiares y estudiantes.

Aceptamos la invitación, como otras organizaciones que trabajan con las niñas, y en uno de sus programas divulgamos nuestro proyecto, ya reconocido por las profesionales y algunos vecinos.

Al salir del programa nuevamente nos encontramos en una situación de encierro, una inmensa dificultad que tenía una entrada en el tiempo (fines de marzo de 2020) pero sin una salida posible...salvo la clásica escapatoria de todo laberinto: hacia arriba, por el aire.

Así nació la idea de pasar a la radio como una forma alternativa de responder al malestar de las niñas y sus familiares, como lo es nuestro proyecto: *Una Mirada alternativa a la Salud*. Nuestro local de atención es el *Centro Cultural La Compañía* – Alsina 1242 de Tandil – desde 2012 y allí funciona la Radio FM del mismo nombre y con un fuerte anclaje social y de ampliación de derechos: humanos, en salud, sociales, ambientales, educativos, culturales y deportivos. Nació así la idea de salir al aire desde la misma radio hacia las niñas, sus padres y la comunidad.

Primeros programas

Iniciamos la programación en agosto de 2020 entre las licenciadas en Psicología Nancy Fernández y Jorgelina Michia con mi asistencia en temas relativos a la Historia y las Artes en general manteniendo el eje en cuestiones relativas a las infancias, sus derechos, sus padecimientos y las posibilidades de la palabra, la escucha y la acción ante su encierro obligatorio. Conjugamos estas acciones semanalmente con un instrumento digital que brindan las redes sociales: el Instagram y el WhatsApp. Allí encontramos una herramienta de vínculo semanal donde les acercábamos nuestros trucos de magia, recetas de cocina ante los días de lluvia, temas musicales personalizados y, para las madres y adultos, la constante asistencia y sostén psicológico.

Las entrevistas

Paulatinamente los programas de radio comenzaron a adquirir otro cariz ya que las restricciones fueron permitiendo nuevos aforos, grupos reducidos y separados y la posibilidad de utilizar el patio y las galerías abiertas a partir de la primavera de 2020. Ante esta nueva posibilidad el programa tomó un nuevo rumbo en torno a las entrevistas con especialistas y profesionales vinculados a las problemáticas que padecen las niñas,

muchas de ellas acentuadas. Convidamos a hablar y discutir problemáticas relativas a sus derechos vulnerados, a las leyes que les amparan, a los espacios de consulta y a las instituciones municipales y provinciales que velan por ellos.

Así iniciamos una etapa de entrevistas dentro del programa a abogados, docentes, trabajadores sociales, psicólogos, magisters especializados en nuevas sexualidades y sus derechos, funcionarios locales y provinciales, artistas que trabajaran en organizaciones similares y afines a la nuestra, autores, músicos, teatreros y realizadores en general que de alguna manera mantienen un vínculo con alguna institución – pública, privada o mixta–que sostiene a algún niño en situación de vulnerabilidad.

Todos ellos vinculados a nuestras capacidades para elaborar, por medio de las artes, la posibilidad de proveer de recursos simbólicos a los sujetos víctimas de trastornos impulsivos que ponen en riesgo su calidad de vida ya que nuestro proyecto está destinado, precisamente, a niños, púberes y adolescentes con dificultades en la relación con los otros.

Como respuesta ante la eventualidad del aislamiento sumamos una alternativa: ofrecer palabras radiales, una escritura en el aire hacia los niños y los adultos convivientes, sin olvidar que consideramos fundamental promover la recuperación de la historia que cada sector atesora como valiosa y representativa respecto a la constitución de su identidad.



Fotograma del segundo capítulo de la serie MERLÍ, Barcelona, 2015, la luz sobre la boca del alumno-paciente.

El ensayo fue la forma

Quizás el mejor concepto que enmarca esta idea de establecer en el aire las ideas puestas en palabras con la finalidad de llegar a nuestros niños, púberes y adolescentes es el de rizoma como concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su proyecto *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972, 1980). Es lo que Deleuze llama una "imagen de pensamiento", basada en el rizoma botánico, que aprehende las multiplicidades. Nuestra tarea es, a partir del estudio de otros marcos teóricos agregativos, sujetar las nociones dispersas por ser esta realidad ajena a los centros de pensamiento, poder y decisión. Las imágenes son los conceptos, las palabras, los silencios y los actos que llegaron a partir de cada programa de radio los jueves de 13 a 14 hs. y su repetición los lunes a las 20 hs.

Ante esta eventualidad nos encontramos con dos posibilidades, también teóricas, de encarar el estudio y la investigación de la fotografía con el fin de acercar muchos tipos de imágenes hacia los niños: reproducciones de revistas, periódicos y fotos impresas para confeccionar collages, maquetas, revistas y fanzines artesanales. La posibilidad de la radio nos permitió encarar de varias maneras las matrices teóricas con las que se estudian las imágenes.

La primera es, a mi entender, la subjetivista. El creador fue el lingüista francés Roland Barthes mediante su libro póstumo *La cámara lúcida* (2011). La cámara lúcida se contrapone a la cámara oscura ya que nosotros participamos de la última puntada del hilván del acto fotográfico. La cámara oscura es el aparato mecánico que refleja el rayo de luz invertido de izquierda a derecha y desde arriba hacia abajo ya que la emisión siempre viaja en línea recta. Barthes suma a su ilustración una serie de fotos que han llegado a herir su sensibilidad como un punzón, una flecha que parte desde un detalle de la foto hacia él, el *Punctum*.

La subjetividad también se manifiesta en cada programa de radio, en cada encuentro de los talleristas con los pacientes, los niños, ya que en cada uno de ellos la elección de una figura, una forma, un fondo o un soporte es completamente distintivo de acuerdo a sus intereses, su sensibilidad o su identidad. El discurso que emitimos en los

programas de radio también conlleva nuestras subjetividades de acuerdo a cada historia personal y al tema tratado en esa jornada.

Otra manera es la objetivista y la tomamos a partir del libro de un fotógrafo carioca que luego de varias décadas de ofrecer sus cursos de fotografía compendió sus miradas en una obra donde se volcaron sus experiencias como realizador, artista y docente. El libro se denomina *La fotografía y su lenguaje* del brasileño Iván Lima (1988). Es altamente recomendable para delimitar algunos campos del conocimiento como la fotografía y la escritura (copete y pie), la fotografía y la composición (el formato, el punto, la línea, el plano, los contrastes y la luz), el contenido (el retrato, la foto de actualidad y la fotografía de arte) y las comunicaciones no verbales (el cuerpo, los artefactos y el espacio). En cualquier programa de radio estos puntos también se replican: una presentación, una trama del tema a exponer, un desenlace y un final. Los tonos en que se pronuncian las palabras, la velocidad, los silencios entre cada discurso también son análogos entre la manera de considerar a la foto y a las palabras en el aire. En cualquier taller que encaramos también nos valemos de estos principios: consigna, materiales, objetivos y fines.

Otra cuestión crucial es la que Iván Lima denomina jerarquía, es decir, la importancia que le asignamos a ciertos elementos o cargos sobre otros en la manera de observar una foto. En la escritura icónica un componente es lo que la palabra en la escritura alfabética. A estos componentes el autor los divide básicamente en tres grupos:

- a) los elementos vivos, sean humanos, animales o vegetales.
- b) Los componentes móviles y ciertos fenómenos y elementos naturales.
- c) Los componentes fijos u objetos de todas formas.

Por último, ensayamos la posibilidad de yuxtaponer la mirada que el docente argentino Raúl Beceyro, director de cine, crítico y fotógrafo expone en su obra *Ensayos sobre la fotografía* (2003) que bien pueden tomarse como una combinación de las dos posturas antes citadas. Beceyro recurre a un grupo de fotos deconstruidas por él no solo por la técnica y la estética sino en términos de qué dicen o representan. He aquí la amalgama entre la mirada propia de quien las analiza y sus repercusiones posteriores.

Los autores tratados por Raúl Beceyro son, entre otros, Lewis Hine y su foto *Pequeña Tejedora* de 1909, la foto del niño un domingo a la mañana de Henry Cartier-Bresson de 1954 y *Domingo a orillas del río* de 1938, también de Cartier, por ejemplo.

Reproducimos las que analiza en torno a les niñeces a principios del siglo XX y a mediados de 1950.



Volviendo a la fotografía en un programa de radio bien podemos insistir en citar a Barthes cuando elabora la teoría del “esto ha sido”, que establece que la fotografía certifica la existencia, en el pasado, de eso que estamos viendo, construyendo la otra cara de esa misma moneda: la fotografía es pasado, el cine es presente. ¿Y la radio?

Creemos que mediante la radio, similar a la música, la palabra no puede fijarse en tiempo y espacio ya que nos cerca en todo el momento que se emite. También los malestares de les niñes que acuden a nuestro dispositivo acarrear su imposibilidad de interactuar, concentrarse, jugar e integrarse ya que su padecimiento relativo al maltrato todo lo circunda como la violencia, los abusos y otros males familiares o sociales. Pero con la música también podemos aportar sosiego ya que, como sostiene el Licenciado en Psicología, docente y músico Guillermo Dillon (2017) “el juego musical que funciona, individual o colectivo, genera silencio interior, propone retroalimentaciones placenteras entre lo emocional, lo auditivo y lo motriz que bajan los niveles de ansiedad” al decir de su artículo acerca de Unicornio desde lo musical, de ediciones de los autores del año 2017. Nuestro programa de radio también viaja por el aire con ese destino. Prefiero citar a un músico para graficar mejor, como lo cita el pintor, escritor y ensayista John Berger. Para él un acto de amor o de arte significa que “me podía envolver –dijo Johnny Cash– en la luciérnaga tibia de una canción e ir a cualquier parte; era invencible.” (2014)

Ensayo y acierto.

Desde el vamos, comienza a esclarecernos Gustavo Provitina desde el *libro El cine-ensayo. La mirada que piensa*, (2014, 1), que el ensayo como tal es un término relativo “...a pesar, medir, auscultar en la balanza, probar, someter a juicio u asunto que requiere la perspicacia del entendimiento”.

Nuestra experticia en la materia está vinculada a la observación analítica de los profesionales formados en Psicología y los artistas que conjugan los equipos. Por esto es que el ensayo nos trae a re-flexionar sobre nuestros propios métodos y observaciones contando con la experiencia como base de la precisión.

Una primera semejanza del término ensayo es el relativo a la especulación. Curiosamente el término en latín deriva de *specularis* que significa relativo a los espejos. Aunque, en sentido singular, *speculari*, se nos asemeja a espiar desde arriba, observar. La radio tiene esa misma condición: está omnipresente, como el aire.

El ensayista Provitina cita también a la poetisa y ensayista Alejandra Pizarnik quien sostenía que “las palabras son llaves” (2014, 2). Es aquí que, otra vez, nos encontramos en la encrucijada de examinar, ensayar y analizar lo dicho por los chicos y sus padres que concurren a UNICORNIO. Mediante las palabras, las acciones y la facilidad que provee la actividad artística podemos interrogar lo conocido para llegar a lo desconocido ya que, ensayamos, quien interpreta algo desea exponerlo.

Las palabras de las fotos.

Ante las acepciones de los términos lingüísticos podemos considerar también sus significados, si bien hasta ahora, en relación a las fotos, todos recaen en el acto de mirar, ya que se asemeja a avizorar. Las palabras relativas a este término son derivadas de *spicio* y *spectum*. Si arriesgamos aún más, las podemos relacionar con *inspecto*, *aspecto*, *respecto*. Todos estos términos son de carácter especulativo y esto es lo que nos interesa. Entonces, hablamos de resonancia.

Ya que la imagen y el sonido siempre apelan a la conmoción del espectador y del oyente, siguiendo los estudios de Rudolph Arnheim sobre el *pensamiento visual* (1986), cada foto o pintura nos remite al concepto altamente valioso de la dinámica perceptiva:

la resonancia que hace que la imagen repiquetee en el sistema del espectador. La obra de arte puede provocar desarrollos infinitos y la fotografía, como la palabra, nos obliga a ir al sentido y luego a un sentido. La mirada se completa con la experiencia del actor, del psicólogo, de la madre o del padre, del oyente. La razón parece ir al encuentro de la sensibilidad y lo sensible suma su componente racional.

Volviendo, finalmente, al mecanismo de fotografiar, podemos aventurar que a la foto no se la toma sino que se la hace al permitir la entrada de luz al mecanismo. La fotografía no implica la transparencia de la realidad sino, por el contrario, su opacidad, su enigma y su secreto ya que habla de lo singular y su ambigüedad. Hay que escuchar a la foto como hay que escuchar a quien toma la palabra, especialmente si son estudiantes, en definitiva, nosotros. Todos tenemos mucho para decir.

Bibliografía

- Abdala, X. (2021) *Hay más luz cuando alguien habla*, La diaria opinión, POSTURAS, <https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2021/8/hay-mas-luz-cuando-alguien-habla/#:~:text=desarrollarse%20con%20normalidad.-,En%20este%20tiempo%20de%20pandemia%2C%20la%20enfermedad%20por%20coronavirus%20ha,que%20irrumpe%20en%20forma%20invasiva.>
- Arnheim, R. (1986), *El pensamiento visual*. Paidós, Barcelona.
- Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- Beceyro, R. (2003) *Ensayos sobre fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- Berger, J. (2014) *Apuntes sobre la canción*, La Jornada Semanal, <https://www.jornada.com.mx/2014/03/16/sem-john.html>
- Dillon, G. (2017) *¿Qué inventamos en Unicornio?* en UNICORNIO, una mirada alternativa a la salud, compilado por la Lic. Nancy Fernández, Imprenta Graficart, Tandil.
- Gilbert Barbera, P. (2010) <http://hdl.handle.net/2445/22709>
- Hockney, D. (2001) *El conocimiento secreto* https://www.youtube.com/watch?v=Gqs_LJRXaE, BBC, Londres.

- Hockney, D. y Falco, C. (2000) *Optics and the old masters*, Thames and Hudson, Londres https://www.academia.edu/28131622/Optics_and_the_old_masters
- Lima, I. (1988) *A fotografia e a sua linguagem*, Espaço Tempo, Rio de Janeiro
- Merli (2015) serie televisiva emitida por NEFLIX, dos temporadas, <https://www.netflix.com/ar/title/80134797>
- Provitina, G. (2014) *El Cine-Ensayo. La Mirada que piensa*. La Marca Editora. Buenos Aires
- Vallés, J (2017): “La óptica en la China imperial”, *Revista con CIENCIAS.digital*, N° 20, Noviembre 2017, Págs.:42-51, <http://divulgacionciencias.unizar.es/>