

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

Situar la investigación

Editoras:

Ileana Diéguez Caballero

Gabriela A. Piñero

Situar la investigación / Ileana Diéguez Caballero ... [et al.] ; compilación de Ileana Diéguez Caballero ; Gabriela Piñero. - 1 a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-584-6

1. Historia. 2. Investigación Cultural. 3. Teatro. I. Diéguez Caballero, Ileana, comp.
II. Piñero, Gabriela, comp.
CDD 300.72

ÍNDICE

A modo de introducción

Gabriela A. Piñero 3

Reflexiones Situadas

Ileana Diéguez 10

Formación artística en Buenos Aires durante el terrorismo de Estado (1976-1983): la resistencia de las luciérnagas

Eugenio Schcolnicov y Ezequiel Lozano 20

El arte de visibilizar. Reclamos y puesta en escena pública de una demanda por la erradicación de la violencia de género

Patricia Pérez 44

Reelaboraciones artísticas de las violencias en las prácticas transformistas de Buenos Aires

Agustina Trupia 66

Performatividades en las manifestaciones sociales contemporáneas

Pablo Vallejo 86

Papeles de trabajo

Analía Bernardi 104

Danza y tareas manuales. Vagabundas minorías mudas

Cecilia Priotto 121

Hacia una pedagogía actoral emplazada en el marco de una institución de formación teatral universitaria

Daniela María Osella 143

***La piel que habitas. Liliana Maresca: un relato sobre cómo ser mujer,
artista y performer en Argentina (1983-1994)***

Nayla Érika González

165

**La búsqueda en y desde la práctica artística. Ejercicio de afección para con-mover los
cuerpos políticos frente al problema de las identidades sustraídas en la última dictadura
cívico-militar en Argentina**

Catalina Sosa

193

Sobre lxs autorxs

A modo de introducción

Gabriela A. Piñero

Situar la investigación, el primer número de la colección *Cuadernos de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica*, reúne algunos de los trabajos desarrollados en el marco del seminario de posgrado “Situar la investigación: escenarios, cuerpos, memorias y prácticas situadas” dictado por Ileana Diéguez en la MAySL en el año 2020.

A lo largo de cinco encuentros, Ileana nos invitó a problematizar nuestras metodologías de trabajo en torno a la noción de *conocimiento situado*, una premisa de fuerte arraigo en el feminismo y la crítica latinoamericana.

Desde los años veinte del siglo pasado, artistas, escritorxs y pensadorxs de nuestro continente abogaron por “*des-totalizar (...) la falsa totalidad eurocéntrica*” (Grüner, 2014, p. 24) en la construcción de saberes heterogéneos esgrimidos desde cuerpos, experiencias y territorios-otros. La recuperación del lugar de enunciación funcionó, desde entonces, como estrategia de descentramiento epistémico y de perturbación de los relatos hegemónicos (Richard, 1998) en el intento de tensionar las premisas de la modernidad occidental.

Michel de Certeau (2008) recupera las palabras de Merleau-Ponty para referir que somos seres “situado[s] en relación con un medio ambiente” (p. 130). La noción de “cuerpo-territorio” de Verónica Gago (2019), avanza en esta idea y enfatiza, además, nuestra dimensión relacional: “es imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje” (p. 91).

Las investigaciones y producciones aquí reunidas recuperan y despliegan estas ideas al momento de abordar y problematizar diversos episodios de la historia de Nuestra América.

La diversidad de procedencias y espacios de intervención de lxs participantes traza una cartografía de interrogantes, agendas y debates plural y heterogénea. Desde su diferencia, las prácticas, experiencias y pesquisas aquí compiladas problematizan las jerarquías tradicionales del conocimiento y lugares legitimados de construcción del saber; burlan y disuelven las fronteras que distinguen lo teórico de lo no teórico, lo académico de lo no académico, la teoría de la práctica. Son análisis exhaustivos de prácticas heterogéneas -museales, educativas, sociales, artísticas- que develan los modos en que en esas experiencias se cifran historias, memorias, trayectorias y rebeldías mostrando que “la potencia del pensamiento siempre tiene cuerpo” (Gago, 2019, p. 11).

Lo afectivo y relacional se constituye en un componente compartido por estas experiencias: “no pensamos solas”, sostiene Analía Bernardi al reflexionar sobre cómo en Ferrowhite museo taller se construyen saberes y prácticas colectivas que involucran a vecinxs, trabajadorxs y visitantes y movilizan lecturas del pasado, acciones en el presente y proyecciones a futuro a partir del “sostenimiento y el cuidado de la vida”.

El *deseo* que habita esos cuerpos, entendido como “fuerza que empuja lo que es percibido colectivamente y en cada cuerpo como posible” (Gago, 2019, p. 10), reaparece en el minucioso análisis que Nayla González realiza de la obra de la artista argentina Liliana Maresca. Su mirada sensible sobre los modos en que historia, militancia, política y sexualidad se entretejen en la producción de Maresca, nos habla de la fuerza transformadora y disruptiva que impulsa su hacer y encuentro con otrxs.

Este resistir y accionar de los cuerpos a través de la generación de espacios de unión, intercambio y creación colectiva, recorre también la investigación de Ezequiel Lozano y Eugenio Schcolnicov sobre la continuidad durante la última dictadura cívico-militar en Argentina de dos prácticas de formación artística: la formación en actuación y en escritura creativa. A partir del análisis de las estrategias de organización desplegadas por estas

prácticas formativas en arte, sus encuadres metodológicos, dinámicas y formas de vincularidad propuestas, Lozano y Schcolnicov sostienen que ellas formulan “ejercicios de supervivencia” y fundan “escenas disensuales”. Esta afirmación enfatiza los modos en que los saberes-otros contruidos a través de estas experiencias buscaron interrumpir la lógica de terror impuesta por el poder dictatorial y abrir nuevas configuraciones de lo posible proponiendo, así, nuevas articulaciones entre arte y política.

Los trabajos de Patricia Pérez y Pablo Vallejo parten del análisis del escenario que se traza en la segunda década del siglo XXI -denominado por diversxs autorxs “ciclo de protestas” o “cuarta ola” del feminismo (Singer, 2021)- a fin de explorar la potencia que adquiere la corporalidad colectiva cuando ocupa la calle y funda un espacio de acción política.

El texto de Pérez aborda la construcción de una agenda feminista en Olavarría, una ciudad media de la provincia de Buenos Aires. Su análisis de las especificidades que el Frente Ni Una Menos, un movimiento nacional gestado tras el femicidio de la joven Chiara Páez, adquirió a nivel local, se articula con la demanda de perspectivas federales capaces de diversificar las narrativas metropolitanas. En su análisis de las alianzas, desafíos y acciones emprendidas desde el Frente, destaca el relevamiento de intervenciones socio-estéticas en el espacio público, como parte de un trabajo más amplio de sensibilización y visibilización de las múltiples violencias ejercidas contra las mujeres y disidencias sexuales.

El hacer del colectivo cultural chileno Las Tesis, constituye el disparador para el análisis que emprende Vallejo sobre la dimensión performativa en la protesta social contemporánea. ¿Qué estrategias se despliegan desde el arte y las prácticas artísticas, sociales y culturales para responder a las diversas formas de desposesión, despojo y violencia que el capitalismo actual ejerce sobre nuestros cuerpos y territorios? “En las manifestaciones sociales cada vez más extendidas y masificadas por el mundo”, sostiene Vallejo a partir de reflexiones de Judith Butler, “el cuerpo reunido y congregado, lanzado a la calle, a la plaza, una ruta o en los

espacios públicos se establece ‘ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición’’. Su dimensión performativa, radica, en este sentido, en la capacidad de *obrar*, de construir realidad, de estos cuerpos reunidos en el espacio público “donde la resistencia por la vida se impone como una necesidad colectiva”.

Estas escrituras dan cuenta de la centralidad que el cuerpo -individual y colectivo- adquiere en el debate contemporáneo como lugar de violencia y control, pero también de experimentación y libertad. Son textos que entrelazan las historias de militancia, resistencia y compromiso de quienes escriben, y construyen nuevas alianzas entre universidad y diversos sectores sociales en el intento de diversificar las voces, lugares de enunciación y saberes legitimados: “lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación”, sostiene Haraway (1995, p. 19).

En este horizonte de debate se inscribe la investigación de Agustina Trupia sobre la escena *drag* porteña de la segunda década del siglo XXI. Su análisis se centra en los modos en que estas *performances* visibilizan las múltiples violencias recibidas como colectivo, a la vez que cuestionan las valorizaciones y moralizaciones sobre la corporalidad y la sexualidad sostenidas desde una tradición racionalista, dualista y androcéntrica. Las estéticas de monstruoso y lo abyecto orientan, según Trupia, estas prácticas transformistas que se perfilan, así, como lugar de denuncia, pero también de resistencia y rebeldía en el deseo compartido de *indisciplinar* esos cuerpos que la Modernidad buscó someter y dominar.

“Hacia una pedagogía actoral emplazada en el marco de una institución de formación teatral universitaria” de Daniela María Ossela, analiza las lógicas coloniales que signan nuestras narrativas artísticas y la necesidad de federalizar los lugares de enunciación pluralizando nuestros marcos de sentido. Desde su rol de artista-docente-investigadora, Ossela invita a problematizar las articulaciones entre la práctica pedagógica actoral desarrollada en el marco de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y los procesos implicados en el campo teatral

local por fuera de la academia, bajo la demanda de atender los saberes parciales, situados y heterodoxos que emergen en estas prácticas. Sus reflexiones aportan a un debate presente a lo largo de esta publicación sobre las jerarquías y fronteras que se establecen entre diversos tipos de saberes y las tramas de saber/poder que recorren esas jerarquías y fronteras. Hablar “sobre” y hablar “desde”, nos recuerda Nelly Richard, remite a “dos situaciones enunciativas atravesadas institucionalmente por una relación desigual de saber-poder” (1998, p. 349).

El texto de Cecilia Priotto se inscribe en una tradición de escritos de artistas que recuperan el propio “hacer-pensar” (Hang y Muñoz, 2019, p. 23) para ofrecernos una potente reflexión sobre los modos de producción de lxs artistas contemporáneos. La noción de trabajo atraviesa todo su análisis sobre los procesos de creación de “La Bestia Empecinada”, una obra de danza que Priotto dirigió en el año 2017. El desglose de tareas necesarias para producir y crear esta pieza vuelve a tensionar concepciones modernas de arte, obra y artista y reinstala la pregunta sobre los saberes, modos de hacer y de conocer que se actualizan en las prácticas artísticas contemporáneas.

“Decálogo para la búsqueda” es el nombre de la obra de Catalina Sosa que nos invita a abandonar estas páginas y adentrarnos en un proyecto de investigación artística (Borgdorff, 2012) en el cual historia, identidad, cuerpo y memoria - individual y colectiva- se entretajan en un trabajo que tensiona la (falsa) dicotomía entre teoría y práctica y nos muestra la potencia de un conocimiento construido desde el cuerpo.

“El arte no constituye un elemento de comunicación, sino que éste es un acto de resistencia” sostiene Sosa a partir de palabras de Gilles Deleuze. En esta afirmación resuenan muchas de las ideas aquí presentadas. Frente a las múltiples formas de violencia, muerte y desposesión que se imponen en nuestros territorios, las reflexiones aquí reunidas actualizan la “potencia política del pensamiento y el conocimiento cuando es ejercido como una práctica polémica

[y] emplazada” (Diéguez, 2019, p. 116), a la vez que recuperan la capacidad de lo artístico de imaginar nuevos modos de hacer comunidad y habitar el mundo.

Referencias

- Borgdorff, H. (2010) “El debate sobre la investigación en las artes”, *Cairon*, N° 13, pp. 25-46.
- De Certeau, M. (2008). *La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Diéguez Caballero, I. (2019). “Interpelando el “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada”. *Nómadas* 50, Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.
<http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n50/0121-7550-noma-50-111.pdf>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Edhasa.
- Hang, B. y A. Muñoz, comps. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- hooks, b. (2019). “La teoría como práctica liberadora”. *Nómadas* 50, Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Richard, N. (1998). “Intersecando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural” En Castro Gómez, E. y S. Mendieta, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. M. A. Porrúa.
- Singer, M. (2021). “Imágenes corporales colectivas y la politicidad del aparecer de los cuerpos en la protesta”. Charla abierta en el marco de la Maestría en Arte y Sociedad en

Latinoamérica, Facultad de Arte, UNICEN. <https://www.youtube.com/watch?v=LRZt1huhDLc>

Reflexiones situadas

Ileana Diéguez

En el año 2020 fui invitada por la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, a impartir un seminario de posgrado que tuvo lugar entre los meses de septiembre a noviembre. En coherencia con las problemáticas que estaba reflexionando, propuse como título Situar la investigación: escenarios, cuerpos, memorias y prácticas situadas, acotado al abordaje de las violencias que desde hace varios años desarrollo¹. Partí de mi propia investigación y escritura, y del modo en que la he ido situando, siempre anclada a las circunstancias de vida, compartiendo propios procesos de trabajo y formas de hacer -eso que nombramos metodologías-. Fue también un modo de exponer/compartir algunas de las referencias teóricas y las metáforas conceptuales que alimentan y sostienen mi trabajo.

La idea de un “conocimiento situado” ha sido planteada, con diferentes enunciaciones, por distintas/os pensadora/es. La generalidad de las referencias a la noción “conocimiento situado” -como desprendimiento de la teoría feminista del punto de vista- remiten a Donna Haraway, en particular a su influyente texto “Conocimiento situado. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”². Se trata de un texto escrito en respuesta a un planteamiento de Sandra Harding, filósofa feminista fundadora de la

¹Respecto al abordaje de los conocimientos situados: en junio de 2017 abrimos en la UAM, unidad Cuajimalpa, el proyecto colectivo de investigación Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina. En el año 2018 conceptualizamos con Ana Longoni la Cátedra Pensamiento Situado, un proyecto en común con la UAM-Cuajimalpa y el Museo Nacional Reina Sofía, el cual seguimos trabajando y que ha realizado dos encuentros internacionales, y la publicación *Incitaciones transfeministas* (DocumentA/Escénicas; MNCARS; UAM-C, 2021).

²Publicado en inglés, 1988, en el número 3 de *Feminist Studies*; en 1991 y 1995 en español y portugués, respectivamente.

Epistemología Feminista y quien contribuyó a la teoría del punto de vista y fue una crítica de la noción de objetividad en la ciencia.

Debo decir que otras autoras han contribuido a la teoría del punto de vista feminista, como Patricia Hill Collins -especialmente en su obra sobre el pensamiento del feminismo negro (1990)³- dando importancia a las condiciones sociales que generan los puntos de vista de determinados grupos.

El texto de Haraway se ha proyectado como una teoría feminista de los conocimientos situados desde una postura crítica al conocimiento practicado como posicionamiento de poder. Haraway ha planteado que “todo conocimiento es una condensación en un terreno de poder agonístico” y que “la ciencia es un texto discutible y un campo de poder” (1995, p. 317), abogando por lo que nombró una “objetividad encarnada” y una “objetividad feminista”, en abierta crítica a los universalismos y sistemas globales, y señalando que los ojos y el sentido de la vista han sido utilizados para ejercer una predominancia masculina, militar y capitalista; características – lo masculino y lo militar- que también sostienen a los sistemas patriarcales socialistas que han producido y siguen produciendo oleadas represivas y el asesinato de aquellas personas consideradas peligrosas para los sistemas del poder totalitario, como sucedió con las mujeres y hombres que perdieron sus vidas en los GULAPs de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y como se sigue configurando el poder patriarcal y represivo hoy en Cuba, Nicaragua y Venezuela, con el silencio cómplice de una inmensa mayoría.

Desde su experiencia -como bióloga- en el conocimiento científico, Haraway desarrolló una metaforología que busca desmontar la pretendida objetividad de un campo como el de la ciencia. A “la descarnada objetividad encerrada en los libros de texto elementales y en la

³“The Politics of Black Feminist Thought” y “Defining Black Feminist Thought”. En: Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought* (Cambridge, M. A.: Unwin Hyman, 1990).

literatura científica” (p. 315), opone una mirada en la que se acomoden proyectos de ciencia feminista, paradójicos y críticos, lo que desde su perspectiva implica un “conocimiento situado” (p. 324) o una “localización limitada” (p. 327), apegada a la idea de que “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” y “a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación” (p. 335). La defensa de la “naturaleza encarnada de la vista” la llevó a posicionarse contra un sistema sensorial desencarnado que ha colocado el dispositivo de la visión como poder de dominación en las sociedades científicas y tecnológicas, militares y masculinizadas (p. 324). Con este propósito, Haraway se preguntó “cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos”, deseando desmontar las narrativas culturales occidentales en su carácter de alegorías ideológicas (p. 326). Para Haraway, una óptica es una política del posicionamiento (p. 332). Las inversiones y carnavalizaciones de mundos generan cambios importantes de los puntos de vistas del amo (p. 331), como de los nuestros en los vínculos con el poder. Recordemos siempre la insistencia de Audre Lorde respecto a que “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo” (1979/2003).

Ejercemos nuestra práctica intelectual, universitaria -prefiero decir este nombre y no “académica”-, artística y activista, poniendo en juego esa arcaica dimensión de la teoría etimológicamente vinculada al lugar desde el cual se mira, y al teatro como mirada, representación y comentario sobre el mundo. La teoría como acto de mirada es siempre posicionada, parcial, no puede ser universal ni omnipotente, no es una verdad a prueba de errores, es apenas el relato generado por una o un sujeto en una cronotopía específica. La teoría es apenas un relato, una narrativa, un punto de vista relativo y debe hacer parte de las epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, basadas en la parcialidad y no en la universalidad, en coherencia con las ideas de Haraway.

Entiendo la idea de una investigación situada como aquella que se ubica en circunstancias y contextos específicos, que tiene en cuenta las condiciones de producción, las formas de vidas que sostienen las problemáticas que busca abordar, y que dialoga con el pensamiento generado *in situ*. Por ello, implica también a la metodología de esa investigación, a sus propósitos y marcos teóricos. Una cuestión que considero importante cuestionar es la idea de una “metodología universal”, dadas las implicaciones “totalitarias” de tal concepción. Esta cuestión que enfatiza el punto de vista parcial o local -y no el universal- ha sido planteada tanto por Haraway, pero también por pensadoras feministas afroamericanas, en particular Patricia Hill Collins:

Cada grupo habla desde su propio punto de vista y comparte su propio conocimiento parcial, situado. Pero dado que cada grupo percibe su propia verdad como parcial, su conocimiento es inconcluso (...) Parcialidad, y no universalidad, es la condición para ser escuchado (2012, p.16).

Existe una profunda relación entre la metodología y el punto de vista específico situado, el cual nos incita, como diría la investigadora maorí Linda Tuhiwai, a “re-imaginar” la investigación. En la segunda parte de su libro: *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (1999/2016), Tuhiwai plantea el desafío de “re-imaginar la investigación” como actividad de los investigadores indígenas dentro de sus propias comunidades (2016, p. 15). Este libro está escrito desde la perspectiva del “investigador indígena” y lo acerca también a los puntos de vista de las investigadoras feministas. Tuhiwai cita a Hill Collins, por ejemplo, y señala que el trabajo crítico de académicas feministas, de teóricas negras, africanas y americanas, ha proporcionado medios para hablar de los conocimientos [situados] y de sus construcciones sociales [específicas, locales] como de sus metodologías y políticas de investigación (p. 25). En este sentido, este pensamiento defiende

la perspectiva de una investigación decolonial al perturbar las relaciones entre teorías académicas colonialistas y comunidades que buscan desarrollar sus propios conocimientos como prácticas de liberación. Linda Tuhiwai expone cómo el término “investigación” está intrínsecamente ligado al imperialismo y colonialismo europeos (p. 19), y expresa su indignación ante el interés de Occidente en “extraer y reclamar propiedad sobre nuestros modos de saber, sobre nuestro imaginario, y sobre cosas que creamos y producimos” (p. 22), al tiempo que son rechazadas las personas que desarrollan sus propias ideas y cultura.

Esta crítica a prácticas extractivistas la considero cercana a las reflexiones de Nelly Richard al señalar la “autoridad conceptual” con la cual la academia internacional habla sobre Latinoamérica generando una división del trabajo que suele oponer teoría y práctica (1997, p. 349). En su texto “Intersectado Latinoamérica con el latinoamericanismo. Saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”, Richard plantea críticamente la dicotomía en la distribución y autorización del conocimiento, concretada en dos series. La primera articula razón, conocimiento, teoría, discurso, mediación, y “designa el poder intelectual de abstracción y simbolización que define la superioridad del Centro”; mientras la segunda vincula materia, realidad, práctica, experiencia, inmediatez, y “remite América Latina a la espontaneidad de la vivencia” (p. 349). Esta división del trabajo es resumida - utilizando las palabras de Jean Franco- en la idea de Latinoamérica como la que pone “el cuerpo mientras el Norte es el lugar que la piensa” (p. 349). Como si Latinoamérica pusiera la experiencia, y el centro metropolitano el lenguaje conceptual de la teoría. Tal distribución que jerarquiza experiencia, conocimiento y teoría, expresa una profunda concepción colonial, como bien apunta críticamente Richard. Y ante ello, la propuesta de que la investigación académica pueda activarse como una forma de hacer contra-historia, o de “investigar hacia atrás o contestatariamente” -como propone Tuhiwaui-, es una forma de resistencia que hace sentido con las prácticas de “hablar contestatariamente” propuestas por escritoras afroamericanas.

Tuhiwai insiste en el deber del investigador o investigadora de “compartir saberes” con aquellas comunidades de las que se toma información. Insiste en la palabra “saberes” y no “conocimientos”, porque no se trata únicamente de compartir información sino de compartir las teorías y los análisis que influyeron en la estructura y representación de los saberes y conocimientos. En este sentido, el saber está anclado a experiencias y procesos, y no a la sistematización de información.

Me interesa vincular esta distinción entre los saberes y los conocimientos con los planteamientos de Patricia Hill Collins. Sobre todo, porque una investigación aplicada a comunidades y procesos específicos debe tener en cuenta no solo las formas de hacer, sino las producciones de saberes a partir de la experticia de sus practicantes. Al menos, esta ha sido una consideración importante que busco enfatizar en los procesos de escritura y reflexión que desarrollo.

Al considerar los “rasgos distintivos del pensamiento feminista negro”, Hill Collins plantea dos niveles interrelacionados de conocimiento: “El conocimiento común (...) que proviene de nuestras acciones y pensamientos diarios, constituye el primer y más fundamental nivel de conocimiento” (2019, p. 119). Y el conocimiento de las y los expertos, o conocimiento especializado. La experiencia vivida como criterio de significación es un principio epistemológico fundamental en los sistemas de pensamiento afroamericano (Hill Collins, p. 150). La epistemología feminista afroamericana distingue entre el conocimiento que viene de los libros y la sagacidad de la vida o la sabiduría avalada por la experiencia localizada en el cuerpo y en el espacio que este ocupa (p. 149). Para quienes intentamos hablar desde el saber que nos comparten comunidades situadas en experiencias específicas -como las y los familiares buscadores en México- se hace imprescindible reconocer la deuda que en varios casos la academia tiene con determinadas comunidades y personas. Hacen mucho sentido las palabras de bell hooks (2019), cuando expresa su gratitud a quienes, desde sus experiencias,

sus procesos de luchas y dolores articulan saberes y producen una forma de teoría. Considero que este es el caso de las familias que en México buscan por cuenta propia -en ausencia del Estado- a sus seres queridos desaparecidos de manera forzada.

“Teorizar la experiencia”, como han propuesto bell hooks (2019) y Nelly Richard (1997, p. 352) hace parte de las estrategias de las prácticas situadas. Los saberes generados en las experiencias de búsqueda son el resultado de prácticas y conversaciones situadas. Considerar esos saberes ha sido un punto de partida y hace parte de la metodología en los acercamientos a comunidades en torno a las cuales reflexionamos y escribimos, creyendo también que esas pueden ser maneras de insistir en las deudas hacia la justicia social.

Pensar situadamente, en nuestras circunstancias, implica considerar las prácticas emplazadas desde estos escenarios de búsqueda. Si el pensamiento está a la intemperie, amenazado, quizás es un momento fecundo para movilizarlo, para replantear las topografías del “pensamiento crítico”. Habríamos de tener presente las distintas densidades que vinculan situaciones y actos: entre un desmontaje crítico como acto académico, desde y para el saber académico; y un pensamiento impulsado y sostenido en lo que Silvia Rivera Cusicanqui nombra -desde su contexto- “prácticas que encarnan nuevas formas de hacer y pensar” (2018, p. 101) , ancladas en una densidad experiencial que implica reconsiderar nociones, modos de investigar y de producir relatos (esas literaturas que llamamos teorías y con las que buscamos pensar, imaginar y activar modos posibles de persistir en este nuestro mundo)⁴.

Desde estas prácticas emplazadas he podido pensar la declaración de bell hooks: “Llegué a la teoría desesperada, queriendo comprender-entender lo que ocurría a mi alrededor y dentro de mí (...) Vi en la teoría un lugar para sanar” (2019, p. 124). Personalmente no me inclino por pensar que desde la irreversibilidad de la pérdida sea posible sanar ni curarse. Pero la posibilidad de pensar la teoría como un sentimiento, un pathos, una praxis, no una verdad,

⁴Ver Diéguez, 2019, 120.

como también la planteara Mijaíl Bajtín, sin ninguna duda, me resulta alentadora. Sobre todo, si el acto de reflexionar puede ser una manera de dar forma al dolor y transformarlo en estrategia para cambiar nuestras vidas, como insiste bell hooks: “Cuando nuestra experiencia vivida de teorizar está enlazada fundamentalmente al proceso de autorrecuperación, de liberación colectiva, no existe brecha entre teoría y práctica” (p. 125).

Y esta práctica de transformación -y podría decir de cierta emancipación- es la que he visto concretarse en los familiares cuando desde su primera condición de víctimas devienen agentes de cambio y de importantes luchas por encontrar a sus seres queridos, regresarlos a casa -aun cuando sea una enunciación metafórica- y volver a nombrarles, a darles una mínima identidad corporal.

Insisto entonces, pensar e investigar situadamente también implica trabajar con la producción de pensadorxs y colectividades que fuera de los recintos del saber institucionalizado, tensionan las hegemonías academicistas, interpelando de distintas maneras las llamadas topografías del discurso académico y las categorías que enmarcan las investigaciones.

Desde la perspectiva de los saberes situados -en plural, y prefiero esta dimensión a la de “conocimiento situado”- es imprescindible reconocer las implicaciones de y con las prácticas decoloniales. Reconocer nuestros lugares de enunciación y el modo en que transforman y subvierten los discursos tradicionales, muchas veces incomodando los llamados “espacios académicos” atravesados por históricos mandatos patriarcales/coloniales. La práctica decolonial no es una asignatura teórica, sino como propone Ochy Curiel a partir del pensamiento de Aimée Césaire: un ejercicio de “cimarronaje intelectual” (2015), de subversión de la mirada, de encarnaciones y corporalidades situadas, específicas, ancladas a lugares de vida y trabajo, de rabias acumuladas, de dolores, iras. Y como han insistido tantas y tantos pensadores, desde Lorde, Davi Kopenawa o Bauman: la rabia puede ser un carburante para el pensamiento o la acción.

Las experiencias situadas son inevitablemente rabias encarnadas, sobre todo en esta parte del mundo donde vivimos. Son prácticas emplazadas, que pueden implicar situaciones de barricadas poéticas, sobre todo cuando se producen y convocan desde extramuros, fuera de la academia o en los bordes, en los umbrales, proponiendo otras genealogías, más situadas en lo que se mueve por fuera de lo académico y hacia las contaminaciones del cuerpo, la clase y la raza, donde nacen también eso que la boliviana María Galindo ha nombrado como los feminismos bastardos, no domesticados.

Los saberes situados pueden alentar la proliferación de epistemologías que incluyan lo personal y lo subjetivo como posiciones encarnadas, pues hablamos desde tiempos y lugares específicos, desde historias, realidades y cuerpos específicos. Sabemos además que no hay discursos neutros, como ha dicho Grada Kilomba.

Referencias

- Curiel, O. (2015). “La descolonización desde una propuesta feminista crítica”. En: *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. ACSUR-Las Segovias.
- Diéguez, I. (2018). “Interpelar a escuridão. Olhar, escavar, exumar...” En: *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Carreira, André e Baumgartel, Stephan (coord.) Gramma, pp. 35-55.
- _____ (2019). Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas* (50), 111–121, 2019. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a7>
- _____ (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. DocumentA/Escénicas.

- Haraway, D. (1995). "Saberes localizados. a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". En: *cadernos pagu*, No. 5, Universidade de Campinas, 1995, pp. 07-41.
- _____ (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hill Collins, P. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- _____ Truth, Sojourner (2012). *Feminismos negros: una antología*. M. Jabardo (Ed.). Traficantes de Sueños.
- _____ (2019). "Epistemologia feminista negra". En: *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Joaze Bernardino-Costa et al (ed). Auténtica Editora, pp 139-170.
- hooks, b. (2019). "La teoría como práctica liberadora". *Nómadas* (50), 123-135. DOI: 10.30578/nomadas.n50a8
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. horas y HORAS.
- Richard, N. (1997). "Intersectado Latinoamérica con el latinoamericanismo. Saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, Num. 180, Julio-Setiembre; 345-361.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM.

Formación artística en Buenos Aires durante el terrorismo de Estado (1976-1983): la resistencia de las luciérnagas

Eugenio Schcolnicov y Ezequiel Lozano

Introducción

El proceso político que impuso la dictadura militar argentina, desde 1976, signó una de las experiencias más aberrantes en la historia del país, al obturar, a partir de la instauración de una necropolítica (Mbembe, 2011 y Diéguez, 2016), la totalidad de las dinámicas de interacción social y de la vida colectiva. Entre muchas otras aristas dolorosas y nefastas, la institucionalización del terrorismo de Estado determinó un enorme repliegue de las prácticas artísticas y culturales, marcadas por la censura, la represión, las desapariciones, el exilio y el insilio. Aunque se ha concebido a ese momento del campo del arte en el país como una “interrupción” (Pellettieri, 1997), el análisis pormenorizado de un conjunto de prácticas revela una serie de ejercicios de oposición y resistencia al orden macropolítico imperante (Altamirano, 1996). Si bien diversas investigaciones ya han estudiado aspectos centrales de la política cultural en el período 1976-1983 [Avellaneda (1986); Ciria (1990); Invernizzi y Gociol (2002); Sarlo (2012); Risler (2018); Levín (2013); entre otros], notamos una vacancia respecto al objeto que queremos abordar: la continuidad de prácticas de formación artística durante la última dictadura cívico-militar.

En las formas que adquirió la vida cultural durante el último gobierno militar, pudimos reconocer un sistema de saberes específicos que cifró nuevas alianzas y modos de organización para el desarrollo del ejercicio intelectual y artístico. Surgieron estrategias de circulación del conocimiento por canales dispuestos a burlar los radares de la vigilancia y del

control social, y, fundamentalmente, nuevos modos para pensar la articulación entre la producción en el campo de las artes y la praxis política, tal como analizó en profundidad el estudio de Lorena Verzero (2013). Se trató de un conjunto heterogéneo de supervivencias que se afirmaron frente al aparato de poder dictatorial. En el siguiente trabajo, nos proponemos caracterizar dos prácticas culturales específicas que acontecieron durante el terrorismo de Estado: la formación en actuación y en escritura creativa. Entendemos que ambas constituyeron espacios de construcción de saberes anclados en la experiencia del dolor, compartida en esas comunidades educativas disidentes.

Poner el foco en esas dinámicas pedagógicas clandestinas o semiclandestinas exige entender el marco sociopolítico en el que se desarrollaron. Tal como detalló la investigación de Pablo Pineau (2006) y su equipo, la educación nacional en dictadura escenificaba el accionar del gobierno militar combinando dos estrategias: la *represiva* –promulgar la desaparición de los elementos de democratización y transformación cultural– y la *discriminadora* –desarticular todo dispositivo homogeneizador e instaurar un modo de educar con circuitos diferenciados, subordinado a las demandas del mercado–, lo cual signó la decadencia de la escuela pública en la Argentina y sentó las bases para la consolidación de los proyectos educativos neoliberales venideros. Cinthia Wanschelbaum (2015) nombró a dicho proceso como “la política educativa de los dinosaurios”. Así, frente a esta hegemonía, toda práctica que compartía saberes disidentes adquirió un carácter de resistencia.

Consideramos fundamental interrogar las prácticas y los saberes desplegados en los ámbitos de formación artística durante la última dictadura militar desde su potencialidad política debido al grado de radicalización que se advirtió en el campo artístico desde fines de la década del 60, aspecto que, si bien sufrió los avatares de una abierta represión, no cesó en su desarrollo. En este sentido, el proceso político y cultural que se abrió en la Argentina, a partir de la instauración del gobierno dictatorial, fue heredero de lo que Claudia Gilman (2003)

denominó como “la época de los sesenta/los setenta”, entidad conceptual y temporal específica debido a la continuidad de un sistema de creencias compartido, la circulación de discursos e intervenciones y, sobre todo, a la valorización de la política y la experiencia revolucionaria. Las nuevas dinámicas que se perfilaron, a partir de 1976, revelaban un grado de reformulación en la articulación entre la acción política y la producción cultural. Tal como reconoció Beatriz Sarlo (2014), los esfuerzos de la actividad cultural bajo la vigilancia y el asedio del poder dictatorial debieron “encaminarse a la construcción de espacios propios, ajenos al aparato del Estado y de los grandes medios, fuera de las instituciones educativas oficiales. La voluntad política de subsistir como intelectuales en la Argentina debía recurrir a la imaginación alternativa” (p. 115). Se concretaron nuevos modos de asociación, apoyados en la construcción colectiva de saberes. La dimensión práctica de este modelo alternativo de imaginación es la que nos proponemos analizar, a partir de la dinámica particular que asumen los espacios de formación artística en el período.

Para caracterizar los modos en los cuales los espacios de formación artística definieron un espacio de resistencia y oposición al régimen militar, nos serviremos de los conceptos *zona de detención* y *zona de contacto* elaborados por la historiadora María Matilde Ollier (2009). Según la autora, uno de los objetivos centrales del gobierno autoritario se orientó a la regulación y la supresión del espacio público. Este propósito tuvo como correlato la configuración de un universo simbólico que concibió a la esfera pública como una *zona de detención* al poner bajo sospecha la conducta de la totalidad de la población y reorganizar las condiciones que definían el uso de este espacio (p. 81). La nueva consideración de aquello que podía o no ser enunciado motivaba, a su vez, la autocensura. Los límites y las omisiones que los propios artistas pusieron en juego en su producción se asentó en la peculiar ubicuidad que caracterizaba al discurso represivo en la Argentina: indeterminado en sus alcances, habitado por zonas grises, en las que nunca se sabía a ciencia cierta cuáles eran los hechos

que engendrarían represión (Ollier, 2009, p. 79). A partir del estudio de la trayectoria y el vínculo que un conjunto de militantes políticos pertenecientes a las organizaciones revolucionarias mantuvo con diversas esferas de la producción y la formación cultural, la resistencia a la dictadura militar comenzó a gestarse en las *zonas de contacto* que dinamizaban estos espacios de carácter semipúblico. De esta manera, los talleres de formación artística habilitaban la emergencia de microespacios, en la línea que los entendió esta investigadora, a saber: “privados y públicos al mismo tiempo” (p. 93), pues implicaban actividades de puertas adentro que alcanzaban una mínima repercusión pero contribuyeron “a una reflexión –menos solitaria– sobre lo privado, lo público y lo político” (p. 93). Dotadas de un valor insignificante para el régimen militar, algunas expresiones culturales, como los talleres literarios y de escritura teatral, los espacios de formación actoral, los grupos de estudios privados, las prácticas cinematográficas, los recitales de rock, entre otras, configuraron territorios insulares, pequeñas comunidades recortadas del sistema de regulación del espacio público y de su *zona de detención*, y afirmaron un ejercicio alternativo de la imaginación y del uso de la palabra.

Creemos necesario inscribir el conjunto de las experiencias que serán analizadas aquí en el contexto de una amplia constelación de prácticas artísticas y culturales desarrolladas durante el proceso militar, que fueron poco a poco horadando su poder hegemónico y el grado de consenso adquirido por una parte mayoritaria de la sociedad civil. Entre otras, podemos enumerar: el desarrollo editorial de las revistas *subterráneas o underground* (Margiolakis, 2019), la circulación de un conjunto de novelas dispuestas a afirmar un ejercicio del lenguaje en oposición al universo simbólico de la dictadura, el desarrollo de espacios de formación clandestinos denominados “la cultura de las catacumbas” (Kovadloff, 1982; Polgovsky, 2009) y la consolidación de prácticas de oposición micropolítica en el campo teatral independiente de Buenos Aires (Dubatti, 2012).

Consideramos pertinente analizar esta constelación de acciones en conjunto como un modo de resistencia frente a la voluntad paralizante de la política cultural del régimen autoritario. Ante la noche más negra desplegada por ese escenario dictatorial, proponemos imaginar la pequeña luz de esas prácticas como luciérnagas que marcaban un pequeño punto de oposición a la oscuridad. Aquí retomamos la metáfora postulada por el cineasta y ensayista italiano Pier Paolo Pasolini, quien poéticamente recurrió a esa imagen durante décadas, evocando “El Infierno” de Dante (*La divina comedia*). Sin embargo, ante el genocidio cultural que observó en su país, como consecuencia del despliegue sistemático y prolongado del fascismo, postuló, en 1975, la desaparición de estos insectos luminosos. Años después, el teórico francés Georges Didi-Huberman reinstaló la pregunta abierta por el artista italiano para cuestionarse si habían desaparecido por completo las luciérnagas o si quedaba para ellas alguna posibilidad de sobrevivencia. Su libro, *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), debatía con ese cierre apocalíptico y desesperanzado que Pasolini le había dado a su creación poética; le cuestionaba “¿cómo se puede declarar la muerte de las supervivencias?” (2012, p. 49).

Así, en línea con el recorrido de Didi-Huberman, quisiéramos pensar nuestro objeto de estudio en este artículo como prácticas que contribuyeron al ejercicio de una “política de la supervivencia” (p. 65) desplegada en el terreno de la producción artística e intelectual. Creemos que es posible trasladar ese cuestionamiento a la época de la última dictadura cívico-militar argentina para pensar las prácticas de formación artística como el fulgor luminoso y disidente que parpadeaba en las tinieblas del terror. Aclaremos que no postulamos esto como una metáfora romántica sino, al contrario, como una forma de comprender con más profundidad la fragilidad de aquellos gestos, el peligro al cual su propio brillo los arrojaba. Ya que, como bien describe el libro que venimos citando: “las luciérnagas sufren nada menos (...) que la suerte de los pueblos mismos *expuestos a desaparecer*” (2012, p. 73).

Y, demás está decir, la fuerza que adquiere el término “desaparición” en el contexto de la historia de nuestro país.

El campo de la cultura durante el terrorismo de Estado

Al observar las características que asumió la vida cultural durante la última dictadura militar, es importante destacar el carácter singular que el período iniciado en marzo de 1976 adquirió frente a los procesos represivos anteriores. Según Novaro y Palermo “el golpe inauguró un tiempo que, más que nada por su enorme fuerza destructiva, y a pesar del fracaso de buena parte de las “tareas programáticas” que el régimen se autoasignó, transformaría de raíz la sociedad, el Estado y la política en la Argentina” (2003, p. 19). El aparato represivo desplegado por el gobierno de las Juntas Militares tuvo como propósito poner fin a una época marcada por la posibilidad de la transformación radical de la sociedad Argentina. Si bien la complejidad de los procesos políticos que se sucedieron al interior de la sociedad civil permitió debilitar los objetivos que el régimen se impuso en su origen, nos interesa poner el acento sobre la forma en la cual el gobierno de facto pensó a la cultura como un territorio propicio para construir legitimidad y observar de qué manera las lógicas específicas del campo cultural se transformaron frente a la persecución y a la regulación autoritaria.

Con la toma del poder por parte de las Juntas Militares, la totalidad de la producción artística, los medios masivos de comunicación y el sistema educativo en su conjunto padecieron una intervención absoluta del poder represivo, dispuesto a regular la circulación de los bienes simbólicos y a disciplinar el entramado de prácticas capaces de transformar la subjetividad de la sociedad civil. Según Andrés Avellaneda (1986), el discurso autoritario ingresó, a partir de 1976, en su fase de sistematización; sus particularidades se definieron por un carácter ubicuo, por la inexistencia de códigos específicos que operasen de manera sistemática en sus usos y aplicaciones, y por la inserción en una práctica más amplia que lo fundamentara. El discurso

autoritario “se encuadraba así en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles” (p. 33). A la vez, Avellaneda identifica dos grandes unidades de significado que operaron como principios rectores a la hora de organizar las prácticas de censura y persecución: por un lado, el gobierno militar asumió la subordinación del sistema cultural a un orden moral, y consideró que dicho sistema puede ser manipulado producto de la infiltración ideológica. Entre los usos considerados como inmorales se encontraban aquellas representaciones de la sexualidad y la familia ajenas al espíritu de lo nacional (el desamor filial, el aborto, el adulterio o todas aquellas expresiones que atentaran contra la institución matrimonial) junto con las manifestaciones que denigraban la religión, la moral cristiana, el mantenimiento del orden y la soberanía nacional. De manera simultánea, la segunda unidad de sentido que caracterizó el discurso de la censura concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición a expresiones de corte “marxista/comunista”. Aún con fronteras difusas y poco claras, la configuración del discurso autoritario tuvo una profunda incidencia en los modos de vigilancia y control que se desplegaron sobre todas las esferas de la vida artística, la comunicación y las prácticas educativas.

Junto a las formas específicas que adquirió el discurso autoritario, al observar el desarrollo de la política cultural del gobierno militar fue posible diferenciar dos perspectivas antagónicas: en primer lugar, aquellas que afirmaron que el autodenominado “Proceso de reorganización nacional” se abocó a una posición defensiva, basada en el ejercicio de persecución de aquellas manifestaciones cuestionadoras de los preceptos morales e ideológicos del régimen dictatorial. Oscar Terán, en sus estudios acerca del clima intelectual durante la última dictadura, consideraba que no era posible caracterizar la política cultural del gobierno de

facto en términos de positividad y búsqueda de consenso, sino más bien “como una actitud básicamente reactiva, represiva y policial” (2008, p. 297). En concordancia con esta posición, Poglovsky (2009) afirmó que el proyecto cultural de la dictadura “tuvo un fuerte carácter reactivo y en cierta medida se fue definiendo por oposición al “enemigo” —lo que llevó a trazar una idea cada vez más amplia de los objetivos de la “guerra interna”” (p. 46). Desde una mirada opuesta, Gociol e Invernizzi (2002) afirmaron que el gobierno militar propuso en el ámbito artístico, educativo y en la articulación de su estrategia comunicacional un modelo racional, sistemático y funcional a los objetivos específicos del terrorismo de estado, que se mantuvo de forma sostenida hasta el ocaso del régimen. Los estudios desarrollados por Julia Risler (2018) en torno a las estrategias de la “acción psicológica” del gobierno dictatorial permitieron corroborar esta posición. Según la autora, junto a la dimensión estrictamente represiva -integrada a un dispositivo mayor, basado en la “administración de la muerte” y la “lucha contra la subversión”- el autodenominado “Proceso de reorganización nacional” se puso en funcionamiento una serie de mecanismos orientados a la “gestión de la vida”. De esta manera, las políticas culturales tuvieron como objetivo eliminar cualquier amenaza sobre el *statu quo* a la vez que manifestaron una clara voluntad de generar nuevas formas de consenso y disciplinamiento (p. 12). El ámbito en el cual estas formas se expresaron de manera más nítida fue el de la acción publicitaria. Según Risler,

las propagandas y publicidades comerciales incluidas en las publicaciones se destacaban por el uso de un lenguaje bélico, un tono imperativo para dirigirse al público, y un repertorio de imágenes cuidadas que conformaban toda una usina de sentidos y valores. En su lectura de conjunto, estructuraban un contradiscurso que funcionaba como una respuesta crítica y censora a ciertos imaginarios pregnantes en la juventud de los años sesenta y setenta: la vía socialista como alternativa al sistema de opresión capitalista, el cambio y la participación política como valores

fundamentales, los movimientos feministas como espacios para la organización y liberación de las mujeres, la rebeldía de la juventud como uno de los principales motores de transformación social, cultural y política (p. 14).

A su vez, la intromisión del poder autoritario sobre la totalidad de la vida cultural expandió sus redes hacia un conjunto de publicaciones y expresiones públicas que apelaron a reafirmar sus objetivos políticos y económicos frente a la sociedad civil.

Desde nuestra perspectiva, el análisis documental desplegado por los estudios de Gociol, Invernizzi y Risler permitió abonar a la hipótesis de que para el gobierno dictatorial no sólo era necesario acallar las voces disidentes, sino poner en funcionamiento un dispositivo capaz de transformar la subjetividad de la sociedad argentina en su conjunto. Los efectos de la censura y la persecución tuvieron su correlato en las dinámicas específicas que adoptó el sistema cultural: ante la arremetida de la acción represiva, el campo intelectual se configuró como un espacio “doblemente fracturado” (Sarlo, 2014), marcado por la expulsión de la intervención política de los intelectuales disidentes al orden autoritario, la clausura de la esfera pública, la radical escisión del espacio cultural producto de la segregación y el exilio, y la interrupción del diálogo de los agentes intelectuales con diversas expresiones del campo popular (p. 143). De manera complementaria, Poglovsky observó tres grandes transformaciones: la afirmación consciente del riesgo que conllevaba la expresión libre de ideas; la obstaculización de la circulación de sentido producto de la censura y la autocensura, junto a la construcción de circuitos de comunicación subterráneos para el ejercicio libre de la palabra; por último, la reducción del margen de autonomía de las prácticas intelectuales (p. 27). En estas circunstancias, la defensa específica de la libertad de expresión se convirtió en una reivindicación en contra del gobierno al mando. Tal como lo revelaron algunas experiencias de la vida intelectual en otros contextos dictatoriales, bajo la égida del poder

autoritario, la participación intelectual en los pocos espacios de la vida pública pasaba, “en primer lugar, por los esfuerzos por salvar su identidad y, en segundo, por una toma de conciencia de carácter eminentemente individual, es decir, por una preocupación moral de no participar en el proceso de obturación de la subjetividad que dirige el régimen” (pp. 28-29). Así, la característica de las y los intelectuales en dictadura fue la disidencia. Nos interesa amplificar las definiciones elaboradas por Poglovsky al considerar que el resguardo de una identidad singular y el ejercicio de la disidencia caracterizaron la labor intelectual en contextos represivos. Por ello, propusimos, en el apartado anterior la idea de “supervivencia”, así como la comprendió Didi-Huberman, a la cual se suma aquí la conceptualización de “disenso”, tal como la delimitó Jacques Rancière.

En el pensamiento del filósofo francés la noción de lo disensual constituye uno de los nudos centrales de sus consideraciones en torno a lo político. Para Rancière, lo político nace del encuentro entre dos lógicas heterogéneas: la del gobierno (denominada con el término *policía*) y la de la igualdad (a la cual le asigna el término *política*); ambas pueden comprenderse como dos tipos específicos del “reparto de lo sensible” (2019, p. 195). En tanto constitución simbólica de lo social, la lógica policial naturaliza y legitima la distribución de lo visible y lo enunciable. Se trata, en principio, de “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 1996, p. 44). Por su parte, la actividad política busca reconfigurar el reparto de lo sensible, ya que se trata de “una intervención sobre lo visible y lo decible” (2019, p. 63). De esta forma, cuando se interrumpe la temporalidad del consenso sucede un momento político, o sea “cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con todos” (2010, p. 11). La política, entonces, sólo existe en determinados momentos “mediante la construcción de escenas de *dissensus*.” (2010, p. 11). Sobre las coordenadas espacio-

temporales instituidas por el régimen policial, el intelectual disidente es aquel que, desde su propia práctica artística, educativa, o desde la forma que adquiere la expresión de su pensamiento, produce “un desgarró del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado” (p. 11).

La consideración del intelectual disidente según las características que hemos enunciado nos permite conceptualizar la manera en la cual un conjunto de prácticas formativas en el ámbito de las artes formuló “escenas disensuales” y ejercicios de supervivencia. En el contexto de la última dictadura, ante la evidencia de una esfera pública que se redefinió en términos de *zona de detención*, las prácticas de formación artística encontraron en sus modos de asociación, en sus encuadres metodológicos, y en el sistema de procedimientos que desplegaron, un modo de respuesta heterogéneo y plural al terror ejercido desde el dispositivo estatal autoritario. La historicidad y las dinámicas específicas de cada uno de los campos artísticos consolidados en los años anteriores a la represión contribuyeron a la gestación de esas nuevas *zonas de contacto*. Algunas de estas prácticas de formación son las que observaremos con mayor detalle a continuación.

Escenas de formación literaria

Liliana Villanueva (2020), estudiosa de los talleres de formación en escritura literaria en Argentina, ha señalado algunos antecedentes latinoamericanos de la formación escritural en el campo de la literatura, destacando como punto de referencia, junto a una variedad de cursos surgidos en Cuba, el primer taller de narrativa colombiano, inaugurado en 1962 en Cartagena de Indias. Suma a esta lista la labor de Augusto Monterroso, que en 1969 dio talleres de cuento en la Universidad de México y de narrativa en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

A mediados de la década del 70, se comenzó a entrever, según su investigación, el cruce entre estas actividades de formación artística y el marco dictatorial que se va instalando por todo el continente latinoamericano. En Chile, por ejemplo, el poeta Carlos Alberto Trujillo fundó el taller literario *Aumen*, en 1975; en dicho marco su coterráneo, Roberto Bolaño contó, en su novela *Nocturno de Chile*, que, en la capital del país, mientras se realizaban talleres y veladas literarias en la casa de Mariana Callejas, en el sótano “se torturaba sin piedad” (Villanueva, 2020, p. 13). Asimismo, el escritor José Donoso, durante la década del 80, “volvió a Santiago de Chile y fundó su taller” (Villanueva, 2020, p. 13), el cual había iniciado en su exilio en España hacia 1976.

En el territorio argentino, resultaron pioneros los talleres literarios de Abelardo Castillo y Liliana Heker, de largo aliento a través del tiempo. Compartían un origen común a partir de las revistas literarias de los años 60 y de las reuniones grupales en cafés porteños para discutir sobre literatura —en especial en el Café de los Angelitos y el Café Tortoni—. Pero, durante la década del 70, a medida que se iba consolidando el clima político que dio paso al Terrorismo de Estado, fueron apareciendo algunas restricciones oficiales —y otras tácitas— a la circulación y al desarrollo de la vida cultural en ámbitos públicos. Debido a los decretos relacionados con el estado de sitio, los grupos de más de tres o cuatro personas fueron prohibidos en dichos lugares. Las reuniones de café se convirtieron en una actividad riesgosa. Este fue uno de los factores del ejercicio de los talleres de formación literaria de manera privada, aunque no fue el único: “también influyó el factor económico: muchos escritores que trabajaban en instituciones públicas se quedaron de un día para el otro sin sus puestos” (Villanueva, 2020, p. 14). De este modo, una vez implantada la dictadura argentina “los talleres se habían convertido en “pequeños reductos de resistencia” en la que se llamó la “Universidad de las catacumbas”, grupos de personas que se reunían de forma semiclandestina para poder practicar la libertad de opinión y de pensamiento” (p. 13).

Para describir la excepcionalidad de aquel contexto de terror y la importancia de aquellos espacios de formación nos parece importante rescatar este testimonio de Heker, citado en el libro de Villanueva:

Debe haber sido en el '77 cuando me convocan para dar un taller de narrativa en el IFT, el Teatro de Boulogne Sur Mer entre Corrientes y Lavalle, un teatro que dirigían comunistas y socialistas que también tenía algo que ver con cierto grupo de judíos de izquierda. Ese fue mi comienzo. (...) Fue realmente hermoso ese primer grupo. Eran todos varones salvo una chica que era Silvia Schujer. Un día, Silvia lee un cuento que yo, y creo que todos los que estábamos ahí, entendimos que tomaba como tema los desaparecidos. Era precioso el cuento. Era una nena que cuenta algo que pasa en la casa. Ella no sabe, pero vienen a llevarse a los padres. Fue muy impactante y terrible porque no estábamos habituados a escuchar sobre esos temas. Vivíamos en una dictadura, estábamos metidos en esa cuestión, pero no teníamos la distancia como para verlo ni se hablaba mucho de eso. Se hablaba poco y en privado. No se hablaba de 'desapariciones' todavía. Y fue en ese momento cuando encontré el sentido de los talleres, dentro de ese pequeño ámbito de libertad que eran los talleres se podía decir todo lo que afuera estaba prohibido" (Villanueva, 2020, pp. 49-50).

Más adelante, Villanueva cita una entrevista a la autora del cuento referido, Silvia Schujer, quien explica que se trataba de la ficcionalización de un hecho vivido en su familia, la desaparición de su prima, Irene Krichmar: "Mi prima tenía veintitres o veinticuatro años, desapareció en 1976 junto con el marido. A la bebé de once meses la dejaron en la puerta de la casa de mis tíos como si fuera un paquete. La nena sobrevivió. (...) Mi prima no sobrevivió. Hace unos pocos años, aparecieron sus restos" (p. 50).

La propia Schujer evoca aquella escena vivida en el taller de Hecker, cuando leyó su texto “La composición”:

Ese cuento lo leí en el taller del Teatro IFT. Teníamos una salita con una mesa grande donde nos sentábamos. Yo al teatro lo conocía porque había hecho antes un taller de poesía. (...) El cuento lo leí en el ‘77. Yo necesitaba hablar de eso, de lo que estaba pasando. Es probable que no haya sido de entrada que lo leí, yo necesitaba conocer qué gente había a mi alrededor. Vivía tabicada. La verdad es que el taller de Liliana de algún modo se había convertido en una especie de “reducto de resistencia”. Fueron años muy difíciles. Los que estábamos ahí, de alguna manera, teníamos ideas similares. Teníamos que callarnos afuera del lugar. (p. 51)

Escenas de formación teatral

Una experiencia muy potente de trabajo pedagógico y creativo bajo el terrorismo de estado en Buenos Aires la constituyó la Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo. En la entrevista que le realizaron Lorena Verzero y Bettina Girotti, el docente y director recordaba que, en pleno período dictatorial, la escuela se había convertido en “una especie de monstruo de gente. Llegó a tener 260 alumnos” (2016, p. 9). En aquellos años, como señalamos más arriba, la producción teatral estaba vigilada y expuesta a la censura, aunque esta no fuese uniforme para todos los espectáculos que se exhibían. Por ejemplo, mientras Ángel Elizondo sufrió censuras por la desnudez que presentaba su puesta en escena *Ka...kuy* (1978), los espectáculos revisteriles no sufrieron limitaciones por mostrar cuerpos de mujeres desnudas. La diferencia radicaba en la libertad corporal y de pensamiento que esas escenas evocaban en contraste con el sostenimiento del *status quo* patriarcal, connotado en la desnudez exhibida en el género de la revista porteña.

En 1979, la Compañía Argentina de Mimo estrenó *Periberta (una invitación a nuestra casa)*, *espectáculo experimental realizado en una casa*, cuyo título se deriva, tal como se explicaba en la entrevista mencionada, de un nombre más explícito, “experiencias en libertad” (2016, p. 3), que sufrió un proceso de autocensura como estrategia para su supervivencia. Otra táctica que perseguía el mismo objetivo era la de restringir el acceso de público a un número muy reducido de personas –a pesar del deseo de acceder a la puesta de una cantidad notoriamente mayor–, así como la decisión de realizar el espectáculo en el propio espacio de la escuela, en el barrio de Once, sin un horario y un día fijos cuya frecuencia fuese previsible.

Se hace notorio, en los casos que fuimos relevando, que la alianza comunitaria era una de las maneras centrales de seguir manteniendo vivo el deseo. El investigador Ramiro Manduca lo explicó en su nota necrológica sobre el dramaturgo Ricardo Monti: “Uno de los rasgos centrales en la lucha anti-dictatorial fue enfrentar esa potencia disgregadora de los lazos sociales que implican las prácticas genocidas” (2020, p. 230). Allí, Manduca describía la práctica del dramaturgo como una lucha política subterránea. Recordó, en ese sentido, unas declaraciones del propio Monti, quien en 1977 afirmaba: “Mi preocupación fundamental como dramaturgo argentino es no estar solo, ya que si el esfuerzo de identificación y autoafirmación es compartido y conjunto tiene más posibilidades de triunfo” (p. 19).

Otro caso singular vinculó, de manera más explícita, política partidaria y arte, mostrando también la centralidad de la construcción de redes y alianzas comunitarias. En el barrio de San Telmo, exactamente en el número 391 del Pasaje San Lorenzo, una artista de la cerámica, el dibujo y los títeres alquiló un sótano, en enero de 1976, con el fin de que sea su taller de trabajo. Su pareja, la periodista Martha Ferro, militante del PST (Partido socialista de los trabajadores) potencia el objetivo inicial y le imprimió, una vida muy activa al mismo: invitaba a mujeres para hablar de política y organizaba funciones de títeres. Su accionar proponía un intercambio de ideas de izquierda y producción de actividad cultural, durante la

antesala de la inminente implantación del terrorismo del estado en el país. En los primeros meses de ese mismo año, los militares allanaron el lugar y este desarrollo se vio interrumpido. Según testimonia Adriana Carrasco en el libro de val flores (2015), la artista llega un día al sótano y encuentra “los títeres decapitados, todo revuelto, habían levantado todo el piso, buscando armas y le habían puesto en hilerita, sobre la mesa, las cuatro fotos carnet que se había tomado” (p. 56); inmediatamente decidió regresar a New York, de donde era su familia. La pareja se disuelve. Martha Ferro se muda a protegerse a la Isla Maciel, en casa de Mingocha, una trabajadora sexual legendaria. Este allanamiento ocurrió pocos meses después de un episodio horroroso, llevado adelante por la triple A los días 4 y 5 de septiembre de 1975, que tuvo como víctimas a ocho jóvenes militantes del PST en lo que se conoció como *La Masacre de La Plata*.

Desde aquel suceso, Ferro vivió camuflada como linyera para escapar de la persecución asesina del estado. Sin embargo, poco tiempo después, en 1978, arriesgó su vida para organizar nuevamente el espacio del sótano de San Telmo, en plena dictadura. En aquella época comienza una tarea que desarrollará posteriormente en el barrio de La Boca, ya en posdictadura: la formación en el arte de los títeres, desde su construcción en papel maché hasta la afirmación de la técnica de guante. Estos títeres de cachiporra son productos de las clases populares y marginales, a quienes Ferro se dirigía. “La pasión cultural de Martha eran los títeres”, afirmaba el estudio de flores (2015, p. 45). Se trata de una práctica artística política desde su nacimiento: son la proyección popular de la libertad contra la opresión, por eso su nombre remite a la cachiporra con la que, quien protagoniza la historia, se defiende o ataca a sus antagonistas. Consecuente con su posición política cercana al troskismo, Ferro se oponía al realismo socialista defendido por el estalinismo. El testimonio de Carrasco vinculaba, en esta misma posición, a sus prácticas sexuales. “Me parece que la sexualidad entraba dentro de eso también, arte, vida cotidiana, si es creativa de tu sexualidad está bien”

(flores, 2015, p. 49). Un cruce singular de feminismo y lesbianismo (el círculo de Ferrousaba el término “karmática” para autodefinirse, en aquel entonces). Para indagar con mayor profundidad sobre este caso es imprescindible el estudio que realiza val flores (2015), fuertemente anclado en el testimonio de la periodista Adriana Carrasco y de Ely Lugo Cabral, quienes tuvieron vínculo directo con Martha Ferro.

Escenas de formación en actuación y en dirección teatral

Las dinámicas específicas del campo teatral de Buenos Aires durante la última dictadura militar nos permiten reconocer un eslabón más en los procesos de supervivencia desplegados al interior de los espacios de formación artística. En gran medida, la posibilidad de su continuidad y subsistencia fue el producto de una extensa tradición pedagógica que comenzó a forjarse varias décadas atrás. En particular, las prácticas vinculadas a la pedagogía actoral obtuvieron un carácter de mayor institucionalización hacia 1925 con la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Posteriormente, en 1957, se creó la Escuela Nacional de Arte Dramático, bajo la dirección del actor y docente Antonio Cunill Cabanellas. Según afirmaba Karina Mauro (2011), “el desempeño del pedagogo catalán implicó la consolidación y jerarquización de la formación para la Actuación como actividad específica” (p. 262). A la vez, hacia fines de la década del 50, se produjo en el país el ingreso de las ideas de Stanislavski, de la mano de la actriz y pedagoga Hedy Crilla. Esta metodología de trabajo marcó una transformación radical en los modelos de actuación imperantes en el teatro de Buenos Aires y adquirió, en los años posteriores, un carácter hegemónico. Al interior de los espacios de formación, que durante la década del 60 se gestaron en el circuito del teatro independiente, comenzó a perfilarse un modelo de intercambio y de transmisión de saberes que resistió los avances de la persecución dictatorial. En paralelo, diversos grupos emergentes durante la década del 70 en el circuito del teatro de

arte –entre los que podemos identificar: el Teatro Popular de la Ciudad, Los Volatineros, el Grupo Repertorio, y el Equipo Payró (fundado en 1968)– continuaron, con oscilaciones, desarrollando su producción teatral y sostuvieron espacios de formación. Un ejemplo paradigmático de estas experiencias teatrales fue la labor del recientemente fallecido Agustín Alezzo, quien representó por esos años la consolidación de la figura del director como maestro de actores iniciada a fines de la década del 50 por Hedy Crilla. En la voluntad de construir, al interior de los talleres de actuación, herramientas que le permitieran a sus participantes integrarse al medio profesional, el desarrollo del teatro de arte marcó un quiebre central respecto de las premisas ideológicas que le dieron forma a la tradición del teatro independiente y su repudio a la profesionalización.

Creemos importante destacar también que, durante los años de la última dictadura militar, la interacción entre las prácticas de dirección teatral y de escritura dramática posibilitó un diálogo fructífero que, en los años posteriores, produjo transformaciones en las maneras de concebir el trabajo sobre la escena y en los modelos de composición del texto teatral. Algunas alianzas creativas –como las que se entablaron entre Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Alberto Ure; Ricardo Monti y Jaime Kogan; o, nuevamente, Gambaro junto a Laura Yusem– constituyeron casos testigos de ese intercambio. El proceso de trabajo desarrollado entre Ure y Pavlovsky resultó particularmente destacable, en tanto expuso las dinámicas desde las cuales el imaginario de la dirección teatral comenzó a dialogar de manera activa sobre los procesos de escritura dramática. Así lo afirmó Ure: “Recuerdo que en *Telarañas* algunas de las escenas más potentes que se me había ocurrido no estaban en la obra. Así que, a último momento, le tuve que pedir a Tato Pavlovsky que las escribiera. Y se trataba del principio y el final” (Ure en Tcherkaski, 2016, p. 15).

El quehacer teatral de Ure entre 1976 y 1983 nos permite observar algunos elementos que tuvieron una amplia proyección en la formación actoral durante los años posdictatoriales. En

el trabajo actoral de obras como *Sucede lo que pasa* (1976) o *Telarañas* (1977), se puede reconocer las premisas de lo que posteriormente fue denominado como “teatro de estados o intensidades”. Este método de actuación se define por la desestabilización del principio de identidad que caracteriza la concepción del personaje stanislavskiano-strasbergiano, y por la reelaboración de los métodos y los principios formales del actor popular rioplatense. La herencia de Ure se observa también en las diversas metodologías de enseñanza llevadas a la práctica, a mediados de los años 80, por docentes como Ricardo Bartis, Pompeyo Audivert y, fundamentalmente, Cristina Banegas.

La experiencia docente de Ure adquirió una resonancia particular para pensar los procesos pedagógicos bajo el gobierno dictatorial. El director regresó a Buenos Aires a fines de 1977 (luego de su exilio de un año, en España) para retomar los ensayos de la obra *Telarañas*. En paralelo inició, de manera breve e intermitente, su actividad docente, en la que intentó transmitir las premisas que definieron su comprensión del trabajo del actor en los procesos de creación escénica:

Entre los ensayos de *Telarañas* y las clases que comencé a organizar se estableció un vínculo bastante estricto, ya que los ensayos tuvieron un marco teórico que casi no he vuelto a tener en mi vida. Debo aclarar que los primeros cursos que di al regresar eran explícitamente “teóricos”, por llamarlos de alguna manera: seminarios que duraban dos meses en los que, de forma bastante irregular o no demasiado ordenada, se mezclaban la lectura de Fergusson de la *Poética* de Aristóteles y la investigación de la diferencia entre la escuela de Cambridge (los Cambridge anthropologists) y el planteo de lo teatral como diferenciado de lo ritual, más la reutilización de los textos clásicos en recomposiciones de estilo a la manera de lo planteado por Meyerhold. Toda una miscelánea que incluía una crítica de la situación del teatro en la Argentina. (Ure, 2012, pp. 252-253)

Ure describió una serie de particularidades presentes en estos encuentros: El director reconocía una gran flexibilidad respecto al sentido de pertenencia y de continuidad en la asistencia que tenían los miembros. A la vez, el público que integraba las clases era enormemente heterogéneo, y en él se incluían modelos, actores y actrices reconocidos junto a aficionados o actores no profesionales. Por último, “la restricción en todos los temas que pudieran significar conflictos por la menor referencia aunque fuera verbal a la política o a los hechos sociales hacía que el deseo y la frustración se anudaran y se desataran con una violencia y una diversión que pocas veces he visto”. (Ure, 2012, p. 254)

Un segundo caso de la articulación entre la dirección y las prácticas pedagógicas en dictadura se expresó en la labor de Jaime Kogan al frente del Teatro Payró. Esta compañía nació de la confluencia de un conjunto de actores, actrices y directores que habían trabajado juntos en el Teatro IFT (*Idisher Folks Teater – Teatro Popular Judío*). El grupo inicial estuvo integrado, además de Kogan, por Felisa Yeni, Felipe Barnés, Berta Goldenberg y Aldo Marinelli. En una entrevista realizada por Celia Dosio, Berta Goldenberg recordó: “Éramos un grupo que hizo en aquellas bellas épocas la escuela del IFT (...). Nosotros queríamos volar por nuestra cuenta, especialmente Jaime, que dijo: ‘acá estamos forzados a muchas cosas’. (...) Trabajar en un elenco profesional donde te pagaban estaba muy mal visto; trabajar en la tele estaba muy mal visto. Entonces, fue iniciativa de Jaime por un lado, de Manolo por otro, irnos y buscar nuestro propio lugar” (2003, p. 54).

Hacia fines de la década del 70, junto a su trabajo al frente de la administración y la dirección del Teatro Payró, Kogan llevó adelante un taller de puesta en escena. La iniciativa adquirió un carácter singular en el contexto del campo teatral de Buenos Aires, en tanto no abundaban espacios de formación dedicados específicamente al oficio de la dirección escénica. Cristina Livigni, directora y pedagoga teatral que asistió a los encuentros, nos comentó en una

entrevista que el taller estaba dividido en dos niveles. Al igual que observamos en las experiencias llevadas adelante por Ure, la procedencia y las trayectorias artísticas de los estudiantes también eran heterogéneas. Livigni destacó dos aspectos centrales de la modalidad presente en el taller. El primero estaba vinculado al trabajo con el texto, aspecto que Kogan consideraba crucial como una instancia de exploración anterior al encuentro con el resto de los participantes del hecho escénico. En esta etapa, Kogan no solo se servía de textos dramáticos, sino también de otros materiales literarios:

Un ejercicio que recuerdo y que me resultó muy atractivo partía del trabajo con un cuento elegido por nosotros. Yo opté por un cuento de Julio Cortázar que tiene una estructura muy teatral, ‘La salud de los enfermos’. Se trataba de diferenciar en el texto dos líneas. La que él llamaba ‘la línea de acción manifiesta’ por un lado, y ‘la línea de acción interna’ por el otro. La línea de acción manifiesta podría equipararse en su significación con las didascalias de un texto dramático, mientras que la línea de acción interna era entendida como un relato referido a lo que les ocurría subjetivamente a los personajes en relación a esa línea de acción manifiesta (sentimientos, pensamientos, emociones, etc.).

El segundo aspecto sobre el que se organizaba la ejercitación en el taller de Kogan partía del estudio y del desglose minucioso de las conductas humanas y sus acciones físicas, a partir de la observación de la vida cotidiana.

Conclusión

Desde 1976, en Argentina se instauró una necropolítica que operó desapareciendo personas, apropiándose de menores, aniquilando cualquier idea disidente, e imponiendo un nuevo sistema económico en beneficio de los grupos más concentrados del poder. Las dinámicas de

interacción social se vieron coartadas. Si bien la institucionalización del terrorismo de Estado determinó un enorme repliegue de las prácticas artísticas y culturales, se pudo observar una continuidad de prácticas de formación artística durante la última dictadura cívico-militar. Se trató de un conjunto heterogéneo de supervivencias que se afirmaron frente al aparato de poder dictatorial. Confrontando la “política educativa de los dinosaurios” (Wanschelbaum, 2015) hemos propuesto visibilizar y leer en conjunto una serie de prácticas que compartían saberes disidentes, adquiriendo, en ese contexto horroroso, un carácter de resistencia. En los términos de Ollier (2009), pudimos pensarlas como *zonas de contacto* que configuraron territorios insulares, pequeñas comunidades luminosas recortadas del sistema de regulación del espacio público y de su *zona de detención*.

Organizamos en bloques esta serie de escenas de disenso para auscultar el poder resistente de lo pequeño, de lo mínimo, de lo posible frente a un contexto asesino. La formación literaria y la formación teatral. Particularizamos, dentro de esta última, en el ámbito referente a actuación y a la dirección. Una mirada global de estas prácticas nos permitió leer el ejercicio de una “política de la supervivencia” (Didi-Huberman, 2012, p. 65) por medio de gestos frágiles pero valientes, cuyo brillo, en plena noche dictatorial, si bien los dejaba expuestos, los alejaba de aquella oscuridad.

Bibliografía

- Altamirano, C. (1996). “Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina”. En Quiroga, Hugo y Tcach, César, comps., *A veinte años del golpe: con memoria democrática* (pp. 59-64). Homo Sapiens.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/ 1 y 2*. Centro

- Editor de América Latina [Biblioteca Política Argentina, Nros. 156 y 158].
- Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- Diéguez, Ileana (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Biblos.
- Flores, V. (2015). *El sótano de san Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Madreselva.
- Gallina, A. (2020). *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*. Inteatro.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Norma.
- Kovadloff, S. (1982). *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*. Botella al Mar.
- Levín, F. (2013). *Humor Político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Siglo XXI.
- Manduca, R. (2020). "Ricardo Monti, "subversivo" en los escenarios y debajo de ellos" *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*. Pp. 227-233
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Monti, R. (1977). "Respuestas a un cuestionario" *Revista Posta* N°3
- Ollier, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Siglo XXI.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.

- Pineau, P. et al. (2006). *El principio del Fin. Políticas y Memorias de la educación en la última dictadura militar (1976-1983)*. Colihue.
- Polgovsky, M. E. (2012). *Cultura de las catacumbas: grupos de estudio y disidencia intelectual en el Buenos Aires de la última dictadura*. Tesis. Inédita.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010). *Momentos políticos*. Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Tinta Limón Ediciones.
- Sarlo, B. (2014). “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Sosnowski (Comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Eudeba.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- Verzero, L. y Girotti, B. (2016). "Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsquedas de “experiencias en libertad”. Entrevista a Ángel Elizondo". *Argus-a* [Vol. V edición N° 19. California].
- Villanueva, L. (2020). *Maestros de la escritura*. EGodot Argentina.
- Wanschelbaum, C. (2015). “Educación y terrorismo de Estado en la Argentina. La política educativa de los dinosaurios”. *Pedagógica* (Montevideo), N° 3. (pp.57-72).

El arte de visibilizar. Reclamos y puesta en escena pública de una demanda por la erradicación de la violencia de género.

Patricia Pérez

Introducción

La localidad de Rufino, en la provincia de Santa Fé, es una pequeña ciudad -en términos de escala urbana apenas unos 20.000 habitantes- vinculada con la producción agrícola-ganadera. En mayo de 2015 el paisaje de llanura rural se conmocionó con la ausencia de una de sus jóvenes ciudadanas: Chiara Páez, de escasos 14 años. Apareció enterrada en la casa de su femicida de 16 años. Su exhumo y posterior autopsia develaron que en su cuerpo había un embarazo reciente, restos de oxaprost⁵ y síntomas de violencia extrema consumada en ese primer territorio⁶ -en este caso- de la (no) autonomía. La aparición sin vida de la joven implicó la gesta de un movimiento paradójicamente vivaz, elocuente y creciente que repercutió en todos los rincones del país: el Ni Una Menos. Se cimenta en una larga trayectoria nacional del movimiento feminista que toma ímpetu en el arribo democrático y se visibiliza y masifica 30 años después, del que intentaremos dar cuenta someramente. El movimiento Ni Una Menos surge de las propias entrañas del feminismo y se consolida como una respuesta que mana del dolor⁷ y que germina de la necesidad de producir cambios significativos sobre prácticas arraigadas en lo más profundo de las sociedades patriarcales que vivimos. Deriva del hartazgo de las violencias naturalizadas, de las muertes en manos de

⁵Nombre comercial que se le da al misoprostol y que se puede utilizar para interrumpir un embarazo.

⁶No tomaremos aquí las potentes discusiones en torno de la idea de “colonialidad” que se ejerce sobre nuestros propios “cuerpos territorios” y que -grosso modo- plantea cómo el sometimiento del cuerpo de las mujeres está atravesado por el proceso colonial, dado que excede los fines de este trabajo

⁷<https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2020/6/3/la-campana-que-nacio-del-dolor-21944.html>

femicidas, de la desaparición y del descarte de los cuerpos de mujeres y/o cuerpos feminizados. El Ni Una Menos cuenta con la concurrencia mediática como plataforma y a su vez como red dando urdimbre tecnológica y -sobre todo- social a la práctica feminista.

En un trabajo previo, expusimos particularmente lo acontecido en nuestra ciudad, que diera lugar a la construcción de un Frente: el Frente Ni Una Menos compuesto por representantes de varias instituciones de la ciudad y que se articuló localmente sobre la base de un llamado de periodistas capitalinas: “el 3 de junio de 2015 se materializó una movilización nacional bajo la consigna Frente Ni Una Menos. El llamado federal se adaptó a las idiosincrasias locales y se tradujo en múltiples citas que lograron la irrupción de una heterogénea ciudadanía en el espacio público” (Pérez e Iturralde, 2018).

Nos proponemos como objetivo abordar la manera en la que se dio la construcción de una agenda política local con la recurrencia a repertorios de reivindicaciones significativas - sostenidas en el tiempo por el feminismo- que proponen develar aspectos naturalizados en torno de la desigualdad de género y a la que contribuye fuertemente el Frente local, acudiendo, entre otros recursos a manifestaciones simbólico artísticas. Para este trabajo, nos preguntamos ¿cuáles son los repertorios callejeros que se asumen y se ponen en práctica desde los feminismos que componen el Frente Ni Una Menos en las ciudades de rango medio del centro de la Provincia de Buenos Aires? ¿Cómo se da la trama que intersecta las manifestaciones artísticas con la politicidad de las demandas feministas condensadas en el Frente? ¿Cómo se tensionan los sentidos instituidos cultural y socialmente en las ciudades de rango medio con la propuesta de transformación política que promueve el Frente Ni Una Menos? Nos valdremos, al efecto, de lo que Haraway (1995) denomina “investigación situada”, entendiendo por esto -inicialmente- al modo de comprender realidades desde el punto de vista que incorpora la subjetividad de las mujeres y desde la que partimos para

emprender nuestra tarea, asumiendo que las que ya no están -en palabras de Lordon (2017)- afectan el entramado de relaciones de las que quedan en tanto género.

Primeras aproximaciones

El reconocimiento del feminismo como movimiento con capacidad de modificar el estado de cosas desigual para las mujeres y las disidencias ha sido sinuoso, complejo y escalonado. El retorno democrático en Argentina posibilitó la visibilidad y en parte la institucionalización de las demandas construidas hasta el momento por el movimiento de mujeres, proponiendo acciones concretas con miras a cambiar situaciones enmarcadas en instituciones patriarcales.⁸

En este sentido, María Laura Rosa expresa:

Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 emerge con fuerza. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas mujeres recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género. (2007, p. 66)

Para Tarducci “la del ochenta fue una década intensa y novedosa (...) por llevar a la calle demandas específicamente feministas” (2019, p. 91) y se pasa, paulatinamente al calor de las consignas democratizadoras, a ocupar espacios callejeros como modo de visibilizar la existencia de grupos de mujeres organizados, sumándose así a los clásicos repertorios de

⁸Dice Mónica Tarducci (2019) que a la par de la democratización del país van surgiendo en diferentes espacios ministeriales líneas de trabajo que promueven acciones en pos de una mayor igualdad, pero con fuerte incidencia en el abordaje de las violencias de género. Asimismo, se consolida a lo largo de la década una militancia concreta reunida en espacios como ATEM, Lugar de Mujer, Alternativa Feminista y posteriormente la Multisectorial de mujeres, entre otros, que logra -sobre la base de la visibilización de problemáticas en demandas callejeras para fechas especiales como por ejemplo el 8 de marzo, o en reuniones académicas, talleres de trabajo y revistas autogestionadas- plasmar en leyes la patria potestad compartida y la ley de divorcio vincular o la aprobación de la Convención de Naciones Unidas sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer

militancia feminista propios de los reductos académicos; la autora refiere que esas acciones estuvieron siempre enmarcadas en la confluencia de intereses del movimiento feminista pero también desde quienes estaban insertas en partidos políticos.

Muchos de estos hitos de construcción de un movimiento amplio de mujeres, fueron acompañados de manifestaciones artísticas,⁹ como herramientas para visibilizar y concientizar en torno de las demandas que se encuentran y encontraban mayoritariamente enlazadas a las situaciones de violencia que vivenciamos las mujeres. Se trata de demandas que requieren cambios políticos que puedan incidir en una mejora real de las condiciones de desventaja.

Varias autoras dan cuenta del estado del arte en Argentina y también en Latinoamérica, particularmente Rosa (a (cf. Rosa, 2004, 2007, 2014), Gutiérrez (2017), Giunta (2018), Zussa (2019), Lucero (2019) entre otras.

Sin embargo, como se observa en varios escritos académicos, muchas de esas características se corresponden con las grandes ciudades, con las capitales, con las megalópolis. Sostenemos que la ausencia de registros o estudios de y en otros territorios, no significa la inexistencia de militancias o activismos con prácticas situadas que incluyen las particularidades de las propias agendas locales, con formas específicas de visibilización y con propias estrategias de cabildeo. En este sentido, Alejandra Ciriza (2017) especifica que: “Se asume, sin más, que la historia del feminismo en la Argentina es la del feminismo porteño, por cierto una dificultad que a menudo pasa desapercibida: tomar la parte, los feminismos en la ciudad de Buenos Aires, por el todo: los feminismos en la Argentina”. Para contrarrestar esas asunciones con las que acordamos y que no engloban otras circunstancias proponemos “pensar situadamente”

⁹Las especialistas, señalan diferencias entre lo que se denomina “artivismo”, que para Ana Longoni (2009:18) es el conjunto de “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político”; “activismo artístico feminista”, “arte feminista”, “arte activista”. Ver al respecto, también (Castro Sanchez: 2018)

desde dos significaciones prioritarios para este trabajo: las prácticas feministas situadas vinculadas a aspectos artísticos como políticas per sé por -un lado- enmarcadas en las singularidades de lo que denominamos ciudades medias -por otro-. Donna Haraway (1991) brinda un aporte fundamental a las epistemologías feministas, “sitúa” y argumenta el punto de vista desde el cual se parte para investigar: tal vez, como modo de transparentar, en todo caso, los inevitables de los propios constructos ideológicos.

Entonces, cuando hablamos de pensar situadamente, siguiendo centralmente los postulados de la autora mencionada antes nos referimos a un concepto que supone una instancia superadora del mero territorio -pero sin dejarlo de lado. Propone mostrar los procesos ideológicos existentes en la construcción de la “objetividad científica”; formula “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Haraway, 1991, p. 324). Dentro de la misma ilación, es para Ileana Diéguez (2019:112) “conocimiento emplazado” enmarcado en la acción reflexiva; en este sentido, “pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso el pensamiento, en la medida en que se trata de una inmersión en las singularidades”.

Implica, también, plantear una manera feminista de investigar. Al decir de Patricia Pérez y Gisela Giamberardino (2020): “¿Y de qué hablamos cuando hacemos mención a esta manera de investigar? Básicamente hacemos referencia a una forma de producir conocimientos que pueda orientar la práctica específicamente en las actividades concretas de las mujeres y disidencias -cualesquiera fueran estas- dejando de lados los sesgos androcéntricos y las formas sexistas que históricamente han permeado las investigaciones”.

En otro giro posible, situarnos implica también mirar los procesos propios que ocurren en el marco de lo que denominamos ciudades de rango medio, o ciudades intermedias, que se diferencian por la escala de las grandes ciudades o megalópolis. Ya hemos mencionado que

en muchos análisis se dan por sentado puntos de vista contruidos desde ámbitos metropolitanos. En la escena local, “para la antropóloga Silvia Boggi (2008) -y para categorías analíticas de las Ciencias Sociales- Olavarría puede ser definida como “ciudad media”. Sostiene que esa categoría se dirime relacionalmente. Su trabajo, crítico con los abordajes más clásicos (cantidad de habitantes, dimensiones espaciales, cualificación de los servicios urbanos con los que se cuenta) propone una no estandarización conceptual de lo que sería la “ciudad media”; más bien, desde los cuestionamientos a las disciplinas tradicionales que se encargaron de las ciudades como la geografía, pone al descubierto la tensión existente desde la lógica antropológica del interjuego ciudad-pueblo que se da en estas dimensiones espaciales y entramados sociales. También, afirma que no puede pensarse en las ciudades medias “como meros espacios físicos y como variables independientes de la estructura socioeconómica y del sistema capitalista” (2008, p. 13)”.¹⁰ Las autoras agregan que las reflexiones en ámbitos académicos y/o profesionales, generalmente concentran debates sobre los fenómenos que acontecen en las grandes ciudades, dejando a un lado la posibilidad de construir a las ciudades medias y pequeñas como objeto de análisis (Boggi y Galván, 2016). Es en estos términos, también, que situamos nuestro análisis, acotado a esas circunstancias singulares que son las que configuran las ciudades medias. No se trata de homogeneizar a “las ciudades medias” como entelequia que tendría de por sí ciertas características, sino abonar a una reflexión que abra la sensibilidad y el análisis a procesos particulares atravesados, entre otros aspectos por la escala de la trama de relaciones. Es desde allí, desde ese carácter situado de la indagación, que resulta necesario buscar conceptualizaciones o elaboraciones teóricas que permitan dar cuenta de estas particularidades.

En este sentido, si nos situamos en Olavarría, la primera marcha del Frente Ni Una Menos celebrada en 2015 constituye un hito en la historia local, dado que pareciera ser un momento

¹⁰Extraído de la Tesis de Doctorado FFyL UBA (2021) de quien escribe denominada “Políticas Sociales y Políticas de Género. Avances y Transformaciones Paradojales” (mimeo – en curso)

de quiebre respecto de cierta inercia de la ciudadanía en torno de la violencia machista; además viene a poner en la vitrina urbana¹¹ algunos hechos de violencia extrema ocurridos en tiempo cercano.¹² Es acertado aclarar que el feminismo local no nace con este momento particular; en todo caso se articularon varios sentidos y prácticas previas que operaron como posibilitadoras de este acontecer; en el decir de Walter Benjamin (1990, p. 190): “cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar”. Un ejercicio de excavación, en un esbozo apenas benjamimiano, entonces, podemos aseverar que “desde los tempranos años ’90, muchas mujeres vinculadas académicamente a la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) han (y hemos) marcado y proseguido un camino de incidencia tanto para la visibilización de las problemáticas vinculadas a género como en la toma de decisiones políticas en la ciudad” (Iturralde y Pérez, 2018). Es así como este entramado produce militancias feministas callejeras pero que se retroalimentan de manera continua con las posturas académicas, que dan sustento a las prácticas situadas para intentar conjurar la violencia por razones de género. Eso es el Frente Ni Una Menos: una reunión de feministas provenientes de diferentes espacios locales pero con fuerte composición de militantes vinculadas a la academia y específicamente a las ciencias sociales.

¹¹Dice Armando Silva: “La vitrina es una ventana. En ella construimos un espacio para que los demás nos miren, pero también miramos a través de ella” (1992:63)

¹²Se trata de dos femicidios cercanos en el tiempo que conmovieron profundamente a la ciudadanía: el de T. B, -asesinada frente a sus dos hijos- y el de G. T -vinculada con la clase media alta olavariense- que interpelada por lo sucedido se movilizó por las calles de la ciudad en pedidos de justicia.



PH Mariano Valentini (2021). Artista: Virginia Maldonado

El Frente Ni Una Menos olavarriense: hacia una genealogía local

Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado
tiene que comportarse como (alguien) que excava

Walter Benjamin¹³

Como veníamos expresando, en el camino hacia la actualidad, el feminismo convoca y aglutina en su seno diversos reclamos de grupos con postergaciones y vulneraciones históricas. Esta trayectoria incluye la aparición Ni Una Menos que amplía el movimiento de mujeres. Varias aristas contribuyeron a su formación y desenlace. Como expresamos antes, se relaciona con el dolor que provocan los femicidios, con el hartazgo que producen los diferentes tipos de violencias sobre los cuerpos y en las instituciones. En este sentido, y específicamente para la ciudad que habitamos, es claro que se trata de un espacio que conjuga trayectorias que se relacionan con el activismo y la militancia de los feminismos locales precedentes, “su aparición y consolidación pública cohesionaría -de algún modo -los reclamos e intereses sostenidos por largo tiempo desde el feminismo vernáculo que lo integra

¹³En el original, dice “un hombre que excava”; sin embargo, para una feminista, los tiempos y las convicciones indican producir adecuaciones gramaticales a los efectos de construir un lenguaje inclusivo.

con otros sectores más heterogéneos y presumiblemente menos politizados en materia de defensa de los derechos de las mujeres. Por otro lado, ha tenido una amplia visibilidad social a partir de gozar de buena prensa porque, finalmente, ¿quién puede estar a favor de los maltratos y los femicidios?” (Pérez e Iturralde, 2016). No obstante, han existido y perduran en la ciudad otras representaciones del feminismo, más relacionadas con las genealogías de los partidos políticos de izquierda y también, más actualmente, con el peronismo kirchnerista. El Frente local se ha sostenido y fortalecido en el tiempo con una serie de acciones tendientes a visibilizar los problemas que las mujeres sobre todo (y disidencias en menor lugar) tienen en tanto tales e incidiendo en las agendas públicas y políticas (ver más adelante) para propiciar nuevos parámetros de actuación en el plano de las instituciones estatales, y también, en clave de proponer una sensibilización en el plexo social. Desentrañaremos, brevemente, estos aspectos.

Uno de estos tiene que ver con el uso prolífico de la tecnología de la información y la comunicación a partir de las redes sociales disponibles en la urdimbre de la world wide web; es desde estas virtualidades que se construye también su existencia social y su reconocimiento como grupo feminista: el uso del facebook, el twitter y más tarde el instagram. Desde esas plataformas se sostienen, visibilizan y comunican las acciones locales del Frente Ni Una Menos. Al principio de su conformación, las redes sociales posibilitaron la reunión de intereses institucionales locales, como así también de personas individuales afectadas por la violencia por razones de género. La trama tecnológica ofició como argamasa y como primer espacio (aunque virtual) en el que depositar angustias, hartazgos, emociones, afectos, broncas, descargos, tensiones, denuncias. Ofician, de algún modo, como canalizadoras de acciones provenientes de afecciones de sujetos deseantes y como memoria de lo acontecido. Al decir de Lordon (2017, p. 13) “no hay transformación de las estructuras sin acción transformadora, es decir, sin acción política, y la acción política es un asunto de

afectos y de deseos colectivos: los movimientos de poder (deseantes) determinados (afectivamente) a orientarse en un cierto sentido y a cumplir ciertas cosas para hacer o cambiar de una cierta manera sus marcos comunes”

Respecto de las acciones concretas -en los últimos 5 años- han desarrollado una extensa variedad de repertorios de actuación, los que a su vez, otorgan entidad al frente local; entre estos podemos mencionar la organización de eventos callejeros con la finalidad de demostrar el descontento social y visibilizar la problemática ante las instituciones locales encargadas de trabajar para conjurar la violencia machista.

Con el eje puesto en la consecución de la igualdad de género, han propiciado la participación de varias mujeres de la ciudad en los “Encuentros Nacionales de Mujeres”, así como en los “Encuentros Regionales” del centro bonaerense, que son previos a la realización del nacional. Visibilizan las situaciones de desapariciones de mujeres, las causas judiciales penales que implican sentencias sin perspectiva de género; gestionan marchas de repudio o protesta ante situaciones abruptas que irrumpen de manera imprevista. Participan, organizan y articulan con otras organizaciones de la sociedad civil acciones para fechas clave. En sus documentos internos consta que: “Una de las estrategias sostenidas para visibilizar la problemática es desarrollar actividades en espacios públicos en diferentes fechas claves: 3 de junio, 25 de noviembre y 8 de marzo. A esos días reivindicativos también se sumaron otros planteados por el movimiento de mujeres, por ejemplo, el 19 de octubre de 2016 se realizó el primer paro nacional de mujeres, también conocido como “Miércoles Negro”. (Mímeo, 2017). Suman su apoyo a otras causas sociales como la desaparición de Santiago Maldonado. Confeccionan y distribuyen pañuelos en apoyo a la “Campaña nacional por el derecho al aborto”, pañuelos violetas (cuyo color es utilizado para representar al movimiento feminista) y color naranja (que propugnan por la separación de la iglesia católica con el Estado). También, convocan a la realización de “pañuelazos” -sobre todo para consagrar el derecho al aborto-. Todas esas

son actividades realizadas en presencia, en la calle, en territorio; pero también desde 2020 y en tiempos de pandemia fueron aggiornadas a la virtualidad con el uso de redes sociales para hacer perceptible la incidencia. Y así, nuevamente, la tecnología permite la reunión de intereses en salvaguarda de las inequidades y violencias con epicentro en nosotras.

Desde la militancia callejera, que no es solo monopolio del Frente Ni Una Menos, se han logrado establecer algunas modificaciones en la ciudad a partir de afectar en la agenda política; en este sentido, “para que las problemáticas de género sean tenidas en cuenta en la agenda gubernamental, además de las acciones activistas/militantes es necesario instalar esta cuestión como problema público, como objeto digno de atención pública; además, es menester entender que se trata de un problema de vulneración de derechos. En varias oportunidades -no en todas-, la anexión de temáticas en la agenda pública se produce como consecuencia de la actuación de espacios de activismo o militancia social. Así, la agenda pública asegura la visibilidad de los problemas públicos, que pueden -a partir de esta instancia-solucionarse o no. Cuando las problemáticas son incorporadas a la agenda gubernamental se convierten en cuestiones socialmente problematizadas, y a partir de allí se diseñan políticas públicas, consideradas como el campo de acción del Estado. (Pérez, 2016, p. 6)

Las integrantes del Frente han solicitado -en la calle, en los medios y en documentos escritos- por la creación de un espacio de atención de las problemáticas de género que diera como resultado el establecimiento de una nueva dependencia que es la Dirección de Políticas de Género. También, han influido en la sanción de una serie de ordenanzas municipales; tal vez la más importante es la que dota de presupuesto a la dirección mencionada para que se trabaje en el abordaje integral de las violencias machistas (Ord. 3910/15). Otra ordenanza es la que

impide la realización de elecciones de reinas de belleza en eventos de la ciudad,¹⁴ para esa consecución, impulsó la campaña “tu belleza no se concursa” en redes sociales, convocando a posar en una foto a personas reconocidas comprometidas con la problemática (Ord. 4341/18). En otro momento, también se apoyó la sanción de la Ord. 4410/19, que establece la obligatoriedad de los locales comerciales de exponer cartelera informativa sobre espacios estatales que trabajan en el abordaje de la violencia de género. Finalmente, con relación a lo legislativo, han activado para que se apruebe otra normativa en materia de “emergencia de género”, cuyo objetivo principal es obtener un mayor margen de acción en materia de abordaje de las violencias, acompañado de un mayor presupuesto (Ord. 4511/20).

A partir de su conformación, compilaron la cantidad de casos femicidios ocurridos en la ciudad desde el año 2000; fue un trabajo que combinó la apelación a la memoria de las integrantes con apoyo de los registros virtuales (portales) de la prensa gráfica al que se suma el registro de un grupo local de activistas denominado Jácara Colectiva Feminista -que estuvo activo en la ciudad entre los años 2007 y 2011-. Fue, al parecer, un trabajo de excavación en la memoria social de las integrantes del Frente como estrategia que permitió recordar una mayor cantidad de información guardada y tal vez naturalizada respecto de la violencia extrema. Algunas de sus integrantes rememoraron las discusiones internas sobre qué casos considerar o no femicidios y qué espacios en la virtualidad -que oficiaron como reservorios- era preciso mirar para desenterrar de las capas de la historia local los casos de violencia extrema.

El trabajo artesanal de reconstrucción de femicidios locales, no está alejado de la práctica propia de los feminismos; en su vinculación con diferentes variantes disciplinarias (historia, sociología, comunicación, antropología, economía, arte, epistemología, etc.), munido de la

¹⁴Ver al respecto: <http://miradasdelcentro.com.ar/home/para-que-en-olavarria-y-alrededores-tu-belleza-no-se-concurse/>

teoría de género ha originado una lectura en retrospectiva que permite escarbar en las configuraciones sociales todos aquellos aspectos que son productores de desigualdades, visibilizando el sesgo androcéntrico en las interpretaciones disciplinares. Respecto del arte, en sí mismo, acordamos con la explicación de Ana María Castro Sánchez (2018):

El arte con sus propios medios tiene la capacidad de movilizar tanto individual como colectivamente, esto implica reconocer que no es un recurso, sino que en sí mismo el arte contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales. De allí la importancia de comprender su potencia política, cómo y por qué puede llegar el arte a ser útil en y para movilización política; abordando las prácticas artísticas en el sentido de cómo pueden adecuarse y articularse para convertirse en elementos de la praxis política, recurriendo a sus medios, fortaleciendo sus potencialidades. Se trata de reafirmar lo que el arte aporta, remueva, favorece, impulsa en y para los proyectos políticos, teniendo en cuenta lo que logra en términos de producción de sentidos y su carácter relacional. (p. 17)

Desde el Frente Ni Una Menos, a los efectos de evidenciar los femicidios locales elaboraron pancartas similares a las que las Madres de Plaza de Mayo utilizaron -junto con los famosos “siluetazos”¹⁵ para denunciar la desaparición forzada de sus hijos/as en el marco del terrorismo de estado puesto en marcha durante la última dictadura; esas pancartas nos traen en el recuerdo a las muertas, a las que no están, a las que nos afecta que no estén; evocan su presencia. Las mujeres muertas están en las pancartas de alguna manera presentes,

¹⁵Los siluetazos aparecen en Argentina al final de la dictadura, en 1983. Para Ana Longoni (2007): “El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual “público”, cuyo uso se expandió espontáneamente. El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante”. La idea proviene de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz.

discurriendo en las calles, en las marchas, paradójicamente anunciando su no estar, su trunca vida, su descendencia y ascendencia afectada y el tejido social perforado. Para Georges Didi Huberman (2010) es taxativo: “las imágenes son un espacio de lucha”. En este sentido, las pancartas, en una altísimo porcentaje con fotos en blanco y negro de las mujeres que nos faltan, portadas por familiares o amigos/as o simplemente expuestas a la mirada de quien circula, al igual que las siluetas en otro momento de la historia nacional, son un recurso visual público que se entrelaza y funde con los movimientos sociales que reclaman por las ausencias de sus afectos; muestran allí una lucha afectada y afectuosa engendrada desde los propios movimientos feministas y extendida, incluso a las propias familias dolientes, para alterar futuros adversos o fatales en otros cuerpos territorios y subjetividades femeninas/feminizadas. Siguiendo a Ana Longoni (2005) compartimos la idea de sostener que el arte es una cierta invención del porvenir, como visibilización de la letra política o un arte que sea partícipe de la invención de un mundo nuevo.

Laura Gutiérrez (2019) expresa: “Uno de los aportes centrales de los feminismos a la historia del arte fue descolocar la presunción de que las imágenes fueran representaciones de (neutrales marcadores sin sexo y sin género) y pensarlas más bien como los modos en que constituyen visibilidades generizadas, es decir, que no reflejan mundos sino que producen mundos sexuados”. Este mundo binario y sexuado nos muestra en claro que las que faltan son las mujeres o cuerpos feminizados y que los que producen la falta causante de la ausencia son los valores dominantes encarnados en sujetos machistas. La puesta en escena a través de recursos visuales y artísticos conforma, pareciera ser, un convite a re-significar las ausencias, excavando en el espesor de las múltiples codificaciones naturalizadas que permitieron en la historia la concreción de las violencias machistas.

En el año 2017, presentan un proyecto a la Mesa Local contra la violencia familiar y de género¹⁶ y logran financiamiento para intervenir de manera artística las garitas o refugios de transporte colectivo de corta y mediana distancia de la ciudad. El proyecto dice textualmente: “Las intervenciones públicas en las que participa el Frente desde el año 2015 incluyen marchas y lectura de documentos, pero también han contado siempre con acompañamiento artístico proveniente de ramas variadas: artes visuales, escritura, música, diseño gráfico, danza, fotografía. En las reuniones preparatorias para las actividades del 25 de noviembre de 2016 surgió la idea de intervenir las paradas de transporte público de Olavarría, exceptuando las de vidrio. En ese momento entendíamos que era una propuesta que perduraba en el tiempo, que se situaba en un lugar de espera y que resultaba un espacio estratégico porque las personas se podían detener a observar. Pero fundamentalmente nos parecía que podían convertirse en un lugar de consulta para quienes necesitaban acceder a información ante un caso de violencia de género. Entonces ideamos un proyecto de intervención que contiene, por un lado, aspectos estéticos que resultan disruptivos en la vía pública, y por otro, información institucional importante” (Mímeo, 2017). Así que, en plena coincidencia con lo que dice María Galindo (2005) en el marco del grupo boliviano Mujeres Creando: “la creatividad es un instrumento de lucha y el cambio social es un hecho creativo y la acción creativa es una acción política”.

Entre 2017 y 2019 intervinieron de forma artística más de una decena de espacios públicos, convocando a diferentes artistas visuales de la ciudad. Es una manera de incidir en la cotidianeidad ciudadana apelando a modos diferentes de hacer y pensar la política por fuera de su institucionalización tradicional. Coincidimos con las apreciaciones que enuncia Mercedes Vanini: “En la calle la intervención se reactualiza constantemente, según el espacio de emplazamiento, hay un borramiento de la figura del artista individual, el transeúnte puede

¹⁶Respecto de la Mesa Local ver Pérez e Iturralde (2019)

participar, tapar o modificar la obra, es una relación dinámica; o también puede pasar desapercibida, no se impone como algo a ser especialmente observado” (Vanini, 2011).

También, Laura Gutiérrez (2019) abona en el mismo sentido, retomado los postulados de Teresa de Lauretis:

Las imágenes y las prácticas artísticas son entonces un medio activo del proceso de pensamiento y no un derivado o ilustración del mismo, una tecnología de género (De Lauretis, 1992) que no representa a, sino que construye y a la vez constituye procesos de la generización en/desde las imágenes. (p. 19)

La combinación de imágenes visuales artísticas con información respecto de dónde acudir ante casos de violencia machista está a la vista; no son simplemente imágenes bellas porque irrumpen en el paisaje ciudadano e interpelan la sensibilidad, tal vez, puedan constituir dispositivos de comprensión de la encarnación naturalizada de las violencias en las sociedades que habitamos en una suerte de estesis, esto es, “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki, 2006, p. 67). Esta apreciación, sobre todo, la fundamentamos considerando los aportes de Nelly Richard, retomada por Verónica Capasso que se pregunta por lo político-crítico en el arte, y expresa: “que no es posible creer que una obra sea política o crítica en sí misma sino que se define en acto y situación, siendo una operación localizada cuya eficiencia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar” (2015, p. 88). En este sentido, para la autora, son las imágenes las que invitan a problematizar situaciones vivenciadas de manera natural, al producir una “repolitización de la mirada”.



Foto de la Izquierda: Ph. Mariano Valentini (2021). Artista: Cecilia Fernández.

Foto de la derecha: Frente ni una menos (2019).

Concluir provisoriamente, siempre

Nunca está dicha la última palabra cuando de dinámicas sociales se trata, sobre todo, porque, parafraseando a Nelly Richard (2013), la condición político-crítica de las manifestaciones artísticas siempre es en relación y en situación; más específicamente: “lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites”.

Cuando las mujeres nos sentimos afectadas por las prácticas femicidas, por la excesiva desigualdad que nos aqueja accionamos en diversos planos, entre ellos, el artístico, considerándolo como un motorizador político genuino, como un espacio privilegiado para decir -desde esos marcos- las necesidades que urgen atender en términos políticos.

La pregunta es, si estos modos de denuncias de las violencias, si esta forma de visibilizar que asumen las demandas feministas incluyendo el auge de las redes sociales en las que se manifiestan las necesidades y reclamos, si esta manera política de evidenciar un estado de cosas que incluye siempre repertorios callejeros, puedan llegar a modificar las sensibilidades,

las políticas públicas y el entramado cultural en el que se inscriben en pos de un cambio que favorezca la condición integral de las mujeres. ¿Se podrá configurar un desarrollo a futuro de nuevos imaginarios en torno de un ser social -pensado como conjunto- integralmente respetuoso de las diferencias, pero por sobre todo de las mujeres y las disidencias?

Respecto de las redes sociales utilizadas por los diferentes feminismos y específicamente por el Ni Una Menos, ¿logrará esta apropiación horadar en parte la hegemonía mediática en pos de una construcción de sentido que pueda disputar -o al menos tensionar- las miradas en torno de las vulneraciones de las que somos objeto? Si sumamos la denuncia de la evidente ausencia que muestran los feminismos, entre estos el Frente Ni Una Menos local (con algunas prácticas como por ejemplo la mostración y portación de pancartas con imágenes de las mujeres muertas en manos de feminicidas), nos preguntamos si facilitarán el andamiaje para proponer la posible generación de otras dinámicas sociales, obviamente, más inclusivas y menos violentas. Con relación a estas prácticas, nos preguntarnos, si la función estética -que en términos semióticos propone la mostración de imágenes en pancartas y de pinturas artísticas en garitas de transporte colectivo en la ciudad-, será facilitadora de otras afecciones. Porque, ¿quiénes pasan por esas calles? ¿Qué promueve la lectura de ese texto iconográfico conformado por imágenes artísticas y por información? ¿será posible resignificar -de manera interesada- en los/as otros/as cierto involucramiento que permita, -si bien, no vivenciar encarnadamente la ausencia de mujeres queridas- al menos, afectar la percepción respecto de las violencias existente con los repertorios callejeros y con las prácticas de cabildeo propuestas desde el feminismo?

¿Y qué significa resignificar las ausencias? Es hacer sentir la pérdida. Probablemente sea una manera de tolerar el dolor ante la pérdida. Pérdida que implica incapacidad de la recuperación material pero sí simbólica. Paradojalmente, las imágenes resignifican la ausencia simbólicamente. Son la presencia de la ausencia. Tal vez la presencia en imágenes de las

muertas por femicidio encarnen una cierta pervivencia en términos de Aby Warburg: son parte del pasado que aún viven en el presente de las imágenes y que generan en el aquí y ahora afecciones varias. Las imágenes de las ausentes tienen la capacidad en potencia de politizar su propia desaparición de la vida y la de otras muertas futuras posibles.

Los feminismos en general han transformado la idea de hacer y practicar la política desde la interpelación a lo instituido utilizando otras herramientas y metodologías al cuestionar las maneras tradicionales de ejercerla: excluyente y en varios aspectos antagónica a los intereses del movimiento. Sin embargo, lejos de retirarse de la arena política, del campo de definiciones sustanciales de la vida, han recurrido a otras estrategias. En este sentido, la exotización y politización de los ámbitos cotidianos implicó para el espacio local, también, la puesta en marcha de los repertorios políticos callejeros de los cuales intentamos dar cuenta, a fin de poder pensar -en el marco de una necesidad de visibilización de la desigualdad y por ende de transformación de lo “naturalmente” dado- una sociedad más igualitaria.



Ph Mariano Valentini (2021). Artista: Natalia Schumacher.

Referencias

Benjamin, W. (1990). Diario de Moscú. Traducción Marisa Delgado. Taurus.

- Boggi, S. y N. Galván (2008). Ni chicha ni limonada. Apuntes reflexivos acerca de las nociones de ciudad media y ciudad intermedia. Ponencia presentada en el IX Congreso Argentino de Antropología Social: Posadas.
- Capasso, V. (2015). Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1198/te.1198.pdf>
- Castro Sanchez, A, M. (2018) El lugar del arte en las acciones políticas feministas. Configurações. <http://journals.openedition.org/configuracoes/>
- Ciriza, A. (2017). Militancia y academia: una genealogía fronteriza. Estudios feministas, de género y mujeres en Mendoza. Descentrada, 1(1), e004. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe004>
- Didi-Huberman, G. ([2002] 2010). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2010) “Las imágenes son un espacio de lucha”. <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
- Diéguez, I. (2019) Interpelando al “caballo académico”: Por una práctica afectiva y emplazada. Nómadas 50/ abril 2019. Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.
- Galindo, M. (2005). Así como tú me quieres, yo no quiero ser de ti. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/asi-como-tu-me-quieres-yo-no-quiero-ser-de-ti.html>
- Giunta, A. (2018) Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Siglo XXI Editores
- Gutiérrez, L. (2019) Metodologías del desecho. Apuntes para los cruces entre feminismos y estudios visuales. Revista Sudamérica ISSN 2314-1174, N° 10 pp. 36-5
- Haraway, D. (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza. Cátedra.

- Iturralde, M.; Pérez, P. (2018). El género es la cuestión: Políticas públicas y organizaciones sociales en una ciudad intermedia después de la marcha "Ni Una Menos". V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Desarmar las violencias, crear las resistencias. EN: Campagnoli, Mabel, coordinación. Ponencias por título, 2018. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10825/ev.10825.pdf
- Longoni, A. (2005) "La legitimación del arte político", en Brumaria 5, Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte: la imaginación política radical, pp. 43 a 51, Asociación cultural Brumaria: Madrid.
- Longoni, A. (2007) "El siluetazo y su legado". Revista Territorio Teatral. http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n2_01.html
- Longoni, Ana (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Errata Revista de artes visuales, n°0, pp.16-35. Bogotá, Colombia. Obtenido de: revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-ellugar-del-arte-en-lo-politico
- Lordon, F. (2017). Los afectos de la política. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lucero, M. E. (2019) Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Andrea Giunta. Siglo veintiuno, 6ta edición, 2020 / Ciudad de México: Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2006). Estética cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI.
- Pérez, P. e Iturralde, M. E. (2018). Género y agendas en una ciudad intermedia. Question/Cuestión, 1(58), e041. <https://doi.org/10.24215/16696581e041>
- Pérez, P.; Iturralde, M. E. (2019) "Cuestiones de género en una ciudad media. Consideraciones en torno de políticas públicas" en Zona Franca. Revista del Centro de

- estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, N°27, 2019 pp. 171-196. ISSN, 2545-6504
- Pérez, P. y G. (2020). Investigar y proponer con perspectiva de género. Aproximaciones inconclusas. En Newsletter N° 46. FACSO-UNICEN, Olavarría. ISSN 1850-261X.
- Richard, N. (2013) Lo político en el arte: arte, política e instituciones.
<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Rosa, M. l. (2007) "Transitando por los pliegues y las sombras" en La Batalla de los Géneros (cat. expo.), CGAC.
- Rosa, M. L. (2009). La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales. <https://goo.gl/XUwBVU>
- Rosa, M. L. (2014). Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática. Biblos.
- Silva, A. (1992). Imaginarios Urbanos. Arango Editores.
- Tarducci, M.; K. Grammatico y C. Trebisacce (2019). Cuando el feminismo era mala palabra. Espacio editorial.
- Vanini, M. (2012). ¿Qué sucede con los procesos de memoria en imágenes evocativas del pasado y del presente de la historia argentina cuando pasan de la calle al museo?
http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_22/vannini_mesa_22.pdf
- Zussa, N. (2019) La vanguardia del Arte contemporáneo: Movimiento de mujeres, ámbitos de circulación virtual y espacio público.
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/75546/Documento_completo..pdf-

Reelaboraciones artísticas de las violencias en las prácticas transformistas de Buenos Aires

Agustina Trupia

*Solo mi derecho vital a ser un monstruo,
o como me llame,
o como me salga,
como me puedan el deseo y las fuckin' ganas*
Susy Shock, "Yo, monstruo mío"

Circulación de las violencias

Los parámetros de normalidad contruidos en las sociedades dialogan siempre con un afuera. Con la fuerza de una figura de círculos concéntricos se despliegan los conceptos de lo normal, lo admitido, lo validado. En lo que hace a las sexualidades, a las expresiones e identidades de género, estas normas funcionan de manera eficaz en nuestras sociedades. Desde que nacemos, se señala con el lenguaje, con indicaciones explícitas, con prohibiciones qué podemos usar, cómo debemos hablar, qué nos debe gustar, a qué podemos aspirar. Estas variables de lo que se nos presenta como posible y deseable depende del género asignado al nacer a partir de nuestra genitalidad que sigue siendo configurada y pensada solo en torno a dos posibilidades. Todos aquellos caracteres sexuales que se escapan de este binarismo son lo antes posible medicalizados e intervenidos para ser acomodados a los parámetros de normalidad. Lo que se nos permite vivir también depende de nuestro color de piel. En Argentina, las identidades marrones y afrodescendientes son sistemáticamente leídas como

aquello que queda por fuera de la identidad nacional que se erigió como aquella que proviene de les inmigrantes de Europa, según circula con frecuencia en los discursos del sentido común. La clase social dentro de la cual nos criamos es otro de los factores que limita (nos limita) qué podemos soñar hacer, qué derechos tenemos, qué mundos podemos vivir. El sistema capitalista y neoliberal se encuentra organizado en torno a trayectorias de éxito individuales y excluyentes. Mientras que rescatan los relatos de éxito y superación de solo algunas personas a los que erige como fruto de la voluntad y del incentivo aspiracional, funciona de manera sofocante para la gran mayoría. El capacitismo y la hegemonía corporal, que se impone como la única existencia física válida y deseable, son otras de las variantes que moldean los círculos de la normalidad. Pensarnos iguales desde las capacidades psicofísicas, situarnos desde discursos meritocráticos, soslayar las diferencias que constituyen a cada identidad y que desde allí se largue la carrera individual vital produce una zona de exclusión permanente que funciona como la fantasía normativa que rige a la sociedad.

Contra quienes nos corremos, en mayor o menor medida, de esos círculos concéntricos de la normalidad, se ejercen violencias que buscan destruir y acallar. Las identidades sexo-género disidentes encuentran, desde la infancia y a lo largo de toda la vida, los diversos modos en que estas violencias se manifiestan. El abanico mediante el cual se despliega el disciplinamiento es amplio, constante y sofocante. Miradas enjuiciadoras, agresiones verbales, discriminaciones en diversos ámbitos, golpizas, asesinatos por odio al género de la otra persona son apenas algunos de los modos en que funciona el aparato represor sostenido por cada uno de los sujetos que desde su lugar ejerce cualquiera de estos actos. La eficiencia del sistema heterocisnormativo es tal que incluso antes de que arriben a la vida de las personas algunas de estas agresiones, ya sabemos que mostrarnos en la vía pública, en nuestros ambientes de trabajo, en nuestras familias de origen de una manera que pueda ser leída como anormal conlleva un enorme riesgo. Las amenazas de recibir una agresión de

cualquier índole o incluso de no sentirnos merecedores de afecto y respeto repercuten con una fuerza moldeadora y represiva.

En Argentina, en lo vinculado a los derechos civiles y humanos, hubo grandes avances en los últimos años. Entre los logros en materia legislativa que se alcanzaron, se encuentra la sanción de la Ley de Educación Sexual Integral 26.150 en 2006, la Ley de Matrimonio Igualitario 26.618 en 2010, la Ley de Identidad de Género 26.743 sancionada en 2012, la incorporación del femicidio al Código Penal Argentino en 2012 y la figura del travesticidio reconocida en la sentencia por el asesinato de Diana Sacayán en 2018. Se suman, en los últimos años, la legalización del aborto a partir de la Ley 27.610 en 2020, la sanción de la Ley 27.636 por la promoción del acceso al empleo formal para personas travestis y trans, y el decreto presidencial 476 de 2021 (aún discutido al interior de la comunidad sexo-género disidente) que permitió incorporar la “X” como una opción en el campo de “sexo” en los documentos de identidad nacional. Del mismo modo, el otorgamiento en 2013 del DNI a Lulú, niña trans de seis años, fue otro hito importante en materia de derechos civiles para personas que antes no eran reconocidas frente a la ley. Junto con esto, los activismos y acciones para visibilizar a las identidades sexo-género disidentes han ido aumentando en número e impactos generados.

Las narrativas y posibilidades de representación de las identidades sexo-género disidentes se vuelven, en este contexto, cada vez más necesarias. Es importante que podamos vernos viviendo vidas desde nuestras disidencias en narrativas de diversa índole. Se vuelven vitales las representaciones artísticas que contemplen este tipo de identidades, de vidas y de modos de relacionarnos. Se vuelven necesarias para poder contrarrestar las violencias que son ejercidas de manera sistemática y que buscan desalentar nuestra propia existencia. La creación de redes afectivas en las que podamos sostenernos resulta central para encontrarnos con otras personas que entiendan esos miedos y amenazas, pero, por sobre todo, que

compartan los deseos. Dentro de estas configuraciones que podrían ser pensadas como contradisciplinarias, las prácticas transformistas realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI se ven impactadas por las violencias. La escena *drag*, al encontrarse dentro de la comunidad sexo-género disidente, absorbe y reelabora los distintos modos de violencia que sufren sus artistas y espectadores.

Me interesa, en este texto, pensar cómo se introducen las violencias que se sufren por fuera de la escena al interior de estas prácticas de teatro liminal y de qué manera se reelaboran en escena. Una de las cuestiones que sobresale al observar y participar de los espacios festivos en los que se realizan estas prácticas transformistas es que las estéticas ligadas a lo monstruoso ocupan un lugar central. Desde los últimos años de la segunda década del siglo XXI, en lo que hace a la escena transformista, aumentó la cantidad de composiciones que contaban con el agregado de miembros corporales, la deformación del rostro, la utilización de maquillaje para simular la sangre junto con otras modificaciones que las alejaron de las representaciones de identidades humanas. Este rasgo característico en muchas de las performances ligado a las estéticas de lo abyecto y monstruoso puede pensarse como reelaboraciones de las violencias que eran y son ejercidas contra las personas del colectivo sexo-género disidente. Frente a las injurias y ataques fundamentados con el argumento de que son prácticas que se corren de la norma, dicha anormalidad es tomada como objeto central y tematizada en la escena. Abordo aquí el trabajo de dos artistas en cuyas performances lo monstruoso ocupa un lugar central y esto puede pensarse como una reelaboración de las violencias ejercidas contra el colectivo sexo-género disidente. En diferentes momentos del trabajo, me detendré en las prácticas de Orkgotik y de Nicola Nyx¹⁷ para pensarlas como exponentes de toda una escena local.

¹⁷Para ver parte de su trabajo, pueden acceder a sus perfiles de la red social Instagram en la cual comparten fotografías y registros en video e imagen de sus performances: @orkgotik y @nicolanyx.

Este trabajo se presenta en el marco de la investigación que estoy desarrollando, desde hace algunos años, con una beca doctoral que me otorgaron del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. En esta investigación, abordo los tránsitos identitarios que se presentan en la puesta en escena del yo en las prácticas transformistas del territorio y, en particular, de la ciudad de Buenos Aires. El trabajo que me encuentro desarrollando está íntimamente entrelazado con mis propias vivencias y procesos de subjetivación en lo que hace a mi identidad y orientación sexual. Asimismo, los inicios de este trabajo están vinculados a mi propio disfrute en tanto espectadora en los espacios festivos donde se desarrollan las prácticas transformistas. Desde hace años, esos espacios de fiesta se fueron convirtiendo en mis espacios de socialización, de disfrute y de ocio. El impacto que tuvieron en mí las prácticas transformistas produjo una enorme admiración por las construcciones de vestuario, maquillaje, peluca, prótesis e identidades que realizan les artistas. Suscitó también un gran sentimiento de admiración por la labor activista y política que se lleva adelante desde estos espacios para el resto de la comunidad.

Reinados de monstruos

Menciono, de manera sucinta, tres aspectos centrales que constituyeron a la investigación en torno a las prácticas transformistas que me encuentro realizando. En primer lugar, abordé, en trabajos anteriores, el lugar que ocupamos les espectadores en los distintos eventos festivos en los que se realizan las prácticas transformistas (Trupia, 2020). Me referí como expectación festiva al modo en que participamos del acontecimiento quienes asistimos a los espacios con performances de artistas *drag* y planteé la importancia que poseen las vinculaciones entre espectadores y performers. Asimismo, sugerí que la cercanía e interacciones entre espectadores y performers posiciona a estas prácticas cerca del polo de la presentación y se construyen personas *drag*, en lugar de personajes. Ligado a este punto, en las fiestas porteñas

donde se presentan artistas transformistas, el acontecimiento teatral es modalizado por la misma presencia de los espectadores que se mantienen de pie frente al escenario del boliche gritando, bailando e interactuando con los artistas incluso por fuera del escenario.

En segundo lugar, centré el trabajo en los diferentes modos en que se presentan las feminidades y masculinidades en las performances. En este sentido, debo recordar que, en las prácticas transformistas de la segunda década del siglo XXI, se realizaron exploraciones a partir de diversos atributos ligados a la identidad de género, pero que excedían una cuestión binaria. Incluso se construyeron identidades, como las que tomaré en este trabajo, que se acercaron a lo monstruoso y a universos ligados a la fantasía. Me interesó en particular pensar comparativamente, en trabajos anteriores, de qué manera se tomaban los atributos culturalmente entendidos como femeninos en contraposición con los masculinos en dichas performances.

Por último, parto desde las herramientas que brinda la Filosofía del teatro, la cual se ofrece como una metodología alternativa, dentro de los estudios de la teatrología, a la semiótica, la sociología y la antropología del teatro. Desde allí comprendo las prácticas realizadas por artistas transformistas como prácticas de teatro liminal. Es decir, siguiendo a Jorge Dubatti (2010), en estas prácticas se hallan los tres subacontecimientos que constituyen el acontecimiento teatral que son el convivio –en tanto reunión de cuerpos presentes sin la mediación de tecnología–, la expectación y la *poíesis* –la producción de un ente poético nuevo que se pone a vivir en el mundo e instaura una distancia ontológica. Las prácticas transformistas son pensadas como liminales porque poseen características que las distinguen del teatro matriz como, por ejemplo, el hecho de ser realizadas en un espacio como los clubes bailables durante la madrugada, en muchos casos, y que no son promocionados como espacios teatrales, sino como fiestas para un público mayoritariamente disidente.

Las prácticas de artistas transformistas realizadas en Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI pueden ser agrupadas en dos grandes categorías. Por un lado, se encuentran artistas que abordan la construcción de una persona *drag* a partir del trabajo con una identidad de género que funciona como referente. Como exponente, podría pensarse el trabajo que realizaba Santamaría en Trabestia Drag Club (un espacio importante dentro de la escena local) quien conformaba una identidad femenina que podía ser asociada con la figura de las estrellas femeninas de Hollywood, por ejemplo. Por otro lado, un segundo grupo de artistas sería el que vincula sus construcciones transformistas a identidades cuyos referentes no pueden ser claramente establecidos y se sitúan en torno a lo imaginario y fantasioso. Buscaré pensar de qué forma interfiere aquello que se podría denominar como una estética de lo monstruoso, lo raro y lo abyecto en la labor de distintos performers transformistas que son parte de este segundo grupo. Parto de la idea de que la incorporación de estas estéticas está ligada a un modo de responder y gestionar, desde la práctica artística, las violencias sistemáticas que son ejercidas por parte de la sociedad contra los sujetos que se corren de la heterocisnorma. A su vez, las reelaboraciones artísticas de las violencias conforman un rasgo identitario de las prácticas transformistas.

Una gran parte de la práctica teatral liminal transformista está basada en la constitución de una identidad *drag* que se desarrolla en el marco de espacios festivos y artísticos donde, frente a espectadores, se realizan diferentes números artísticos. Otra parte de las prácticas transformistas está vinculada con la realización de fotografías y material audiovisual que circula por las redes sociales. En todos los casos, las prácticas transformistas parten de la utilización exploratoria de la ropa, maquillaje, movimientos corporales y prótesis para conformar una identidad diversa a la cotidiana. Esta construcción identitaria llevada a la escena es expresada por los propios artistas como una persona *drag*, es decir, como una identidad otra que persiste aun por fuera de la instancia escénica. Parte de estas indagaciones

está ligada a la exploración en torno al género y a la posibilidad de conformar, por medio de los recursos antes mencionados, una construcción identitaria alternativa. De todas maneras, en la escena porteña contemporánea, también se encuentran construcciones artísticas que exploran los límites entre lo humano y lo no humano, tal como abordaré más adelante. Esto se introduce como una variante novedosa en lo que hace a la genealogía de las prácticas transformistas.

En vinculación con esta variante, en las diferentes escenas nacionales transformistas, una parte importante de estas manifestaciones artísticas se presenta cercana a la conformación de identidades monstruosas. Artistas como Orkgotik y Nicola Nyx –junto con Lest Skeleton, Pappy y Asquito, entre muchos otros– construyen sus identidades *drag* en torno a deformaciones físicas exacerbadas y a la introducción de extrañezas corporales. Se les puede ver con el rostro completamente desfigurado a raíz del maquillaje, con más de una cabeza en su cuerpo, con una multiplicidad de algunas extremidades, con sangre en distintas partes del cuerpo, dientes afilados y rostros que se alejan de la construcción antropomórfica. En los últimos años, fueron parte de las fiestas y eventos transformistas que se realizaron en Buenos Aires: estuvieron en Trabestia Drag Club, Namunkurá, Anormal y Carrera de reyes, entre otros espacios. Con este tipo de prácticas, introdujeron una clara separación entre lo que tradicionalmente se piensa cuando se habla de transformismo, es decir, de la conformación de una identidad de género cercana a la feminidad o masculinidad a partir de la exacerbación de atributos. En estas manifestaciones, se podía reconocer el referente de la identidad que se conforma. En cambio, en el caso de les performers aquí mencionados, no hay un referente evidente ligado a una identidad de género y se llevan a cabo performances completamente alejadas de cualquier tipo de intención realista. Son constituciones corporales que están atravesadas por la idea de lo monstruoso y lo abyecto. De esta manera, producen, como es

habitualmente buscado en las prácticas *drag*, asombro en los espectadores por la novedad de su conformación corporal junto con sensaciones ligadas al terror y al asco.

En sus performances, la construcción corporal se ubica como el primer rasgo a ser observado y sobre el cual se sostiene el resto de los movimientos físicos que acompañan la extrañeza que producen. Junto con esto, se utilizan canciones para hacer números de fonomímica, en el caso de que sean presentaciones en fiestas, junto con un uso de la iluminación que genera un ambiente sombrío y de terror. La interacción con los espectadores es una parte central de sus prácticas y las condiciones de expectación que hacen al acontecimiento producen una experiencia cercana a la liminalidad teatral en un ambiente festivo. En otros casos, la construcción de la persona *drag* está destinada a la composición fotográfica y a la circulación posterior de esas imágenes.

Reelaboraciones de las violencias

En las prácticas transformistas, lo monstruoso se halla presente en el nombre de algunos de los espacios de la ciudad de Buenos Aires en los que se realizan las performances. Este es el caso de Trabestia Drag Club, en el cual se encuentra la mención a la bestia como un gesto de resignificación de aquello que podría ser entendido como un insulto. Esto continúa en la denominación propia que realizan muchos artistas de sí mismos cuando se llaman “mostras” y “criaturas”. Desde lo lingüístico, aquí encuentro un primer nivel donde se incorporan las denominaciones violentas que son ejercidas contra las personas sexo-género disidentes con la intención de ser un insulto. Estas se utilizan a modo de autodefinition para anular otras potenciales violencias y para, al mismo tiempo, volverlas visibles. Tal como planteó Carlos Jáuregui,¹⁸ puede entenderse que, al igual que el orgullo disidente es una respuesta política

¹⁸Carlos Jáuregui (1957-1996) fue un referente dentro del activismo argentino por los derechos y visibilidad de la comunidad sexo-género disidente. Fue presidente de la Comunidad homosexual argentina, fundó luego la asociación Gays por los derechos civiles y, en 1992, encabezó la primera marcha del Orgullo en la ciudad de Buenos Aires, entre otras cuestiones de gran relevancia.

ante la vergüenza con la que nos educa la sociedad, la incorporación de los insultos que provienen de la heterocisnorma es un modo de responder con orgullo y de defenderse. Es decir, uno de los modos en que impactan las violencias en la comunidad sexo-género disidente es en los efectos que tienen en las prácticas artísticas cuando estas incorporan los insultos como modos de autodenominación.

En este punto, quiero pensar de qué manera influyen en las prácticas transformistas las violencias que circundan a esta comunidad. ¿Cómo permean las prácticas artísticas y cómo se construyen imaginarios a partir de eso? Como mencioné al inicio del texto, estas violencias resultan de diferentes tipos. Se encuentran agresiones callejeras, discriminación social, expulsión del núcleo familiar de origen, travesticidios o crímenes de odio por la identidad o expresión de género, entre muchas otras expresiones. Estas acciones violentas constantes son inevitablemente incorporadas como parte de las presentaciones artísticas dado que componen las trayectorias de vida de todas aquellas personas que se alejan de la heterocisnorma. La característica histórica del colectivo es volver estas violencias ejercidas por el corrimiento de la norma una celebración. De esta manera, la misma diferencia que es marcada con violencia desde el exterior es apropiada por el colectivo que la celebra como una virtud. En relación con esto, Paul B. Preciado (2019) retoma la noción que plantea Judith Butler en torno a la performatividad *queer* para referirse a “la fuerza política de la cita descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca” (p. 20). Preciado propone que, de esta manera, los insultos pueden volverse autodenominaciones contestatarias y productivas de las identidades pensadas como abyectas que toman la palabra por primera vez.

Esta idea puede ser pensada en relación con el poema de Susy Shock (2020) “Yo, monstruo mío”. En este reivindica su derecho a su “bella monstruosidad” y plantea que “otros sean lo normal” (p. 55-56). Esta idea que, en los últimos años, se volvió un himno de contención para

muchas personas dentro del colectivo, resulta transversal en las prácticas *drag* que acá estoy abordando. La vara de normalidad de la sociedad expulsa a quienes se ubican desde lo alterno y abyecto en relación con esos parámetros. De esta manera, ese lugar de lo excluido surge en muchas ocasiones como un lugar de lucidez a partir de lo incatalogable. Es allí donde se sitúan estas prácticas transformistas desde lo estético. En relación con las performances realizadas por Susy Shock, Mina Bevacqua (2020) plantea una idea que puede vincularse con aquello que sucede con las performances transformistas de este siglo. Bevacqua dice que “es el acontecimiento artístico el que interviene en los procesos vitales; a través de los acontecimientos se instauran formas de vida” (p. 269). Del mismo modo, a través de las prácticas escénicas realizadas por artistas transformistas se va delineando una identidad otra que se vuelve parte de la de le misme performer incluso cuando está por fuera de la instancia de mostración espectacular. Lo particular, en lo que hace a este trabajo, es pensar la conformación de dicha identidad a partir de la idea de lo monstruoso y abyecto como constitutivo.

Las prácticas *drag* pueden ser pensadas desde el concepto de lo feo y su introducción en la historia de la estética. Elena Oliveras (2010) menciona que “la categoría de lo feo no se encuentra encerrada en ningún canon, en ninguna regla o precepto” (p. 106). Se podría pensar que esta amplitud de opciones y este corrimiento de la norma dado por lo feo, en tanto categoría estética, posee efectos liberadores en las prácticas transformistas que se constituyen desde ese lugar. Asimismo, la teórica plantea que “lo feo, en su mayor dosis de atrocidad, de violencia y destrucción, puede llegar a poseer una cuota tan fuerte de atracción como lo bello” (Oliveras, 2010, p. 113). Esta atracción se observa con claridad en las performances de, por ejemplo, Orkgotik quien se presenta con una deformación facial lograda gracias a un excelso uso del maquillaje y prótesis. Conforman identidades que se convierten en perturbadoras para los espectadores por las referencias que tienen con lo monstruoso y lo

abyecto en tanto configuran lo alejado del mundo humano. La composición consigue fascinar a los espectadores por el despliegue creativo de rareza y de opacidad. Podemos convenir que hay una exacerbación de lo extraño que se vuelve fascinante y convoca la atención del público presente por el modo en que logra conformar una figura alejada de lo humano.

La práctica artística de Orkgotik produce una ampliación de lo que se comprende como transformismo. La exploración se genera a partir de la utilización de elementos de maquillaje, vestuario, prótesis junto con la atribución de un nombre para esa persona *drag*. Lo novedoso se encuentra en que la exploración no tendría que ver estrictamente con la identidad de género en este caso, sino con la identidad en tanto ser humano. Se realizan composiciones que exceden la instancia antropomórfica y exploran lo monstruoso. Es habitual que, en sus composiciones corporales, se modifique sustancialmente el rostro humano al punto de no ser reconocido. La cabeza sin cabello, la multiplicación de ojos o la deformación del diseño de la boca producen una fuerte sensación de distanciamiento. Desfamiliariza su propio cuerpo. En este sentido, en cada una de sus apariciones escénicas o trabajos fotográficos, se vuelve incluso difícil reconocer a Orkgotik. De hecho, la identificación procede de la estética con la que trabaja.

Como había deslizado anteriormente, estas conformaciones transformistas que exceden la cuestión de la identidad de género pueden pensarse en relación con lo que Donna Haraway (1995) sugiere al hablar de la figura del *cyborg*. La autora propone que “la imagería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos” (p. 311). Plantea con esta figura trascender la idea propia de los imaginarios occidentales en los cuales los monstruos conformaron los límites de la comunidad. Este gesto de incorporar lo monstruoso al campo de lo humano es realizado por las prácticas acá abordadas. La prótesis posee un lugar central en las composiciones de Orkgotik. El diseño creativo de las composiciones corporales se basa en el uso de prótesis

que permiten agregar miembros, utilizar narices angostas sin fosas nasales, ubicar un pene en el lugar de la nariz, reemplazar los cachetes por grandes bolas de piel infladas, ubicar dientes por sobre los labios, entre otras conformaciones creativas.

Preciado (2019) ofrece la posibilidad de pensar el sistema sexo-género como un sistema de escritura en el cual el cuerpo es pensado como un texto socialmente escrito. A partir de esta idea, piensa la contrasexualidad que tiene la “tarea de identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (p. 18). Entendiendo al género como protético, puedo pensar que las operaciones que realizan prácticas transformistas como la de Orkgotik sobre su corporalidad permiten suscitar modificaciones en todo el sistema sexogenérico a partir del trabajo con la materialidad. La identidad constituida desde lo abyecto instala que imaginemos otros modos de corporalidades que discuten con las ideas de normalidad. Se pone en jaque la arquitectura política del trazado de los cuerpos que pueden ser deseables y de las zonas erógenas del mismo. La multiplicidad de miembros, las deformaciones y la introducción de lo monstruoso como parte de lo humano despliega identidades que erosionan la idea de normalidad tan reforzada desde los discursos de odio.

En vinculación con esto, Irina Garbatzky (2013) plantea, en torno a la figura de Batato Barea, a quien pienso como parte de las prácticas que pueden contemplarse en una genealogía anterior al transformismo actual, que su abyección corporal estaba basada en la “asunción del residuo, urbano e inorgánico, como una herencia que debe ser reincorporada” (p. 72). La idea de la utilización de aquello que para la sociedad configura el desperdicio y lo desechable puede vincularse con la misma comprensión de las identidades que quedan por fuera de la norma. Puede plantearse un paralelismo entre la resignificación que opera en los materiales que se usan en las prácticas y la propia ubicación de les performers como aquello alterno en relación con la norma. Se daría de esta manera una revalorización de la periferia. Aquello

que, desde la norma, es visto como monstruoso cobra vida y es reivindicado por su originalidad, por su deformación y por su capacidad de cuestionamiento.

El caso de Nicola Nyx encarna otro ejemplo de las prácticas transformistas que vuelven lo monstruoso y abyecto parte de sus constituciones artísticas. Se presentó en muchas de las ediciones de Carrera de Reyes, un espacio de competencias *drag king* de la ciudad de Buenos Aires cuyo organizador es Armando A. Bruno, otro artista *drag*. En muchas de sus presentaciones incorpora una estética ligada a lo monstruoso. Se lo ha visto en ocasiones con perforaciones en su rostro (en las orejas, nariz, al costado de la boca) desde donde sostenía ganchos con los cuales podía estirar su piel y darle una plasticidad inesperada a su rostro. Con el maquillaje se ha construido una boca mucho más grande lo habitual y ha utilizado lentes de contacto blancos en reiteradas ocasiones para dejar su mirada vacía. En otras presentaciones, escondió su cabello para mostrar una cabeza cubierta de maquillaje blanco, incorporó uñas negras extremadamente largas y elementos punzantes que salían de su cuello. Este tipo de construcciones físicas coquetean con la producción de sensaciones ligadas a la incomodidad como a la fascinación. La búsqueda por lo incatalogable se hace nuevamente presente en este artista. Encuentro que una vez más la incorporación de las etiquetas que son creadas para generar heridas en las subjetividades son reelaboradas y convertidas en estéticas fascinantes que, a su vez, son celebradas por los espectadores.

En relación con esta reelaboración de las violencias que realizan las performances, es estimulante retomar algunas de las ideas que plantea Ileana Diéguez (2013) cuando piensa en los duelos que se incorporan a las prácticas artísticas en México. La autora menciona que “hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una ‘comunidad moral’” (p. 24). Lo que la autora indaga son las posibilidades que tenemos de trascender el aislamiento que produce el sufrimiento para que el dolor que sentimos como propio pueda entrar en comunicación con el de las demás personas. Esta idea

de comunidad construida en torno a volver compartido el dolor puede ser fructífera para pensar aquello que planteé al comienzo en torno a los modos en que son resignificadas y elaboradas las violencias que se ejercen contra las personas que son parte del colectivo sexo-género disidente. Uno de estos modos en que se elaboran es a partir de la incorporación de la idea de lo monstruoso en tanto eje central en las prácticas *drag*. Esa es una manera de proponer un duelo por aquellos dolores compartidos de manera colectiva, es un modo de dar lugar a las identidades que en general son expulsadas de la sociedad.

En este sentido, tantos les performers como los espacios festivos en que se realizan las performances configuran una clave al transformar las violencias sufridas en un espacio ligado a la celebración de lo abyecto. Esta cuestión la pienso en relación con lo que Diéguez plantea en torno al concepto de *communitas*, a partir de la utilización que hace Turner de este concepto, en tanto una antiestructura conformada por individuos iguales (p. 25). La autora relaciona este concepto con el de liminalidad para pensar en las prácticas artísticas que se realizan como actos de vida y que logran instaurar de manera efímera una situación no jerarquizada.

En los espacios festivos a los que asistí y con los que estoy trabajando aquí, encuentro esta posibilidad de construir un espacio artístico y de contención política y emocional. Quienes asistimos como espectadores y quienes realizan las performances sobre el escenario compartimos dolores vinculados a la estigmatización y a la sensación de marginalidad por no reproducir las lógicas heterocispatriarcales. Ya sea por orientación sexual, por nuestra identidad o expresión de género —o incluso por parámetros capacitistas, clasistas y racistas—, la experiencia de la sensación de otredad que conlleva violencias sistemáticas nos atraviesa como denominador común. Lo que se produce de manera circunstancial en esos espacios festivos permite, tal como sabe gestionar el colectivo sexo-género disidente desde hace décadas, un lugar de encuentro que pueda transformar esas diferencias marcadas como raras

en expresiones de libertad y alegría desde las cuales vincularnos con otras personas. De esta forma, la construcción artística permite hacerse un espacio en las experiencias cotidianas de quienes asistimos a las fiestas. Por un lado, en estos espacios de reunión, se da una puesta en suspenso de la vida exterior en la que la idea de normalidad oprime. Y, por otro lado, se produce un impacto en las propias identidades y vivencias que perdura en los espectadores, como también en el caso de los performers, por fuera de las instancias festivas. Aunque la cotidianidad se imponga de manera violenta, la comunidad que se crea al interior de estos espacios repercute en quienes asistimos como espacios de pertenencia y encuentro.

Por su parte, Mark Fisher (2018) trabaja con la noción de lo raro vinculándolo a lo erróneo como la convicción de que algo no debería estar allí, es decir, lo piensa ligado a algo novedoso. Sugiere que “lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos” (p. 15). Con lo cual la apropiación de lo monstruoso, como uno de los procedimientos centrales que se utilizan para reelaborar las violencias ejercidas, implica necesariamente la introducción de una novedad que conlleva un cambio de parámetros. Las performances de Nicola Nyx, por ejemplo, responden a otros esquemas de gustos y de intereses desde los cuales causan fascinación, y son valoradas como prácticas elaboradas y creativas. Las experiencias violentas que son compartidas entre performers y espectadores, las sensaciones de no encajar en las normas sociales y las reiteradas marcas externas producen un entendimiento particular frente a las construcciones monstruosas de Orkgotik y Nicola Nyx. Desde las vivencias compartidas en carne propia, aquella constitución de identidades *drag* que deforman lo corporal con un trabajo sumamente cuidado y pensado, llevan al extremo la sensación de extrañeza que la sociedad nos hace sentir. Y esta sensación de extrañeza se vuelve una característica positiva. Sobre todo, porque estas prácticas acá abordadas impugnan la normalidad, no buscan ajustarse para pertenecer a ella, sino que construyen otros mundos. Se conforman otros parámetros dentro de los cuales

lo anormal, lo abyecto, lo extraño (todo aquello que es violentamente excluido por la sociedad heterocispatriarcal) tiene un lugar donde existir y ser valorado positivamente.

Hacernos desde lo sufrido y celebrado

En el recorrido propuesto, partí de mi lugar como investigadora, pero, sobre todo, como espectadora festiva de los eventos donde se realizan prácticas transformistas. Mi propia trayectoria, en lo que hace a mi identidad y deseos, se ha ido modificando y ampliando a partir de la experiencia en esos espacios de fiesta y de encuentro. Esto que me viene sucediendo a mí, le sucede a otros que también asisten y sienten esos espacios seguros como lugares donde celebrar la diferencia y la disidencia sexo-género. En esta primera instancia, se despliegan las implicancias que tienen las prácticas artísticas en el entramado social y en quienes somos espectadores. Como fui mencionando en reiteradas oportunidades, las violencias sistemáticas ejercidas contra el colectivo sexo-género disidente son manifestadas de diversas maneras y persisten en la sociedad a pesar de las conquistas legales que se han alcanzado. Frente a la angustia, ansiedad y temor que generan también surgen modos en que se reelaboran desde lo artístico para poder digerirlas de alguna manera. Uno de estos resultados de deglución es la apropiación de lo monstruoso y lo raro como bandera identitaria. Este gesto se ve con fuerza en los artistas acá abordados, Orkgotik y Nicola Nyx, quienes toman estos rasgos y los tematizan al punto de volverlos una parte central de sus prácticas. Persistir en el lugar de la incomodidad y volverla atractiva es una de las respuestas posibles a las violencias sufridas.

Lo monstruoso, que aparece con fuerza en las performances transformistas que ocurren desde la segunda década del siglo XXI hasta la actualidad en Buenos Aires, puede pensarse, luego de lo expuesto, en diferentes sentidos. En primer lugar, es parte de la tradición estratégica de supervivencia de la comunidad sexo-género disidente, la cual históricamente reelabora como

banderas identitarias los insultos que recibe. Al igual que sucedió con el término “*queer*” o “puto”, por ejemplo, los conceptos de “mostras” o “*freak*” son parte de la identidad de quienes hacen *drag* y se llaman a sí mismos de esta manera. Esta apropiación se traslada a la estética de las prácticas teatrales liminales que realizan y se ve en las configuraciones incómodas que construyen en las cuales se deforman los cuerpos y rostros, y la sangre y carne predominan.

En segundo lugar, junto con este aspecto, lo monstruoso también debe ser pensado desde la teoría artística como parte de una tradición ligada a lo feo en tanto concepto de la estética. Se puede pensar lo abyecto en sí mismo como parte de toda una corriente estética dentro del arte contemporáneo, tal como lo aborda Elena Oliveras. La capacidad de atracción de lo feo y la introducción de la novedad, que son dos partes centrales en las prácticas transformistas, se corroboran al ver las composiciones corporales que realizan los artistas acá abordados. Se introduce así, al interior de las prácticas liminales de teatro, la idea de la configuración de una persona *drag* que no busca representar a una identidad de género determinada, sino que explora las profundidades de la imaginación y de lo poshumano. El contacto entre lo antropomórfico y lo bestial toma un lugar principal en algunas performances. Las preguntas que podrían aparecer como centrales en las búsquedas artísticas que acá se abordaron son: ¿qué tan diferente a un cuerpo humano puede verse un cuerpo humano? ¿Cuánto se lo puede deformar a partir del maquillaje, ropa, prótesis y movimientos corporales?

En tercer lugar, una cuestión más con la que puede vincularse lo monstruoso en el transformismo es pensarlo, tal como planteé al comienzo del trabajo, como una elaboración de las violencias que sufren quienes se oponen a la heterocisnorma. Las variadas y sistemáticas violencias sufridas son elaboradas en términos artísticos y volcadas en la constitución de una identidad monstruosa que configura un mundo alterno. Los espacios de fiesta en la ciudad de Buenos Aires como Namunkurá, Carrera de reyes, Anormal o Trabestia

Drag Club funcionan como refugios en los que los imaginarios monstruosos pueden albergarnos. La posibilidad de vivir desde la disidencia se da en los espacios de encuentro como una contestación política y de activismo frente a las violencias ejercidas. El arte y la construcción de otros imaginarios posibles se erigen como respuestas a la violencia y allí el *drag* despliega una variedad de respuestas corporales que reivindican, como planteó Susy Shock, nuestro derecho vital a ser monstruos.

Referencias

- Bevacqua, M. (2020). *Deformances: destellos de una cartografía teatral desobediente*. Libretto.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Fisher, M. (2018 [2016]). *Lo raro y lo espeluznante*. Ediciones Alpha Decay.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo Editora.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Emecé.
- Preciado, P. B. (2019 [2002]). *Manifiesto contrasexual*. Editorial Anagrama.
- Shock, S. (2020). *Realidades: poesía reunida*. Muchas nueces.
- Trupia, A. (2020). “La expectación festiva en las performances drag king de Carrera de Reyes”. En Koss, María Natacha (ed. y comp.), *Actas [II Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral](#)*. Instituto de Artes del Espectáculo,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en:

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/ii-jornadas-internacionales-de-teor%C3%ADa-historia-y-gesti%C3%B3n-del-espectador-teatral>.

Performatividades en las manifestaciones sociales contemporáneas

Pablo Vallejo

Pero también podemos quitarle a la muerte la última palabra.

Disputar que la certeza de la finitud sea el principio de la belleza,

el orden superior de una pesadilla terrena que jamás termina.

Y construir desde nuestras últimas fuerzas una alegoría de la redención.

Entonces puede haber otro final.

Vicente Zito Lema

Hacia finales del año 2019 el colectivo cultural chileno Las Tesis organizó una acción performática que llevó como título “Un violador en tu camino”. Esta acción fue el germen de lo que los medios de comunicación denominaron como un “potente himno feminista” que se propagó a lo largo de todo el país trasandino y luego se expandió a decenas de otros países, sin importar el idioma y las especificidades de su letra.

Partimos de esta paradigmática acción poética ya que nos pone de manifiesto a una multiplicidad de situaciones performáticas que se suceden en la protesta social en todo el mundo. Estas acciones muchas veces son llevadas adelante por colectivos artísticos que organizan sus producciones desde la necesidad de afrontar la violencia del mundo o incluso como vocación de involucrarse como artistas en las problemáticas sociales. Pero también

aparecerán las performatividades de las personas que simplemente participan de ellas, que irrumpen con sus cuerpos el espacio público e inciden en las formas estéticas de la vida social.

Claro está que no todas estas acciones se replican masivamente como ocurrió con la mencionada performance chilena, sino más bien son expresiones aisladas –en su gran mayoría anónimas-, pero todas conforman un amplio campo de indagación sobre las teatralidades sociales, la presencia de los cuerpos y las singularidades propias de cada contexto. Así como el pensamiento, tensionado en la catástrofe que sacude al mundo, está necesariamente en estado de emergencia como sostiene Eduardo Grüner (2016, p. 397), son los cuerpos sometidos por esa barbarie social quienes se ven empujados hacia el movimiento de accionar irremediabilmente.

Buscamos entonces intentar reflexionar en cómo la ejecución o puesta en práctica de las imágenes a través de los cuerpos, siguiendo a Ileana Diéguez (2014), nos permite acercarnos a la performatividad como un aspecto fundamental en el desarrollo de la teatralidad de la protesta social contemporánea. Donde los modos de hacer y de *poner el cuerpo* van a implicar una puesta en común con el contexto donde son llevadas adelante y a su vez se van a abrir como un acto ético donde se funda una decisión política (Sánchez, 2016).

De esta manera nos acercaremos a la experiencia poética de los cuerpos en el opuesto de la mera comunicación para ir, siguiendo nuevamente a Grüner (2016), por “aquello que abre un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir cómo (y sí) llenar” (p. 331), ya que en definitiva a los cuerpos los encontramos, en el decir de Judith Butler (2017), siempre “fuera de sí mismos, explorando o navegando su ambiente, extendidos y a veces hasta desposeídos por los sentidos” (p. 21).

El cuerpo empujado por la barbarie

Las sucesivas crisis que atraviesan nuestras sociedades contemporáneas nos involucran en una acción que moviliza el cuerpo de formas diversas, sea por necesidad extrema, por forzamiento o por la voluntad de manifestarse contra las injusticias a la que asistimos cotidianamente. Es por ello que las relaciones entre el cuerpo y las manifestaciones sociales quizás sean una redundancia en sí misma, ya que no vamos a encontrar modos de poder disociarlas. Participar de una protesta o insertarse en un movimiento social nos implica (siempre) una decisión política que conlleva a poner nuestro cuerpo en acción y, por lo tanto, a exponerlo en primer plano.

En Colombia, por ejemplo, producto de la guerra entre las milicias paramilitares y las guerrillas, miles de personas han sido forzadas a migrar dentro de su propio país, abandonando todo lo que poseían y obligadas a encontrar un nuevo lugar donde comenzar sus vidas, sin la certeza de que no vuelvan a tener que partir nuevamente. En enero del año 2021, se conoció la noticia de que más de ocho mil hondureños salieron caminando hacia Estados Unidos, es decir, que cientos de familias enteras intentaban recorrer más de cuatro mil kilómetros a pie para escapar de la crisis del país. La migración en todo el mundo es una exposición brutal de los riesgos a los que se exponen los cuerpos, donde muchas veces se lanzan al mar en embarcaciones extremadamente precarias, donde se refleja la anomalía del desamparo y la desesperación que impulsa a las personas decidir emprender una acción atravesada por una corriente que navega siempre en la inmensidad de la muerte.

En la ciudad de La Paz, en Bolivia, como en otras ciudades rodeadas por cerros y montañas, quienes salen a manifestarse lentamente comienzan a descender hacia el valle donde se encuentran los centros urbanos, hordas de cuerpos que se disponen a ser expuestos ante los

símbolos del poder y que lentamente van iluminando sus presencias marginales. Esos centros que se nos aparecen como “sublimes círculos concéntricos” en la expresión del filósofo George Didi-Huberman (2012, p. 2), simulan el *paraíso* de una ciudad que se pronuncia como un *infierno* latente en la ciudadanía, mientras los cuerpos van brotando pesadamente sobre la tierra, a lo lejos entre las calles que descienden.

Durante la última década del siglo pasado en Argentina, cuando comenzaba la aventura de privatizaciones masivas de la industria estatal, en las provincias de Salta y Neuquén, cientos de trabajadores que quedaron desocupados comenzaron a cortar las rutas en reclamo de sus puestos de trabajo y gestaron un poderoso movimiento que se popularizó con el nombre de “movimiento piquetero”. Ante la miseria social creciente, este movimiento adquirió su mayor fuerza cuando las madres de las familias salieron a las rutas para realizar ollas populares y brindar comida a sus hijos e hijas. En la “pasión del piquetero”, libro en homenaje a los luchadores sociales Maximiliano Kosteki y Darío Santillán,¹⁹ el poeta Vicente Zito Lema (2010) se preguntaba “¿Cómo pueden la belleza y la tragedia dormir en la misma cama?” cuando el absurdo empecinamiento de los cuerpos por la vida termina en un brutal acto de muerte.

En otro punto extremo de la catástrofe contemporánea aparecen las deformaciones corporales como consecuencia de generaciones enteras perpetuadas a la desnutrición infantil, como así también de enormes poblaciones expuestas a la fumigación masiva con agrotóxicos, cuerpos que son atravesados por los venenos de los laboratorios, sin reparar que quienes han sido expuestos a estos productos -muchas veces- generan a sus descendencias malformaciones de

¹⁹Ambos luchadores sociales pertenecían a la Coordinadora de trabajadores desocupados “Aníbal Verón”. Los dos fueron asesinados en la denominada “Masacre de Avellaneda” por la policía del gobierno peronista del presidente Eduardo Duhalde en 2002. La represión fue ordenada directamente por el gobernador de la provincia de Buenos Aires Felipe Solá (hoy actualmente alto funcionario del gobierno encabezado por la dupla Alberto Fernández y Cristina Kirchner). El hecho desencadenó una crisis política aguda que derivó en el adelantamiento de las elecciones presidenciales del año siguiente. En la reconstrucción del crimen de los piqueteros fue clave el rol de un grupo de fotoperiodistas de importantes medios del país que lograron reconstruir la escena y develar cómo la policía provocó la muerte de los jóvenes luchadores.

nacimiento y a ellos mismos –en otros casos- la producción de brutales enfermedades a posterior.

En la provincia de Entre Ríos donde resido, en Argentina, hemos conocido la experiencia icónica del luchador ambientalista Fabián Tomasi, un fumigador rural que, por el contacto directo con el glifosato,²⁰ generó una terrible enfermedad mortal. En el proceso de esa experiencia hacia su muerte, junto a periodistas y ambientalistas, fue portador de su propio cuerpo como expresión de denuncia. El contraste de su cuerpo con los campos secos producto del monocultivo (de soja fundamentalmente) dan cuenta del “envenenamiento silencioso”, como sostenía el propio Tomasi, hacia dónde va la producción agrícola y el futuro de la humanidad.

Todos estos ejemplos, y podríamos seguir enumerando tantísimos más, nos provocan en los cuerpos y su presencia (y en las posibilidades de la performance diría Richard Schechner) los testimonios de una paradoja civilizatoria, en primer lugar, porque de acuerdo con el investigador norteamericano “cada acontecimiento, aunque único en sí mismo, está hecho de retazos de acontecimientos, lenguajes y comportamientos del pasado” (2016, p. 18). Y es en esa reminiscencia que la constituye donde va a mostrarnos Walter Benjamín (2009) que todo documento que da cuenta del desarrollo de una civilización, en nuestro caso el cuerpo, no sólo es un documento que nos sitúa en la imagen del progreso sino también en la manifestación de la propia barbarie producida por ella. Las huellas de los cuerpos empujados por el horror en la lucha por la vida.

²⁰El glifosato es un herbicida de amplio espectro, el más utilizado en la actualidad tanto en agricultura como en jardinería, que ha sido calificado por la OMS como “probablemente cancerígeno”.

La mirada herida

La perversión no está en la imagen,

está en la mirada.

Didi-Huberman

La situación del cuerpo en nuestras sociedades contemporáneas sostiene Ileana Diéguez (2013), se encuentra “atravesada por la problemática de la ex/posición y la ausencia” (p. 28), por la dialéctica permanente que despliega su imagen entre el horror y la vida, el pasado y el presente, por la desaparición forzada y la rabia que emana el dolor del duelo irresuelto. La investigadora mexicana va a problematizar agudamente en aquellas *huellas fantasmáticas* que produce la ausencia de los cuerpos en una sociedad atravesada por estructuras de violencia extrema. Por ello continúa reflexionando que “si representar es “traer” la presencia, hacerse visible, ocupar un espacio para comunicar, ex-ponerse a ser mirado por el otro, interpelado por el otro, me interesa pensar la teatralidad que habita en la propia estructura representacional” (2014, p. 91). Una teatralidad que va a estar envuelta en la afección de quienes ponen su cuerpo para dar presencia al cuerpo vulnerado de los ausentes, aquel “cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros” (2013, p. 32).

En las manifestaciones sociales cada vez más extendidas y masificadas por el mundo, el cuerpo reunido y congregado, lanzado a la calle, a la plaza, una ruta o en los espacios públicos se establece “ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición” también del propio cuerpo dice Judith Butler (2017), que

afirma e instala el cuerpo en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significativa, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna, más vivible, de manera que esta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas. (p. 18)

Durante una protesta estudiantil en 2019 contra una nueva ley de ciudadanía que discriminaba a sectores musulmanes, en la Universidad de Jamia Millia Islamia en la India, un joven manifestante perdió un ojo producto de la aguda represión policial. Las fuerzas represivas del Estado ingresaron brutalmente adentro de la universidad, varias horas después de las protestas, y dejaron más de doscientos estudiantes heridos. La reacción solidaria fue inmediata en todo el país y salieron a la calle miles de personas de diferentes ciudades.



Foto: REUTERS / Anushree Fadnavis

En algunas protestas los manifestantes portaban vendas en sus cabezas, en sus brazos y en sus ojos. Esta “representación” del cuerpo de los heridos se despliega en una sociedad donde las mujeres sólo disponen al descubierto su cara e incluso muchas veces sólo sus ojos en el

espacio público, y no sólo se expone como portadora de un símbolo de protesta, sino que se nos realza como su propia fuerza, a través de una inquietante extrañeza que lo traspasa, que se expone, y en esa exposición “queda justamente expuesto a la historia, a la precariedad, a la fuerza, pero también a lo que es impremeditado y venturoso, como la pasión y el amor, o a la amistad repentina y a la pérdida súbita o inesperada” nos recuerda Judith Butler (2017, p. 150). Y es por ello que la respuesta de los manifestantes y la exposición de la mirada, la que mira –precariamente- el poder de frente, como arma cuestionadora, como única parte de un cuerpo permitido y aceptado socialmente nos muestra su propia fuerza vulnerada.

Poner en juego esa vulnerabilidad, va a continuar Butler (2017), no sólo en forma individual sino en comunidad con otros, como “miembros activos de nuestra colectividad” implica que “estamos asumiendo un riesgo clarísimo con nuestra exposición” y que esa vulnerabilidad es expuesta en su condición más plena cuando los cuerpos “aparecen en la calle sin ninguna autorización, que se rebelan contra la policía, contra el ejército o contra otras fuerzas del orden sin portar ningún arma” (p. 141). La *vulnerabilidad*, por lo tanto, va a continuar la investigadora estadounidense, “nos implica en lo que está más allá de nosotros pero que a la vez es parte de nosotros mismos, y que constituye una dimensión capital de lo que de momento vamos a llamar nuestra corporeidad” (p. 150).

Hacia finales del 2019 un artículo periodístico de la cadena de noticias BBC News Mundo relataba el acrecentamiento de lesiones oculares alrededor de todo el mundo. El informe periodístico detallaba que las lesiones oculares en su mayoría llevan a la ceguera permanente de las personas y revelaba algunas estadísticas al respecto. Más allá de las estadísticas deberíamos situar esta problemática en un mundo donde, desde la última parte del siglo XX hasta nuestros días, la supremacía de los códigos visuales de manera amplia, sea por la utilización masiva de las pantallas de los celulares, las computadoras o incluso el creciente

desarrollo de la industria cultural en general, se impuso como tendencia de dominación contra la lógica de lo verbal (Grüner, 2016, p. 62). Y en ese predominio cotidiano de la imagen mediatizada como forma de percibir e interactuar con el mundo, la obstinación de las fuerzas de seguridad sobre los ojos de los manifestantes en la protesta social implica devolverle al cuerpo su fuerza real, su presencia.



Mural parisino en el marco del movimiento de los chalecos amarillos (2019)

En octubre del 2018, en Francia, nació el movimiento Chalecos Amarillos como forma de protesta contra el deterioro social en el epicentro europeo, un movimiento que se extendió incluso a otros países del continente. El movimiento no sólo creció considerablemente, sino que también soportó enormes represiones policiales donde las lesiones oculares fueron sistemáticas. Incluso un reconocido líder del movimiento, como Jerome Rodrigues, fue afectado directamente durante una protesta, con un proyectil que alcanzó su ojo derecho. En las manifestaciones francesas es frecuente encontrar imágenes de rostros con lágrimas rojas

pintadas sobre la piel que simbolizan esta permanente represión ocular, como también los murales en las calles.

En nuestros territorios latinoamericanos el panorama de las lesiones oculares es también notorio. La rebelión del pueblo chileno que se simbolizó con el #chiledespertó hacia finales del año 2019 tuvo como contrapartida que las lesiones oculares superaron más de un 70% a las del movimiento francés, por ejemplo. Se estima que en los dos primeros meses del inicio de las movilizaciones ya había más de 350 víctimas con heridas oculares durante las protestas. Las imágenes de personas con sus ojos vendados se habían vuelto virales durante el último mes del año 2019.



Protesta de los ojos (Chile, 2019)

Fue tan impactante la represión metódica contra los ojos, que incluso se convocó a una marcha que se tituló “la protesta de los ojos”. No sólo los manifestantes remitieron a llevar sus ojos vendados, sino también hubo una multitud con enormes carteles que desplegaban ojos dibujados, como también banderas y fotos de los manifestantes heridos. Si ante los cuerpos de los desaparecidos por la violencia es la huella de sus rostros o sus siluetas quienes son portados en las pancartas de quienes se manifiestan en su memoria, en estos casos la presencia de ese “otro ausente” se resignifica en una parte del cuerpo que es mutilado cuando

se vuelve a mirar el poder en forma crítica y cuestionadora en una sociedad atravesada por la imagen. Son los ojos la señal de una represión que no es ingenua al contexto o como dejo inscripto en las paredes parisinas el artista plástico de forma contundente “¿Qué hace la policía? Es muy obvio”.

La sociedad chilena que todavía no ha podido desmontar las estructuras de poder arraigadas y heredadas de la dictadura Pinochetista y que provocaron el estallido social del 2019, más allá de los años de la Concertación política y la vuelta al sistema democrático, el país que funcionó como ejemplo latinoamericano del “progreso económico” en una aparente quietud y calma que intentaba contrarrestar los cambios políticos y las convulsiones que se vivieron durante todo el primer cuarto de este siglo XXI en el continente, eclosionó y dio vida a una nueva etapa de su historia social y política. Una sociedad que se vuelve a despertar se presenta como la metáfora que nos induce hoy a volver a abrir los ojos, a repensar la *mirada* para salir de aquella adormecida ceguera que produjo el sistema político y las ilusiones en las antiguas estructuras gobernadas por sectores de derechas e izquierdas adaptadas al poder y a las relaciones de producción que propone el régimen económico desde el Estado.

Un poder que responde impunemente sobre los ojos de quienes vuelven a levantarse contra la injusticia social y la explotación, pero también que pone de relieve el agotamiento, cada vez más hondo, de un sistema de representación al cual ya la ciudadanía no se identifica ni respeta, una ruptura del consenso en favor de los desacuerdos, de la “etapa superior del olvido” como señala Tomás Moulian (en Richard 2013, p. 135), para generar nuevas narrativas de los cuerpos.

Estas iniciativas de los cuerpos desbordados por la acción represiva del Estado y las grandes movilizaciones que se provocan por reacción a ellas, siguen devolviendo a la ciudad una teatralidad del cuerpo y de la mirada; una acción basada en la realización, que difiere a la

mera imitación y que no se sucede con pautas prefijadas. En la escena de la calle, de la manifestación, se pone de relieve y en juego lo que el artista Ruso Nicolás Evreinoff (1936) denominó como el “instinto de transfiguración”, un mecanismo que nos permite “oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, al instinto de transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra cosa” (p. 41), y esa otra cosa es lo que va a producir lo particular de una teatralidad.

Este “instinto” que produce la teatralización, va a continuar Evreinoff, va a estar puesto en el deseo de ser “distinto”, “diferente”, en la posibilidad de crear un “ambiente que se opone a la atmósfera de cada día” (p. 42). De esta manera nos va a revelar que en las manifestaciones sociales contemporánea se ponen de relieve las necesidades por la cuales se expresan las corporalidades, donde se presentan a los cuerpos de *otras* maneras que no son las socialmente permitidas ni establecidas, una operación que hace que el cuerpo ocupe rasgos teatralizantes que los destacan.

La teatralidad social, como el arte de actuar ante los otros y de ser uno mismo otro, va a aportar entonces los medios y formas para disentir performáticamente en el espacio público, en el lugar donde se reclaman una nueva trama de relaciones para existir ante la barbarie cotidiana que nos agobia.

Memoria y mirada

En la ciudad de Concepción –Chile–, la bordadora Lilian Urzúa y la ilustradora María Ignacia Jerez, convocaron a través de las redes sociales a una obra textil sobre la problemática de la mirada. Con la consigna de “Borda sus ojos” la convocatoria tuvo una amplia repercusión, logrando armar un lienzo de casi siete metros de largo y con 875 ojos bordados. La propuesta fue impulsada por el dolor que generó la situación de represión ocular y tenía como objetivo

rendir homenaje a quienes habían perdido sus ojos en las protestas. Las pautas de la convocatoria sólo referían a bordar un ojo, pero cada bordado fue realizado de acuerdo con la iniciativa de quienes lo realizaban, en algunos se dibujaron nombres de las víctimas, figuras decorativas o frases alusivas entre otras inscripciones.



“Borda sus ojos” (Santiago, Chile, 2019)

Esta acción que ya tiene una tradición en comunidades latinoamericanas donde, según la antropóloga y directora del Museo de la Memoria de Chile Claudia Chamorro, el bordar ha sido una manifestación en la defensa de los derechos humanos, hoy continúa el legado de aquellas “arpilleras” que se realizaban anónimamente durante la dictadura Pinochetista. Las arpilleras que “son como canciones que se pintan” según la expresión de la emblemática cantautora chilena Violeta Parra, conforman la tradición de una práctica de mujeres que desde la clandestinidad buscaron denunciar la situación de su país al mismo tiempo que encontrar

recursos para mantener a sus familias quebradas por la represión de la dictadura, y que transformaron sus bordados en un legado artístico de las luchas latinoamericanas, de su memoria forjada en el presente.

En la actividad artística latinoamericana donde “la memoria está trágicamente vinculada a las problemáticas de la desaparición” (Diéguez, 2013, p. 222), el rostro de los desaparecidos por las fuerzas represivas (tanto en las dictaduras militares como en períodos de democracia) es una simbología recurrente de esas prácticas. La primera simbología de la ausencia se encuentra en el rostro, en las fotos de quienes se busca, como recurso de visibilidad inmediata pero también como simbología icónica de quienes no se quiere olvidar. El antropólogo francés David Le Breton (2010) afirma que toda percepción del rostro es en primer lugar una proyección afectiva donde se entrecruza lo íntimo y lo público, permitiéndonos a la vez percibir la semejanza y el discernimiento en la imagen. Semejanza en tanto que refleja, como un espejo, la familiaridad de los otros rostros de un mismo grupo y discernimiento, porque a pesar de esa familiaridad, hay algo en cada rostro que permanece irreductible. En el rostro se expresa el lugar del otro que nace en el corazón del lazo social, desde el primer “cara a cara” original del niño y de su madre (el primer rostro) y en los innumerables contactos que la vida cotidiana entabla y desentabla.

El rostro herido, amputado o mutilado en la protesta social del presente nos recuerda una vez más que “las antiguas violencias sagradas están hoy diseminadas en los espacios de lo real, y su desmembramiento emblemático penetra los escenarios del arte” (Diéguez, 2013, p. 150). La acción del bordado de los ojos recupera un legado cultural y político trayéndolo hacia el presente como acción que pone de relieve los sufrimientos del cuerpo en la disputa social por la vida.

Pero esta acción a diferencia de otras, no sólo recupera una identidad, un nombre propio, una fecha que simboliza su desgarró como hemos visto en otras prácticas de bordados. La imagen del ojo es también impersonal, es el reflejo de una mirada que hemos perdido o que se intenta distorsionar. Es imagen que se caracteriza por su recorte, por la acción de la mirada, que mira y nos mira, interpelando nuestras formas de mirar. Y con ello reafirma que “el arte está vinculado a la memoria desde su propia corporalidad, desde su materialidad espectral y frágil, y por su capacidad para performativizarse, ejecutarse, suceder en el tiempo como aparición sintomática” (Diéguez, 2013, p. 222).

Conclusiones mirando un horizonte

La imagen del mirar, de los ojos que se multiplican ante el intento de cegarlos, aún allí donde su imagen esté abrazada “por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes” (Didi-Huberman, 2012, p. 67) sigue replanteándonos el problema del horizonte hacia donde se proyecta la luz de la mirada. Si la mirada está sólo ensimismada sobre la propia mirada ¿acaso no hay un horizonte también en ella? ¿el horizonte no devuelve otra imagen y nos permite redescubrirla? ¿o acaso ese horizonte solamente la ciega? Si bien la imagen nos ofrece algunos *resplandores* cercanos – para continuar con la terminología del filósofo- no podemos dejar en manos del poder hegemónico el horizonte donde se proyecta esa *lejanía de la luz*. Conceder una atención exclusiva a la imagen cercana sin mirar la imagen que la rodea sería tan en vano como la operación inversa, una y otra son necesarias mutuamente. La investigadora argentina Lorena Verzero nos recuerda que

si coincidimos en pensar la teatralidad como una lucha por la dominación de la mirada del otro (Geirola 44-45), el hecho de qué se “representa”, quiénes

“representan”, cómo y ante quiénes se “representa” pasa a formar parte no sólo de las disputas por la centralidad en el campo teatral, sino de aquellas disputas sociales por la hegemonía cultural. (2018, p. 67)

Por esto acordamos en que “un horizonte no desaparece: se desplaza” como sostiene Eduardo Grüner (2016, p. 81), para poder situar al horizonte de los cuerpos en su continuo y permanente movimiento, allí donde se expresan profundamente sus singularidades, aun sin poder sortear una época que está marcada por la conflictividad permanente de la barbarie contemporánea y con ella la degradación social que continúa todavía hoy mostrándose como ese horizonte totalizador, hegemónico y “globalizado” al cual quieren hacernos creer que no podemos escapar, como si el proceso de la historia podría tener algún posible final.

Los cuerpos empujados por la virulenta barbarie social reaccionan y se ponen en emergencia, y en esa acción emerge una performatividad que, como sostiene Butler (2017), aun cuando ésta

se ha asociado con tanta frecuencia a la realización individual, puede que merezca la pena volver a considerar esas modalidades de performatividad que solamente operan a través de formas de acción coordinada cuya condición y propósito es la reconfiguración de la agencia en su modo plural y de algunas prácticas sociales de la resistencia. (p. 16)

Es ese espacio donde la resistencia por la vida se impone como una necesidad colectiva, solidaria y empática con y entre los cuerpos, donde su reacción “no es un acto mío ni tampoco tuyo, sino algo que ocurre en virtud de la relación existente entre nosotros”, que produce y configura aquello que se desprende del vínculo entre esas relaciones compartidas y donde “equivocamente mezcla el yo y el nosotros, y que al mismo tiempo trata de conservar y ampliar el valor que ha generado esa equivocación; una relación que está activa y

deliberadamente sostenida, una colaboración diferente a la mezcla o confusión fantástica” (p. 17). Una acción común que abre la mirada a un horizonte todavía no posible de vislumbrar.

La peste que nos azota en este siglo XXI ya no proviene de una causa azarosa y que nos deja ciegos como simbolizó el escritor portugués Saramago en su famosa novela, para intentar develar aquello que no queremos ver o que no pudimos ver, sino en las maneras en cómo la miramos, en la *perversión* a la que estamos dispuestos cuando buscamos deformar un poder extremadamente mundializado que homogeniza nuestras diferencias a costa de su propia perpetuidad, y por ello creemos, como señala Didi-Huberman que “la dimensión artística siempre está en dialécticas con algo más temible, más peligroso” (2017). En ese intersticio liminal donde el cuerpo se introduce como un “tejido de segregaciones estéticas (...), en ese estado trascendente donde cada gesto es una acción por la vida” (Diéguez, 2014, p. 24).

Referencias

- Benjamin, W. (2009) Estética y política. Ed. Las cuarenta
- Butler, J. (2017) Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la
asamblea. Ed. Paidós.
- Diéguez, I. (2013) Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Ed.
DocumentA/Escénicas.
- (2014) Escenarios liminares Ed. Paso de Gato
- Didi-Huberman, G. (2012) Supervivencia de las luciérnagas. Abada Editores, S.L.
- Evreinoff, N. (1936) El teatro en la vida. Ediciones Ercilla.
- Grüner, E. (2016) El fin de las pequeñas cosas. Ed. Godot.
- Le Breton, D. (2010) Rostros: ensayo antropológico. Letra Viva.

Richard, N. (2013) Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Siglo XXI Editores.

Sánchez, J. (2016) Ética y representación. Ed. Paso de Gato.

Zito Lema, V. (2010) La pasión del piquetero. Ed. El Colectivo / América Libre.

Artículos web

Diéguez, I (2014b) Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido.

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>

Salgado, M. (2019) El año de las protestas sociales en todo el mundo, 31 de Diciembre.

<https://www.publico.es/internacional/balance-2019-ano-protestas-sociales-mundo.html>

Schechner, R. Cómo performar el siglo XXI. En Revista de artes escénicas y performatividad

“Investigación teatral”. Vols 6-7/Núms. 10-11. Agosto 2016-Julio 2017.

<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral>

Verzero, L. (2018) Políticas de la representación: las artes escénicas desde los 2000. En

Boletines del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria N°19.

<https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/34-boletin-19.html>

Artículos periodísticos

Didi-Huberman, G. (2017, 19 de Junio) Las imágenes no son sólo cosas para representar.

<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>

Papeles de trabajo

Analía Bernardi

Es otoño en la ciudad de Bahía Blanca y el sol cálido seduce a quedarse un rato más afuera. Además del sol, la voluntad de escribir también tiene que sobreponerse a cierto cansancio corporal. Han sido semanas intensas en Ferrowhite,²¹ el museo donde trabajo, y el tiempo (especialmente el del fin de semana) parece volar. Junto con mis compañeras, hemos estado poniendo el cuerpo en un trabajo colectivo y comunitario que es también diverso y que hoy está orientado a proyectos que tienen que ver con la dimensión de sostenimiento de la vida, como el acompañamiento de 40 huertas familiares, los talleres de construcción de hornos y estufas de barro de alta eficiencia y la distribución de verduras de producción local. Así, hemos repartido los tiempos entre agujerear y cortar maderas para la construcción de cajones de cultivo, acopiar y repartir tierra, hacer mezclas de barro para confeccionar ladrillos de adobe, organizar la logística y participar de la distribución de bolsas de verduras.

Pasar de ese cansancio en el cuerpo a la tarea intelectual, no es sencillo. Me doy cuenta que, en vez de estar lidiando con esa sensación, de resistirme a ella, tengo que reconocer que es precisamente ahí donde radica mi lugar de enunciación. No soy una académica cuyo trabajo es estudiar, no tengo becas que garanticen 8 horas diarias de escritura y el trabajo que hago en el museo oscila entre la tarea educativa, la investigación y el trabajo comunitario. Vengo de

²¹Ferrowhite se define como un museo taller. Está ubicado en lo que funcionó como un taller de mantenimiento eléctrico y la colección que resguarda se compone de más de 5.000 piezas provenientes de espacios de trabajo ferroviario. Pero la idea de museo taller, tiene que ver con pensar que un museo está atento también a su presente y que interviene en él. Por la relación que se establece con lxs (ex) trabajadores del ferropuerto y con lxs vecinxs y colaboradores, se habla de que este es un “museo comunitario”.

Recomendamos la visita del blog <https://museotaller.blogspot.com/>, donde encontrarán no sólo un seguimiento de las actividades que se van haciendo, sino una serie de textos de reflexión producidos por el equipo de trabajo.

Otras redes sociales:
<https://www.instagram.com/ferrowhitemuseotaller>

<https://www.facebook.com/museoferrowhite>

esa versatilidad precaria de la que no reniego cuando me siento a pensar, ordenar ideas que converse con otras personas y a escribir, y hacia allá intento que vaya el sentido de hacer una investigación. Escribo para clarificar mis ideas sobre lo que pretendo “investigar” o más bien cómo llevarlo adelante y también para mostrar, visibilizar y dar cuenta de lo que está sucediendo allá donde trabajo. Escribo como parte de un proceso de reflexión- acción que siempre es colectivo.

Trabajo en Ferrowhite museo taller. Un museo ubicado en lo que fue el antiguo taller de mantenimiento de la ex usina eléctrica Gral. San Martín, en medio del puerto de Ingeniero White, en el sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Llegar al museo es como encontrar una aguja en un pajar: se trata de uno de los pocos espacios públicos que quedan dentro de la franja costera, cada vez más privatizada. Hace más de 15 años que formo parte de su equipo de trabajo y puedo decir que crecí ahí dentro. Por momentos tengo la sensación de compartir ese viejo sentimiento de cercanía entre la vida personal y el mundo del trabajo de la que tantos ferroviarios y portuarios me han hablado. Ese que vuelve al taller, el puerto, la usina o el museo como la propia (o la segunda) casa.

Entré como pasante mientras cursaba la Licenciatura en historia en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca) y ahí encontré una posibilidad de trabajar con la historia desde un lugar que no era el estrictamente académico, ese que suele tomar distancia con los asuntos que investiga, que divide y discrimina las tareas intelectuales de las manuales y que vuelve todo un “objeto de estudio”. El museo como espacio público permitía no sólo compartir “la historia” de otras maneras, en visitas educativas y publicaciones orientadas a “distintos públicos”, en muestras y eventos, sino también practicarla como producción. Es decir, participar del ejercicio de construir una historia con anclaje local, “hecha acá”, apelando para

ello a las memorias e historias personales de un montón de vecinxs. Como dice el folleto del museo:

*¿Y qué produce un museo taller? Un museo taller genera herramientas. Útiles para ampliar nuestra comprensión del presente y, por tanto, nuestra perspectiva del futuro, forjados en la labor con objetos y documentos del pasado, pero también en el cuerpo a cuerpo con la experiencia vital de cientos, miles de trabajadorxs que forman parte de, y le dan forma a, esa historia.*²²

Se han escrito muchos trabajos y tesis sobre el museo, y sin embargo percibo que todavía hay algo más por explorar. Será que el museo está vivo, en movimiento, y que por tanto sus cuestiones no cesan de redefinirse. Pero a la hora de encarar una tesis, una primera pregunta que me surge es sobre cuál podría ser, a esta altura de los acontecimientos, el aporte de mi trabajo. Como valor y como riesgo, tengo la mirada encarnada, la practico “desde adentro”. En ese sentido, reivindico la propia experiencia como elemento a la hora de construir teorías, o más bien, pensamientos situados. A la vez, encuentro en estas instancias “académicas”, la invitación de practicar una distancia (siempre relativa) para poder mirarnos reflexivamente. ¿Cómo dar cuenta de las relaciones entre teoría y praxis cuando formamos parte de las prácticas?

En ese sentido, este trabajo se propone como una reflexión acerca de lo que puede significar *situar la investigación* o ser consciente del *sitio* y de la *situación* para el proceso de reflexión-acción que llevamos adelante en Ferrowhite museo taller. En ese sentido, intentaré explorar mi lugar de habla como trabajadora, así como también como parte de una comunidad en permanente construcción junto con vecinas, colaboradoras y amigas de la institución.

²²Folleto del museo y texto de presentación del blog. Disponible en: <http://www.museotaller.blogspot.com>

Toda historia sucede en un lugar

... la palabra maorí para espacio y tiempo es la misma. Otras lenguas indígenas no tienen palabras afines a los dos conceptos de espacio y tiempo, sino que tiene una serie de términos precisos para parte de esas ideas o para relaciones entre esa idea y algo más en el medio ambiente. Hay posiciones en el tiempo y en el espacio en las cuales personas y eventos son ubicados, pero no se inscriben necesariamente como categorías distintas de pensamiento.

Linda Tuhiwai Smith (2016: 81)

Tiempo y espacio van juntxs. Linda Tuhiwai (2016) recuerda que esa diferenciación es Occidental, moderna. Los pueblos indígenas no tienen estos conceptos divididos, como tampoco separan el cuerpo de la mente, el individuo de la comunidad o la comunidad de la naturaleza. Entonces recupero que el sitio, el lugar desde el cual hablo, es un lugar geográfico e histórico, y que a la vez este “contexto” se trama con mi posición subjetiva y social (de rol, de tareas) a la hora de investigar.

Ferrowwhite no es como muchos museos que se comportan como un “no lugar” (Augé, 2014, p. 67), es decir, como una institución vacía y pretendidamente universal que homologa la experiencia museal en una serie de ítems ya predefinidos. Por el contrario, su historia y emplazamiento específicos han incidido en cuanto a sus condiciones de posibilidad y probablemente también a cómo asumimos la tarea crítica. En ese sentido, rescato las ideas del Colectivo Situaciones alrededor de lo que definieron como “investigación militante”, particularmente en lo que refiere a la “inmanencia”, como ese modo diferente del mero estar adentro:

habitar la situación y trabajar a partir de la composición —el amor o la amistad que vuelve común lo propio— para dar lugar a nuevos posibles materiales de dicha situación. La inmanencia es, pues, una copertenencia constituyente que atraviesa

transversal o diagonalmente las representaciones del “adentro” y el “afuera”. Como tal no se deriva del estar, sino que requiere una operación del habitar, del componer. (Colectivo Situaciones, 2018)

El museo abrió sus puertas en noviembre de 2004 en lo que funcionó como el taller de mantenimiento de la usina eléctrica Gral. San Martín en el puerto de Ingeniero White. Su surgimiento está vinculado no sólo con el desguace puntual de la empresa eléctrica provincial, sino, en términos más generales, con la gran transformación que tuvo lugar en el puerto durante la década de 1990. Este cambio implicó la privatización de las empresas del Estado (ferrocarriles, polo petroquímico, administración y funcionamiento portuarios), el arribo de empresas de carácter transnacional y con ello, la reconfiguración de modos de trabajo y de vida de quienes habitamos ese lugar.

El cambio fue brusco y sucedió relativamente rápido. Por eso para muchas personas tuvo (y aún resuena) algo traumático. Cierre de espacios, desguaces y despidos resultaron los gestos de una violencia aplicada sobre los edificios, las cosas y las personas para hacer lugar a las transformaciones necesarias para el desempeño del capital contemporáneo, de las que Ingeniero White es un caso emblemático. Se trata de un puerto por el que desde fines del siglo XIX se exportan los productos agropecuarios que se producen en la región, y donde desde 1970 se encuentra instalado uno de los polos petroquímicos más grandes de Argentina. Empresas de carácter transnacional gerencian hoy estos enclaves económicos, desde los cuales se fuga la riqueza y acá nos quedan los efectos colaterales de sus actividades. El capital nos expropia de los bienes comunes: la playa, el aire puro, el trabajo. ¿Cuál es el rol de un museo?

Andreas Huyssen ha reflexionado acerca del contexto de surgimiento de los museos y advierte que históricamente estos suelen aparecer como una necesidad “conservadora” frente

algo que se pierde. Tanto la Modernidad, al dar por tierra a la sociedad tradicional, es impensable sin su proyecto museístico, así como la obsolescencia programada de la sociedad de consumo en los años '80 halló su contrapunto en una museomanía implacable (Huyssen, 2007, pp. 16 y 42). En coincidencia con el argumento de Huyssen, podríamos decir que este museo debe su condición de posibilidad a la desarticulación de un mundo de relaciones económicas, sociales y culturales entre puerto y trabajo, pueblo y playa. Como desde antes el Museo del Puerto (fundado en 1987), también Ferrowhite contribuyó de algún modo a elaborar el trauma que significó para la comunidad quedarse sin empleo y sin espacios de sociabilidad, aspectos estructurantes de la subjetividad.

Pero el dilema fue cómo abordar la memoria sin caer en el cliché de la nostalgia que romantiza el pasado. Richard Sennet en *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación* (2012), recupera la distinción que en 1917 Freud estableció entre la melancolía y el duelo. Mientras que la primera es un estado permanente, el segundo contiene la narración gracias a la cual, poco a poco, se reconoce la irremediabilidad de la pérdida y la posibilidad de reponerse. Dice:

(...) una vez concluido el trabajo de duelo, el yo queda otra vez libre y desinhibido.
(...) Lo más importante es que la visión de Freud tenía del duelo dio forma a su confianza en el trabajo. El trabajo es un llamamiento a regresar al mundo, con independencia de la historia emocional del trabajador. (...) Más que prometer 'bienestar', el trabajo promete una renovación del compromiso. (Sennet, 2012, p. 359)

El trabajo y la capacidad de narrar, de poner en palabras la experiencia, aparecen entonces vinculados con una tarea de reparación individual y de las relaciones sociales. En este sentido, los trabajos de Guillermina Fressoli (2020) y Celeste Belenguer (2020) han abordado

y distinguido las nociones de memoria – hábito, vinculadas a actitudes más pasivas o acríticas respecto del pasado, de aquellas otras más activas, asociadas a la idea de recuerdo. Más allá de sus especificidades, ambas han postulado que, tanto en aquellas personas que visitan el museo como público, a través de la experiencia de la muestra, como así también en aquellas que participan de la dinámica institucional de una manera más cotidiana a través del involucramiento en diferentes acciones que allí suceden, el museo motiva instancias de “rememoración” en las que se pone de manifiesto el ejercicio activo del recuerdo.

La noción de “museo taller” va en esa línea. Ferrowwhite se define así no sólo por el edificio donde tiene sede o la colección que resguarda, constituida por objetos y herramientas del trabajo ferroviario. Al mismo tiempo, esta figura pretende habilitar un lugar simbólico y relacional donde “historia y biografía, documento y ficción, trabajo y deseo se tocan e inciden sobre el presente”.²³ Ese binomio de sustantivos en tensión viene de algún modo a cuestionar la tradición de los museos vinculada a la idea de “mausoleo”, a la conservación de pasados presuntamente inmutables, y a proponerlos más bien como herramientas de acción que intentan incidir sobre el presente. Por esa razón, la identidad del museo está en tránsito, más vinculada a un “estar-siendo” que a un “ser”: un taller que devino un museo y, a la vez, un museo deviniendo taller todo el tiempo.

Los primeros

En sus primeros años, el museo estuvo fuertemente vinculado a los antiguos ferroviarios, trabajadores de la usina y del puerto. Atilio Miglianelli, Pedro Caballero, Adolfo Reppetti, Ángel Caputo, entre muchos otros amigos, fueron testigos de la transformación y a la vez los primeros que llevaron adelante la operativización del patrimonio. Fueron ellos quienes resguardaron, trajeron y señalaron que llaves, tuercas, faroles y bigornias tenían un valor

²³Ferrowwhite (2010), *Artefactos y teatro documental* (pequeñas postales).

patrimonial. Estas piezas no eran valiosas por los materiales con las que estaban hechas o la calidad de su factura, sino en tanto resto, es decir, como vestigio: porque, salvadas más por el azar que por la voluntad, brindaban testimonio de lo que se había perdido en el desguace.

Con estos amigos aprendimos para qué y cómo se usaban las herramientas, pero también cómo se organizaba una fiesta o un reclamo o qué pasaba en una mañana en el taller. Es decir, conocimos toda una vida social estructurada alrededor del trabajo como pilar de la identidad, pero a la vez toda la abundancia que lo excede. Apelar a estos testimonios significó entrar a la historia del ferrocarril, de las usinas y del puerto “desde abajo”. En este sentido, subvertir la función tradicional y colonizadora del museo como institución de saber-poder que legitima la historia de lxs grandes héroes o personajes, e impone dinámicas de inclusión excluyente de todo lo “otro” (Preciado, 2017), para proponer precisamente actos de insurgencia museal vinculados a qué, quiénes y cómo se recuerda. “En el contexto de la producción colonial, el sujeto subalterno no tiene historia, no puede hablar y es irremediabilmente heterogéneo. Cuando Spivak dice ‘no, el subalterno no puede hablar’, acaba por decir también que todo habla del sujeto subalterno es señal de insurgencia” (Rodrigues, 2017).

En consonancia con lo que nos enseña la Museología Social²⁴, en Ferrowhite creemos que los museos sirven a la vida. En esa tarea, es cierto que también elaboran algo de la muerte. De algún modo ahí siguen estando las personas una vez que no están más físicamente, como pasa con muchos de estos antiguos trabajadores. Ahí conservamos sus objetos, los archivos sonoros, sus documentos, ahí practicamos el ejercicio de la transmisión cultural en figuras como nosotrxs como trabajadores. Toda una “cultura ferroviaria” (como da cuenta el

²⁴La Museología Social es un paradigma que se inscribe dentro de la renovación crítica de la museología que se dio sobre todo desde la década de 1970 y en cuyo desarrollo América Latina ha tenido un lugar destacado. Se trata de una museología en sintonía con las ideas de transformación social, cuya vigencia se sintetiza hoy en las palabras del museólogo y poeta brasileiro Mário Chagas cuando dice que “una museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”. Conferencia XVIII Reunión del MINOM, Córdoba, 2017.

colectivo artístico Asociación Boletos Tipo Edmondson - ABTE) ligada a la “picada” como plato del taller, al “rebusque” como modo de hacer, a la idea de “socio” y “comisión” como formas de organizarse entre compañeros en el trabajo y ante un reclamo, que se va con esas personas, pero que a la vez queda como deuda o tarea pendiente en quienes aprendimos de ellas.

Pero los museos también deben servir a la vida en el sentido de dejarse transformar por ella. Es decir, a estar a disposición, dejarse permear o dialogar con lo que sucede puertas afuera del museo, en el territorio donde este se encuentra. En ese sentido, nos gusta pensar que para el museo también cabe esa frase que ploteamos en alguna pared de la sala principal en alusión a lxs trabajadores. Aquella que dice que: “Un trabajador nunca es sólo un trabajador, también es lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, las cosas por las que brinda y aquellas por las que lucha.”²⁵

Es decir, pensar la identidad de este lugar, como la nuestra propia, como abierta y en proceso de volverse otra cosa. Por eso la idea del “museo - taller”, como ese lugar que tiene que ver con el pasado y también con el presente y el porvenir, como ese espacio que nos reúne colectivamente y que nos convoca a la acción. Y que, en ese proceso, en el que nos juntamos para construir una balsa, organizar una fiesta de carnaval, producir salsa de tomates, también nos reinventamos - muchas veces sin darnos cuenta- a nosotrxs mismxs.

Lxs que vienen

Si la historia no es una línea recta que avanza ineluctablemente, llena de permanentes rupturas y nuevos comienzos, sino un continuum compuesto de convivencias entre temporalidades, de duraciones superpuestas, podemos comprender que mientras ese viejo

²⁵Ferrowwhite museo taller, *Texto de sala*.

orden se transformaba, uno nuevo aparecía.²⁶ Un orden cuya condición central será, siguiendo a Isabel Lorey, la precarización como forma de gubernamentalidad:

En el neoliberalismo la función de lo precario se desplaza ahora al centro de la sociedad y es normalizado. Esto significa que ahora la función de la libertad burguesa puede también transformarse: de la disociación con los precarios *otros*, a una función de subjetivación en la precarización normalizada. Mientras que la precariedad de los marginados conserva su potencial amenazador y peligroso, la precarización se transforma en el neoliberalismo en un instrumento político-económico normalizado. (Lorey, 2016, p. 53)

Visiblemente, se percibe en el espacio que constantemente se transforma: las islas artificiales que emergen como producto del dragado del canal principal de la ría, las fábricas nuevas que avanzan sobre terrenos otrora públicos, las casas que están en venta o que sus paredes presentan severas rajaduras por el movimiento de los suelos. Se nota en el incesante tráfico de buques que vienen a buscar lo que trenes y camiones traen desde el campo, también en los ruidos de las cintas transportadoras, en los venteos de la usina, en el puente La Niña, que “antes era una romería de gente que iba y venía” (Ida Muhamed) y ahora la mayoría de las veces está desértico. También las frías estadísticas dan cuenta de los efectos que las políticas neoliberales de los años 90’ tuvieron sobre la población. Según datos censales de 2010, lxs 12.500 habitantes de Ingeniero White reportan los niveles de desempleo, precariedad habitacional y analfabetismo más altos de la ciudad.²⁷

A pesar de que este lugar pareciera ser cada vez más un enclave del capital, todavía hay personas que habitamos Ingeniero White. Que lo eligen, como Ida Muhamed o como Titi

²⁶Blog <https://museotaller.blogspot.com/search?q=el+oro+y+el+barro+>

²⁷Fuente: Centro Regional de Estudios Económicos de Bahía Blanca. Disponible en: <http://www.creebba.org.ar/main/index.php?op=censo>

Sedrani que sólo se iría “si mudaran a todo el Boulevard conmigo”. Y cuando dice esto se refiere a todo lo que configura su vida en el barrio: el Club Huracán, el museo, el almacén de la esquina, a todxs y cada unx de sus vecinxs. Algunas personas resisten a este proceso de gentrificación y de precarización de la vida, mientras que otras, como Katty Aponte o Alejandra Gallardo vinieron hace muchos o algunos años, desde Chaco o Tandil, anhelando encontrar precisamente lo contrario, mejores oportunidades de vida y de trabajo.

Este proceso de cambio social, que en un principio era tenido como un dato de la realidad que el museo debía historizar e intentar comprender, ha afectado también la dinámica y el “estar siendo” del propio museo. Mientras que en los comienzos la tarea del museo estuvo concentrada en dar cuenta de ese mundo que se perdía, hoy participa activamente de la producción de nuevos sentidos y prácticas, aunque todavía no sepamos los efectos de estas implicancias. Así, de la relación con los trabajadores ferroporuarios que aludían al “patrimonio” como la herencia del pasado; estamos pasando a la generación de “fratrimonios”. Este concepto refiere:

en principio, de una relación horizontal, derivada de la condición de pares, sean hermanas, hermanos, amistades, vecinas o vecinos. En segundo lugar, implica una dimensión explícitamente constructiva y sincrónica en el tiempo del “valor”, en el sentido de que “lo valioso” o “lo importante” no es algo que se hereda de un más allá, sino que se produce y se comparte en el aquí y ahora. No es algo trascendente, que está definido de antemano y que se recibe con mayor o menor imposición. El fratrimonio se revela como valioso en la inmanencia. (Testoni, Bernardi, Beluzo, 2022, p. 59)

Dos circunstancias pueden explicar esta sutil transición. Por un lado, el cambio generacional natural que referíamos anteriormente que hace que, junto con la muerte de sus testimoniante,

todo el universo simbólico de aquel mundo del trabajo, de un modo de vida, desaparezca o se reformule. Por otro lado, y como contrapartida, el acercamiento y la vinculación de chicxs y jóvenes familias a partir de la recuperación de una de las salas la ex –usina eléctrica, en 2015, y la apertura (o relocalización) en ese lugar del taller Prende. Hoy son esas personas las que constituyen la “comunidad” de referencia del museo, las que lo habitan, personas mucho más jóvenes, que no llevan en el cuerpo la memoria de ese pasado reciente, que nacieron o vinieron acá después de la gran transformación neoliberal, y que por tanto su relación con el “patrimonio” no es tanto lo que se hereda como lo que se genera. Desde su apertura, el Prende no ha funcionado sólo como el “taller” en su sentido más literal, es decir como espacio de producción de bolsas o adobes, mochilas o baldosas, remeras o salsas de tomate. Retomando el planteo de Sennet, cada una de estas producciones ha sido la excusa concreta para constituir al Prende como un lugar de encuentro y de hacer compartido; y al cabo terminó siendo el nombre de una pertenencia colectiva en construcción.

¿Qué es Ferrowhite y particularmente el Prende para estxs vecinxs? ¿Se sienten parte del museo o lo perciben como algo ajeno? ¿Cómo ven la relación que establecen con las personas del equipo y con otxs vecinxs? ¿Cómo reciben las acciones que suceden y se promueven desde el museo? ¿Cómo se relacionan con esa historia reciente que desde el museo entendemos marcó nuestro presente? Son algunas de las preguntas que me guían no sólo a la hora de investigar, sino más bien de pensar la función social del espacio y de la tarea que desempeñamos a diario. Pero pareciera que abordar esa dimensión situada en el presente, indagar sobre eso que nos implica tanto a quien pregunta como a quien responde, precisa de inventar metodologías. Y sobre todo transitar la sensación de incertidumbre a la hora de ponerlas a prueba. El taller, en este sentido, puede convertirse en un espacio de construcción de conocimiento colectivo, en un espacio de escucha y de reflexión conjunta, de aprender junto con otras personas.

*Y yo me pregunto, ¿qué es lo comunitario?*²⁸

Allá por 2017, con motivo de participar de un encuentro de museología social, convocamos a un grupo de amigas y colaboradoras del museo para pensar entre todas: “¿Qué encontrás en el museo que no encontrás en otro lado?” (Ortiz de Rosas, 2017) Esta fue una de las primeras acciones con las que intentamos generar la conversación “hacia adentro”. Es decir, solemos dirigirnos a “otros públicos” que nos visitan, estudian y miran desde afuera y ante los cuales, el museo es percibido y catalogado como un “ejemplo de museo comunitario”. Pero ¿cómo resuena esta afirmación en quienes son parte de esa “comunidad”?

Desde entonces, a través de encuentros de reflexión y acción concretas, intentamos seguir conociéndonos, construir vínculos de confianza y afecto y habilitar el espacio-tiempo para hacernos estas y otras preguntas en voz alta. En la mayoría de estas ocasiones, nuestras interlocutoras han sido principalmente mujeres, porque efectivamente son quienes más participan de las acciones del museo en la actualidad. Muchas de ellas se han acercado inicialmente para acompañar a sus hijxs en las actividades del taller, pero al cabo encontraron también un lugar de pertenencia y acción propias.

Esta situación ha significado también la redefinición de nociones vinculadas al trabajo, no sólo en este puerto, sino también en lo que atañe a las metodologías del propio museo. Es decir, no se trata sólo de habilitar o contar con otras historias, sino con qué voces y bajo qué procedimientos construimos esos nuevos conocimientos. Así, en los talleres “Obreras para armar” indagamos sobre la representación común del puerto como “espacio de varones”. A partir de problematizar si en el puerto sólo trabaja(ro)n varones, empezamos a investigar de manera colectiva sobre el trabajo femenino históricamente invisibilizado en el puerto y a dar cuenta de la situación en el presente. La agenda social, las preocupaciones y sensibilidades de

²⁸Frase dicha por Yesica Peluffo, trabajadora del museo y referente barrial, durante el taller.

algunas compañeras del equipo del museo para plantear ciertos temas, y las herramientas que nos brinda la economía feminista, son algunos de los elementos que han contribuido a generar estos debates.

Durante la pandemia surgieron proyectos que tienen que ver con el sostenimiento y el cuidado de la vida, como las huertas familiares, los talleres de hornos y estufas y las jornadas de distribución de verduras a precio justo. Son iniciativas que a veces surgen de parte del equipo del museo y otras como consecuencia de ideas que nos comparten las vecinas y amigas. En lo inmediato, intentan acompañar a las economías familiares, pero también nos abren a pensar en lo concreto en grandes conceptos como el de soberanía alimentaria y de cómo queremos vivir en este lugar. Se trata de ejercicios micropolíticos, que no sabemos aún para dónde nos llevan, porque en todo momento se fugan hacia nuevas derivas. A la vez, es necesario interpelar esas prácticas y preguntarnos por la especificidad de que sucedan en este museo. Es decir, en qué medida hacer una huerta en el museo se distingue de otros proyectos similares que, por ejemplo, las empresas del complejo agroindustrial generan como parte del consenso social que buscan con sus acciones de Responsabilidad Social Empresaria.

Por el momento, cabría destacar lo que sucede con estas iniciativas que traman redes de vínculos y de dimensiones simbólicas diversas. En principio, se han vuelto la excusa para entablar una comunicación cotidiana entre un grupo de personas heterogéneo y en expansión. Por otro lado, han hecho emerger memorias y documentos de las huertas que había en el Boulevard, como las fotos del berenjenal que cultivaba el papá de Titi, o las anécdotas de los tomates que tenía el abuelo de Camila. Esas memorias del pasado se entrelazan con los consejos que aportan las técnicas del INTA sobre la importancia de las semillas, a las que hay que cuidar “como tesoros”, o las pruebas de Joaquín y Nahiara, dos hermanxs que asisten al taller Prende y que plantan toda semilla que encuentran por ahí. Pasado y presente, experiencia y ensayo se encuentran y a la vez afirman lo posible, esa dimensión que es

preciso recordar o construir para soñar un futuro diferente. Es decir, contar con la experiencia de que en esta tierra salitrosa, es posible cultivar choclos y zapallos, es de un valor incalculable a la hora de ponerse a picar el suelo o a reutilizar un cajón de pescado para fabricar un banco de cultivo. También lo es entrar a un patio hoy y encontrarse con “los tótems” de Gisela, unos maceteros hechos de cubiertas o envases plásticos recuperados, o el cantero que Lorena, Mateo y Melisa armaron en el pedazo de patio que les prestó su vecina Titi.

Estos proyectos entrelazan a personas con diversas trayectorias de vida y que provienen “de diferentes clases sociales”, como señaló Gisela al finalizar la jornada de plantado de árboles por el Día de la memoria (24 de marzo). Además, constituyen la oportunidad de cruzar saberes provenientes del campo académico, saberes populares y la situación de “no saber”, pero animarse a preguntar. También de abordar la necesidad de llegar a fin de mes o de llevar un plato más saludable a la mesa y de plantearlo colectivamente. Finalmente, recupera tradiciones que heredamos de madres y padres, pero también son instancias de generar “fratrimonios”, es decir, valorizaciones entre pares en tiempo presente. Son, además, iniciativas que germinan o hacen rizoma con otras ideas o proyectos. Son alimento para seguir intentando vivir vidas que valgan la pena (y la dicha) de ser vividas.

De todo esto se desprende una intuición que me indica que, en cuanto a la investigación, no hay pensamiento situado sin un sitio de enunciación. Pero tampoco lo hay sin un *con quiénes*. No pensamos solas, ni producimos conocimientos en soledad, aprendemos de y junto con otras personas. Por eso, habrá que reconocer que nuestro modo de pensar y ver el mundo se verá atravesado por con quiénes hablemos. Ahí radica nuestra precariedad como “investigadoras”, pero también la potencia de nuestras prácticas.

Referencias

- Augé, M. (2014), “Sedentarismo y movilidad”, en *El antropólogo y el mundo global*. Siglo XXI.
- Belenguer, C. *La dimensión social del museo taller Ferrowhite: el ejercicio colectivo de rememorar (Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2004-2014)*, Universidad Nacional de Cuyo. (Tesis De Maestría En Arte Latinoamericano)
- Colectivo Situaciones (2018), “Sobre el militante investigador, para Canadá (20/09/03)” en *Revista Lobo Suelto*. <https://lobosuelto.com/sobre-el-militante-investigador-para-canada-20-09-03-colectivo-situaciones/>
- Fressoli, M. G. (2020), *Incomodar la mirada. Museos, artes visuales y memoria*. Eduntref.
- Huyssen, A. (2007), “Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE.
- Lorey, I. (2016), *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, Traficantes de Sueños (Creative Commons).
- Ortiz de Rosas, J. (2017), “Y yo me pregunto, ¿qué es lo comunitario?”. <http://museotaller.blogspot.com/2017/11/y-yo-me-pregunto-que-es-lo-comunitario.html>
- Preciado, P. (2017), “Salir de las vitrinas: del museo al parlamento de los cuerpos”, conferencia en XI Curso de Cultura Contemporánea, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2017. <https://vimeo.com/239484758>
- Rodrigues, C. (2017), *Contra a intolerância*. Piseaagrama. <https://piseaagrama.org/contra-a-tolerancia/>

Testoni, N.; Bernardi, A.; Beluzo, G. (2022), *Un museo común: museos y comunidades*, CABA, Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural. (Libro digital).

Tuhiwai Smith, L. (2016), *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM Ediciones.

Danza y tareas manuales. Vagabundas minorías mudas.

Cecilia Priotto

Técnica y modos de vida

Estas palabras contienen un regreso o una apertura a un material pre-existente para desenmarañar y articular en letras aquellos pensamientos y experiencias que tuvieron lugar durante el proceso de creación de “La Bestia Empecinada” una obra de danza que dirigí y que dispuso finalmente una puesta escénica en Córdoba – Argentina en noviembre del 2017.

Devenidos luego en obra, los materiales y preguntas originarias de esta creación surgen de la residencia artística coreográfica a la que nombré “Tiempo y Materialidad en Taller Diario para la Fabricación”.²⁹En esa oportunidad fueron relevantes conceptos que tomé de manera comparativa como trabajo fordista y posfordista según el planteo de Bojana Kunst (2015) acerca del modo de producción de artistas contemporáneos, y empecinamiento como perseverancia estratégica al que refiere Verónica Gago (2017) cuando analiza un modo de trabajo de León Rotzinger “que no se discute como si tratara de un enlace de ideas discordantes, sino poniendo en juego la composición de cuerpos que sienten y piensan y que combaten contra la expropiación de su materialidad sintiente como fuente de sentido” (p. 2). Sobre esta plataforma conceptual desarrollamos prácticas corporales con relación a las técnicas de fabricación en un intento de pensar la “fabricación” de movimiento y de poéticas escénicas consideradas ambas en su dimensión material.

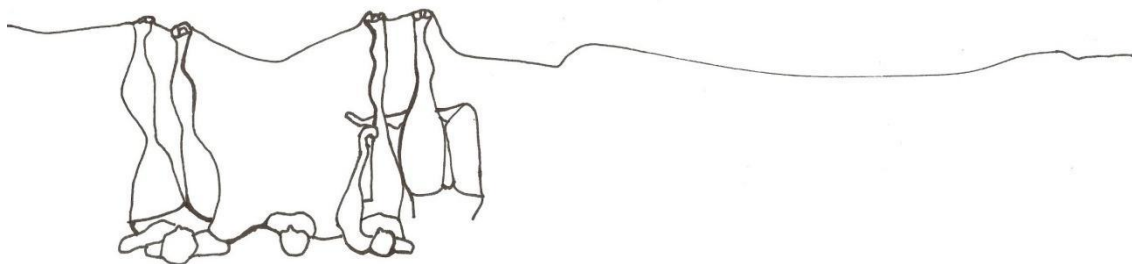
A partir de la pregunta disparadora que me hicieran en la residencia: ¿Cómo es la Arqueología de tu trabajo? comprendí en principio que no debía elaborar una producción o

²⁹Plataforma VA/ Movilidad de proyectos y residencias artísticas en Arqueologías del Futuro Encuentro Internacional de Danza Contemporánea performance y conocimiento. CABA Bs As en 2015 y 2016

una práctica nueva, ni armar un laboratorio de ensayos, sino que debía desglosar cada quehacer que había conformado la batería de tareas y actividades como una bitácora metodológica propia.

De esta manera se dispararon recuerdos que podía recuperar con las imágenes de listas de actividades que hacía para crear y producir una obra escénica de danza y mostrarla finalmente a un público íntimo. Sorprendentemente los recuerdos se detenían en todo tipo de hechuras, y aunque a veces de manera muy desordenada, empezaba a poder nombrar una a una las tareas:

1. Acopiar materiales de sobras o encontrados en la calle. A esta etapa le llame la recolección o cosecha de cosas reutilizables; construir los dispositivos de escenografía con todo tipo de materiales (maderas, hierros, pinturas, pegamentos, telas, papeles, plásticos) utilizando y aprendiendo a usar todo tipo de máquinas eléctricas;
2. Confeccionar vestuarios, hacer moldes, cortes y costuras a máquina o a mano;
3. Inventar artefactos de iluminación con elementos hogareños intervenidos: cables veladores adaptadores, filtros lumínicos;
4. Diseñar gráficas a partir de dibujos bocetados o registros fotográficos para crear una postal de imagen;
5. Trasladar en un vehículo utilitario donde transportar todo el montaje y al grupo de trabajo;
6. Montar las luces y operar luz y sonido
7. Incluso hacer boletería si en fecha de función no contaba con boletero en el teatro.



Laura Demarco, Boceto de gráfica, imagen extraída de los ensayos

Era capaz de asumir un rol de multitarea y de este modo se aprendía a hacer mientras el artefacto tomaba forma y comenzaba a funcionar o mientras las costuras se adaptaban al cuerpo dejando que una obra en proceso de ensayo encontrara un modo de ser compartida. Como dije antes, todas estas hechuras vinieron a mi memoria antes que cualquier referencia a la creación o composición de danza. Entonces allí me encontré con una segunda pregunta: ¿por qué no aparecían en esta lista de quehaceres la composición del movimiento ni los componentes técnicos de la danza? Podría responder para tranquilidad mía que esto encontraba fundamento en un orden de aparición por necesidad de uso. Pero lo que definitivamente no estaba pudiendo comprender entonces era que aquello que daba por sentado que era “lo que hacía para hacer danza” (caldear el cuerpo, entrenar algunos movimientos, improvisar o componer) eran actividades entre muchas otras, pero que por algún motivo, parecían pertenecer, unas, al mundo del arte con todos los atributos de autonomía artística que podríamos suponer por el carácter singular de una creación, y, otras, en cambio, al mundo de las labores o al mundo de los oficios, es decir al mundo del trabajo, algo dado en la comunidad hacia la comunidad sin referir a un hacedor en particular. Dice Sennett (2009) posando un manto de duda sobre tan radical separación que

aún hoy este contraste da forma a nuestro pensamiento: el arte parece llamar la atención sobre el trabajo único o, al menos, distintivo, mientras que la artesanía es una práctica más anónima, colectiva y continua (...) La originalidad es también una etiqueta social, y los individuos originales establecen vínculos peculiares. (p. 87)

En el Taller Diario de Fabricación la acción de los cuerpos se transformó en el sitio donde reflexionar críticamente sobre la noción de trabajo en danza como oficio con relación al saber técnico, poniéndola en tensión con el trabajo manual que se desarrollan en talleres fabriles de múltiples oficios. En una primera fase uno de los procedimientos básicos fue el montaje y desmontaje de objetos fabricados para la escena, intentando una repetición y una seriación para establecer un orden rítmico de la acción, pensando comparativamente al modelo fordista de producción. En una segunda fase avanzamos en el uso de objetos o dispositivos para poner en fricción acción, escena e imaginación. Allí, en el taller de fabricación se hacía lugar a inventos e incluso, a la posibilidad de una narrativa con base en esta materialidad como un exceso de esta.



Rodolfo Opazo y Cecilia Priotto. Ensamble de un molino de viento con material recolectado.

Sala Martín Coronado- Biblioteca Nacional. PH: Micaela Moreno

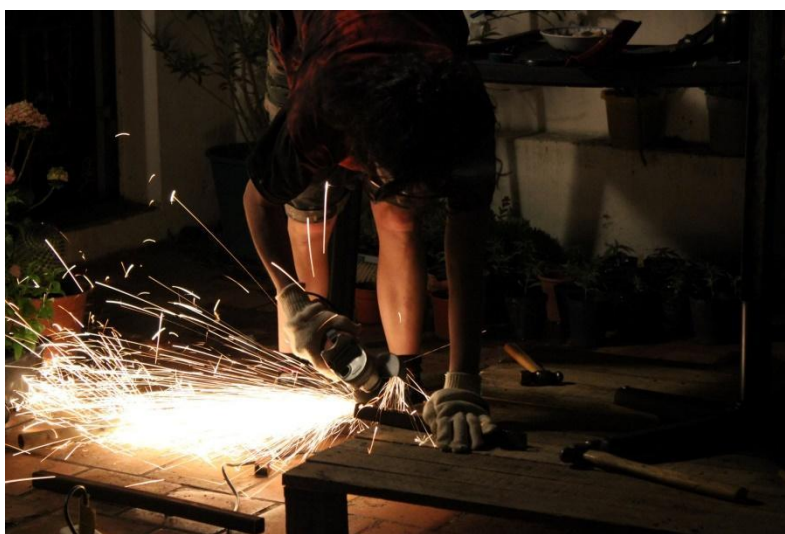
De todos modos, esta mirada clasificatoria no lograba aún engranar el problema que podría darse en la intersección entre el arte, el trabajo, el cuerpo, la técnica y las jerarquías sociales. No lográbamos comprender nítidamente por qué ante la pregunta de cómo hacía danza, las respuestas primero que nada respondían con lista de tareas de trabajo de taller manual y nunca mencionaban a la danza en el ámbito de las labores.

Al poner en consideración que la relación con el trabajo en danza tiene elementos en común con las prácticas laborales de un artesano o de un obrero destrabamos una metodología de laboratorio de movimiento con el uso de distintas herramientas manuales y eléctricas para el trabajo de fabricación. Porque más allá de intuir una problemática de estratificaciones sociales por las diferencias entre arte y trabajo de oficio o artesanía, aquello que nos estaba provocando un malestar, como un germen que empujaba e incomodaba, es que estábamos frente a una práctica de vida que desde el tiempo de los talleres o gremios medievales han respondido a estructuras de relaciones de jerarquías masculinizadas. Desde esta perspectiva la Danza en el campo de las Artes Escénicas pareciera vincularse subordinada o dependiente como una hermana menor de poéticas escénicas legitimadas que ejercitan una dramaturgia textual o capaz de construir sentido narrativo. La creación en danza puede reposar en sólidos soportes formales técnicos, sensoriales sin requerir de un significado sino de preservar rasgos delicadamente pre discursivos como una condición poética y por esta razón ser sospechada de una composición más lábil conceptualmente, o aún peor, de conformar un campo de conocimiento en principio algo débil, condición algunas veces atribuida a la dificultad de comunicar por fuera de la práctica de los cuerpos.

La actividad que implica a cuerpos en la producción material de objetos, fuera de sí (cosas) o en sí (movimientos), realizada mediante técnicas específicas sigue presentando aspectos comunes en términos de labor y espacio. El taller de trabajo es el sitio en el que se aclaran

metodológicamente los parentescos entre trabajo, cuerpo, técnica y creación. Aquí propongo la acción de la mano como aquella que acerca las prácticas de la danza y del artesanado. La mano, mejor dicho, la manualidad, se conforma así en el problema específico a investigar en “La Bestia Empecinada”.

El trabajo se desarrolló usando máquinas para presionar y transformar la materia: amoladora, perforadora, remachadora, engrampadora; herramientas de confección: máquina de punto y remalladora; herramientas comunicadoras: cuerpos, música y sonidos de danza y de música. Así, entre amoladoras, perforadoras y máquinas de coser tendría lugar lo hecho a mano entendido como problema de movimiento y de vínculos sociales por conocer. Un movimiento transido por la cultura del trabajo, las vinculaciones jerárquicas entre maestro y aprendices, la técnica específica de uso, la amalgama entre la mano, la herramienta y el uso. Aquellos eran nuestros primeros ensayos y serían nuestras funciones de alguna manera. Agrupadas en una misma bolsa, como diría Ursula K. Le Guin (2022), estas técnicas fueron nombrada como la “Técnica Dora”. La idea de arrojar todo en una misma bolsa evitaría jerarquizar de entrada una tarea respecto a las otras.



Cecilia Priotto. Taller de herramientas “Técnica Dora”. PH: Micaela Moreno

La tercera pregunta que ahora podríamos hacer para seguir indagando era si podríamos plantear en clave de obra a la totalidad de actividades que implican al grupo en tiempo de ensayo, producción y función de una obra. ¿Cómo conseguir sostener en una misma práctica el problema en cuestión con un carácter o mirada crítica sobre nosotras mismas? Este experimento nos interpelaba en la encarnada relación entre nuestras técnicas aprendidas para la danza y los modos de vida que llevábamos para subsistir.

¿En qué consiste específicamente el trabajo de la danza? ¿Es necesario apelar a imágenes asociadas al mundo fabril para abordar el tema del trabajo de la danza? ¿Por qué se establece diferencias entre las máquinas y los cuerpos cuando la técnica puesta en función tiene el mismo tipo de relación de transformación de la materia?



Tal vez con estas palabras como herramientas logre entrar en la espiral donde reposan mis propios prejuicios.

La franca Tarea

Bojana Kunst (2015) dedica gran parte de sus estudios filosóficos a la problemática en torno a producción de la danza contemporánea, a las relaciones entre danza y trabajo. Uno de los ejes temáticos que me han servido para enmarcar la discusión es aquel que toma como punto de partida la desaparición de la línea divisoria entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio como la característica de los actuales modos de producción postfordistas, en los que las cualidades esenciales de la vida después del trabajo -creatividad, afectividad, habilidades comunicativas- se han convertido en el núcleo de la explotación capitalista de la fuerza laboral. La autora desarrolla un análisis histórico de la aparición de las formas de danza contemporánea en el siglo XX, focalizando la atención en el vínculo entre el potencial estético y político de estas nuevas formas de danza y las estructuras productivas. En este sentido señala dos tipos de relación entre la conceptualización del movimiento y los modos de organización de la producción. En un lado, en las sociedades capitalistas, la búsqueda de la naturalización del movimiento en oposición al uso técnico instrumental del cuerpo trabajador en la línea de montaje de la fábrica fordista.

Siguiendo esta línea de análisis, Kunst (2015) parece sostener que el potencial político de la danza hoy, en el contexto del capitalismo posfordista, ya no está ligado con la resistencia a los modos de producción rígidos y disciplinarios sino que pueden ser repensados en relación con las características del trabajo inmaterial; la flexibilidad, el movimiento continuo, el intercambio y la colaboración incesante y superficial, la exigencia de transformación

constante del sujeto singular, la subsunción del tiempo de ocio al tiempo de trabajo son modos de encarnarlos.

Dice Pallasma (2018) que “En la obra creativa tienen lugar una poderosa identificación y proyección; todo el cuerpo y la constitución mental del creador se convierten en el lugar del trabajo” (p. 139). Es necesario desviar por consiguiente esta concepción del trabajo posfordista que tiende a invisibilizarlo, distenderlo y oponerle la materialidad que le es propia al trabajo en danza, es decir la labor de un cuerpo. La práctica danzada tiene la capacidad de revelar la relación consustanciada con la duración y la ocupación de un espacio. Asiste a estos modos finitos de estar en contacto con lo real sencillamente porque es la cosa en sí y donde la experiencia relacional con el mundo existe.

Comprender políticamente que la cosa ahí es nuestro trabajo y es nuestro cuerpo, y no algo que está afuera, tal vez pueda cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos, no sólo en términos de materiales sino también metodológicos, que en principio reconocería en cada cuerpo un saber cuyo acopio vivo reside ahí mismo, tiene en el cuerpo su lugar de trabajo y conocimiento.

Podemos revitalizar y empatizar la creación en danza ampliando el diálogo con una sociedad futura capaz de esfuerzos posibles y mejores alianzas entre los cuerpos. Lo posible es un modo de entender la actividad entre el poder y el no poder, Byung- Chul Han (2017) nos acerca a una posible mirada que mitiga la idea del positivismo como posible bienestar de las personas y propone que esta “positivización general del mundo, tanto el ser humano como la sociedad se transforman en una máquina de rendimiento autista” (p. 54). En los distintos ensayos en *La Sociedad del Cansancio* (2017) advierte constantemente sobre aquello que confusamente nos veda de la alternativa del no poder o de la potencia negativa por existir en una sociedad donde el discurso hegemónico insta a una potencia positiva o la posibilidad de hacer algo, aunque esta termine en el agotamiento del último “sí”.

Sin duda uno de los desafíos más interesantes en los ensayos de “La Bestia Empecinada” fue el de prescindir o dejar en suspenso los preceptos sobre la actividad danzada en términos de lenguaje técnico y estético que, en diversas experiencias, han sido los principales insumos para comenzar la indagación. En lugar de descomponer este recurso - los movimientos técnicos incorporados- simplemente lo dejamos en suspenso, pues aquí la tarea remitía a reflexiones en el orden de las relaciones afectivas entabladas entre los quehaceres, las herramientas y las técnicas para problematizar por analogía el uso de la técnica en la danza y sus derivas en el mundo del trabajo.



Davina Macioni. Micro ajustes de velocidad y precisión de fuerza en el encastre de palos debajo del cuerpo. PH. Foto Bruta

Comenzamos por darle lugar a corporalidades involucradas en relaciones afectivas y flexibles de implicancias técnicas manuales que permitieran discernir de la acción los esfuerzos justos respecto a los tiempos y al espacio en relación con la materia, es decir vinculados a lo que sí se puede -a la potencia- en una estrecha relación perceptiva también a lo que no se puede dejando que el criterio principal de todo hacer en la obra escénica en cuestión se presentara como necesario. La idea de lo necesario lograba así dar descanso a la híper positividad, como lo menciona Byung-Chul Han (2017), de cuerpos entrenados fuertes y dispuestos a

exigencias de prepotencias de trabajo. Una danza de ajustes y calibres posibles a sus fuerzas y no de sometimiento a algún sistema técnico estético. Una danza que nos haga experimentar el mundo en lugar de a sí misma, una danza que se ofrezca en la franca tarea de entramar lo que el cuerpo comprende durante la relación entre personas y materiales, una danza como alternativa a lo que el discurso estético del arte del movimiento dicta de manera poco ingenua: una falsa posición jerárquica comparativamente a otras labores del cuerpo que, solo por vincularse técnicamente al arte y la cultura y no tendría relación con ninguna categoría en el tejido socio económico del trabajo, condenando a muchos bailarines a seguir en una situación laboral autogestiva y precaria muy correspondiente con lo descrito por el modelo de ocupación posfordista. Los trabajos que tienen lugar en el cuerpo, como dice Sennett (2009), “atañen a la cuestión de la técnica pero entendida más como un asunto cultural que como un procedimiento irreflexivo; cada uno se refiere a la técnica para llevar un modo de vida particular” (p. 20).

Repetir empecinadamente

El empecinamiento como método para hacer existir una imaginación fue la estrategia más importante en el laboratorio. No era una acción, era un modo de relación con las cosas. Lo más importante era insistir en encontrar francamente el tiempo necesario o lo que los materiales usados demoraran en cambiar, la cantidad de golpes repetidos, el ajuste de tomar y soltar de fuerzas hasta lograr suspender un objeto en un frágil eje de equilibrio. La máquina no se mueve por sí misma, hay que empujarla, hay que hacer girar la manivela. Se trata de una máquina que se mueve por tracción a sangre, es accionada u operada por cuerpos que ejercen un trabajo para transmitir energía y movimiento. Este es un punto muy importante porque nos devuelve nítidamente a la especificidad de la danza sustancialmente temporal. El cuerpo se convierte en un posible prolongador de una intuición o cualquier idea potenciado

por una perseverancia estratégica. Dicha perseverancia es toda acción sensible que opera sobre la materia. Si realmente des-jerarquizamos los procesos de trabajo materiales e intelectuales entre objetos y cuerpos para la escena, podríamos asumir como propio un método al que Verónica Gago (2017) llama polémico cuando analiza a León Rozitchner. Dicho método señala como empecinamiento a la perseverancia estratégica, es decir, arbitraria, cuya capacidad es la de ampliar, extender y hacer continuar una intuición primera en el cuerpo. Es de este modo en el que se ponen en tensión conocimientos sobre técnicas y maquinaria combinadas para una acción artesanal. El conocimiento se incorpora como un saber *de* y *en* los cuerpos que ligam saberes y prácticas sensibles en un espacio determinado y durante un tiempo específico.

Recuperar y registrar de estas francas relaciones artesanales técnicas y afectivas entre la danza de los cuerpos y los objetos en una performance fue el sitio donde reflexionar sobre singularidades de nuestro trabajo. Desarticulamos algunos supuestos sobre un correlato entre el modelo de producción fordista con la producción en serie de movimientos en la danza porque ahí hay repetición, hay registro perceptivo profundamente encarnado, hay error, hay punto cero de inicio, no hay automatismos alienantes; allí donde los esfuerzos superan las potencias del cuerpo ahí hay pausa, allí reposa la potencia negativa, allí la potencia es lo que no se puede y se suspende la insistencia porque no concebimos como modo de vida una explotación de los cuerpos hasta agotarlos. No es posible reducir la repetición a la serie. La repetición sin automatismos puede ser una acción reiterada de confirmación del propio hacer que constituya encuentro con las precisiones necesarias para transformar de manera sensible y performática una composición corporal particular.

Saber hacer, o conocimientos practicables

“La Bestia no tiene prisa alguna.

Conoce en detalle la velocidad del desgaste, espera sin acelerar,
sin evitar la sorpresa el intervalo de tiempo necesario

para que la cosa caiga destrozada o se repare por su propio impulso.

La Bestia sabe, como lo sabe la mano del artesano, que no es lejana su presión a la
hendidura, ni la torsión de la rosca, ni su textura de la superficie, o la forma de la
masa. Sabe también sobre la agresión útil y la furia sostenida.

La bestia tiene la ilusión de poder vivir para morir en el tiempo justo. Sin la menor
angustia, sin el deseo de huir”.

Cecilia Priotto.

A propósito de seguir con el problema, traigo a colación un planteo acerca del campo de conocimiento en artes. Es aquí donde la danza, de acuerdo con las vinculaciones con dicho campo de conocimiento, podría redefinir un lugar donde el saber tiene sitio teniendo como primer supuesto o hipótesis que tal cosa existe en el cuerpo. Allí acontecen un modo de hacer y de acceder al saber. Es en gran parte un trabajo que se desarrolla operativamente de manera semejante a lo que sucede en un taller de artesanos. Tomamos esta idea de Simondon (2017) que “en el artesanado, todas las condiciones dependen del hombre; la fuente de energía está ahí como la disponibilidad del gesto, la fuente de energía es la misma que la fuente de información. Una y otra se encuentran en el operario humano” (p. 292). Este es el criterio con el cual Simondon analizará la tarea del artesanado para encontrar cierto origen de las modalidades afectivas cuando compara nostálgicamente la artesanía con el producto industrial. Si acordamos en que este territorio dado en nuestros cuerpos es el lugar donde

sabemos y donde hacemos, estaríamos modulando una relación de desventaja añeja que ha dejado durante mucho tiempo a la danza andar en una suerte de destierro de vagabundas minorías mudas en el océano las artes escénicas. Vagabundos sin conceptos propios que nos acojan que nos acompañen en la conformación de marcos relacionales a un campo de conocimiento antiguamente imbricado al mundo de los oficios, o del artesanado. El destierro lo entiendo así por la falta de referencia propia en el campo de las artes (generalmente a través del teatro hemos logrado un contrabando de espacios) como al campo del trabajo (en materia de derechos laborales o como profesión). De acuerdo con mi experiencia como bailarina puedo encontrar estos dos aspectos de manera muy nítida e indisociable. Si la danza tiene un campo de conocimiento propio, con lógicas de prácticas del saber situado en los cuerpos y tiene una relación en el entramado socio económico, nos debemos ambos casos una reformulación de estas relaciones menos subsidiarias de las artes escénicas y menos jerárquicas respecto a los oficios.

Entonces me encuentro con motivos para seguir insistiendo en que parece ser un problema de conocimiento. Un desarrollo tecnológico capaz de cambiar el rumbo en los modos de producción y por ende de vida. Simone Weil se empeña en pensar este problema hacia una ciencia. Leo con atención que Weil en *La cuestión Obrera* (2010) critica el racionalismo de lo que llama irónicamente “ciencia” taylorista, porque si bien se trata de problemas sobre el conocimiento sobre la actividad entre ser humano y la máquina, Taylor se interesa, según Weil, en la “utilización científica de la materia viviente (...) el punto de partida de una racionalización es el conocimiento de las condiciones reales de trabajo, es decir , el tiempo” (p. 28). Ella retoma así su idea central diciendo que “el tiempo y el ritmo son el factor más importante del problema obrero” (p. 28). Weil se empeña en pensar que el problema podría ser hacia dónde reorientar el desarrollo del conocimiento en este marco de crecimiento industrial de la época, en la que la relación en las fábricas entre la persona y la máquina

tendía al colapso de las capacidades humanas. Decía, refiriéndose a Taylor, que era “necesario, precisamente, reemplazar esta ciencia disminuida por una verdadera ciencia, que no sería una ciencia del trabajo. Al estudio de los mejores procedimientos para utilizar las máquinas existentes”, propone pensar en la necesidad de una ciencia de las técnicas adaptadas a la percepción del hombre” (p. 30).

Cualquier práctica laboriosa implica la sofisticación de una destreza mediante el lento aprendizaje perceptivo y la transformación de esa práctica en un saber hacer nuevo e inevitable cambio en el cuerpo. La artesanía, la danza, la fabricación son actividades que transforman el conocimiento en algo practicable. En la práctica artística, en la práctica fabril o artesanal el proceso es semejante. ¿Dónde radica la diferencia en términos sociales, si los modos de acceso al saber son tan similares en tanto el lugar donde tienen sitio es el cuerpo?

Este modo de comprender y de recuperar cierta relación sensible con el conocimiento es lo que llamo “Manualidades Afectivas en Danza”. El saber hacer desde el propio cuerpo, en este caso saberes técnicos potenciadores de movimientos entendiendo el uso de herramientas e ingenierías del cuerpo, empodera y devuelve un saber afectivo y técnico que sólo puede hacerse desde y para la autonomía. Tomar este espacio, revisar la propia práctica en sus funciones de aprendizaje y producción performática, puede abrazar y reconciliarse con la técnica de movimiento no como normalizadora del cuerpo, sino como conocimiento emancipatorio, como un saber de la carne.



Sara Sbiroli y Leonela Garcia, pasa manos de ladrillos, práctica rítmica coordinada. PH. Foto Bruta

A partir de comprender técnicamente las necesidades que se esclarecían en la relación con los materiales y las propias posibilidades de los cuerpos recuperamos un elemento muy practicado en el ámbito de un taller de danza: el ritmo. La coordinación mancomunada para realizar un pasamanos de ladrillos pareciera ser una escena coreográfica que es muy común entre un conjunto de obreros de la construcción en donde el sostenimiento del ritmo es fundamental para que la cadena de traspaso no se corte pero también por el impacto en el ánimo del movimiento, es sin duda un sostén que por la experiencia de practicarlo enfocándonos en ese aspecto dista mucho de automatizar sino en todo caso provoca un estado de alerta y de mucha precisión. Por supuesto cabe aclarar aquí, que la relación en la Bestia Empecinada es inmediata entre dos o más personas, no hay una máquina mediante, por eso el trabajo rítmico es de un labrado común.

Weil en *La condición Obrera* (2010) incluye entre otros registros y cartas, referencias al Diario de Fabrica donde escribe sobre su experiencia en la fábrica como operaria durante el periodo entre 1934 y 1935. En dichos registros diferencia entre algunas actividades que tiene por resultado una cristalización “en un automatismo fisiológico” (p. 110) a los operarios ya

que están al servicio de una máquina que exige una secuencia de acciones de gran simpleza a un ritmo extremadamente veloz provocando una monotonía que no puede más que dejar a la persona en el agotamiento. Si bien reconoce que la cinta transportadora es un sostén útil para la repetición de secuencias, deberían incluirse en el taller actividades que impliquen el ajuste y la confección, de esta manera se podría combinar la tarea y “mejorar la relación entre el hombre y la máquina (...). El trabajo no incluiría prácticamente secuencias, y sin embargo habría producción en serie” (p. 110).

Taller de inventos

“no se trata de una añoranza sentimental por un mundo perdido,
sino por un mundo que vuelve a vitalizarse y erotizarse...”

J. Pallasma

La composición de una obra en la que pudimos revisar la propia práctica desde las políticas del trabajo, su impacto sensible en los cuerpos y en las consecuentes relaciones de trabajo con las personas en determinados circuitos de circulación de arte, sigue siendo una trinchera donde sentarse a seguir pensando. En este caso “La bestia empecinada” fue un espacio de trabajo que inventamos donde pudimos practicar una ética relacional de lo posible por sobre cualquier virtud performática. Retornar para escribir es otro modo de insistir en preguntas alrededor de aquella dimensión del conocimiento entre la técnica, la percepción y los inventos. El problema continúa porque existe en el cuerpo, la lógica de la división entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo parece una paradójal manera de separar cuerpos productivos de cuerpos del placer. Y la no división entre los espacios de trabajo y los espacios de ocio implican la des configuración de cualquier margen de autonomía respecto a un sistema económico que delega toda la responsabilidad en individuos híper ocupados que

difícilmente puedan mancomunar esfuerzo, establecer acuerdos colaborativos que den un respiro a tanta exigencia. Cómo seguir ahuecando entre dos conceptos que no logran contener la práctica laboral posmoderna sino seguir justificando diferencias y jerarquías con relación al saber y al hacer. Una nueva intuición nos acerca al problema. La separación de las profesiones y los oficios que se aseguró de separar labores sobre las materias y los conceptos como los médicos que no tocan al cuerpo para leerlo, como los arquitectos que no perciben la densidad del mortero, sino que leen un plano que escribieron ellos mismos antes de iniciar la construcción, es letra del pasado. Pensando entonces en parar y analizar nuestro propio modo de abordar el trabajo artístico, es que reencontramos una palabra que usamos para denominar el lugar donde enseñamos, nos enseñaron y donde creamos nuestras prácticas e inventos escénicos: “taller”. El taller en términos pedagógicos para quienes somos parte de la academia, especialmente en espacios de formación artística, es el espacio donde lo que prima es la presencia y la experiencia con otros y otras. Es un espacio donde inclusive los sistemas de evaluación descansan para comprometerse en un acompañamiento de los procesos y no de un resultado. Allí se aprende en conjunto, allí la experiencia, el relato, los consejos, las recetas, hacen que se entibie una relación entre el saber que es compartido y quien asiste allí. En el taller, señala Sennett “las desigualdades de habilidad y experiencia se convierten en un asunto de relaciones personales” (p. 73); es donde se aprende haciendo, copiando, repitiendo, combinando, probando con otros. El taller medieval donde se enseñaban oficios se parecen mucho más a las prácticas diarias que tenemos quienes bailamos, en la prueba del material y de las funciones técnicas, en el modo en el que asistimos a ciertas transformaciones en el cuerpo dadas por la misma práctica amplificadora de potencias de movimiento.

Una de las consignas que organizaban los traslados y actividades de las bailarinas en el espacio escénico fue “Juntarse para hacer algo, hacer algo para juntarse”. Esta simple frase ordenaba tanto una ética relacional alrededor de la tarea e implicaba un aspecto colaborativo

en la acción. El sostén, la espera, la lectura de aquello que está siendo hecho por alguien más. Se hace mancomunadamente, de esta manera el estado de trabajo de taller era el modo en el que se estaba en esta obra. Una tarea en permanente construcción, no concluyente en una construcción de ningún objeto.



Sara Sbiroli y Davina Macioni La Bestia Empecida PH. Foto Bruta

Cálculos imposibles

No tengo demasiado para decir sobre cómo hago danza, pero si me puedo referir a cómo hago para hacer una obra escénica de danza. ¿Desde cuándo la danza se ha convertido en un problema económico laboral?, o tal vez haya que dar vuelta la cuestión, ¿Por qué la economía del trabajo se ha vuelto un problema de la danza?

Y reduciendo aún más la pregunta: ¿la danza es trabajo?

Danza es trabajo, es una consigna actual del activismo de movimientos sociales de bailarines en Argentina por la creación y sanción de una Ley Nacional de Danza que aún no tiene. Estas dos palabras juntas están atravesando gran parte de la reflexión de bailarines en un país con históricos reconocimientos en materia de derechos laborales.

Quizá que por la resistencia a conformar parte del engranaje del capital del arte contemporáneo hemos renunciado heroicamente a intercambiar la actividad artística y la retribución económica. Sin duda las categorías de producción y reproducción en serie de objetos de intercambio, el valor económico de intercambio, han sido rechazadas en el ámbito en el que se refería a un tipo de labor hecha con el propio cuerpo, a la defensiva para proteger al cuerpo de ser convertido en un objeto de mercancía, pero también quizás porque es difícil de incorporar la noción de cuerpo que goza y trabaja con variables parecidas a la de un operario de fábrica. ¿Nos aleja de ciertas fantasías de élite, nos alía a luchas históricas de trabajadores?

Como se escribe antes, el cuerpo es el espacio donde se hace o practica la danza, es decir, que todas estas categorías podrían reconocerse encarnadas. ¿Cómo reelaborar una relación entre cuerpo, danza y trabajo? ¿Qué viejos atavíos sobre la idea de trabajador u operario podríamos recuperar para renombrar desde la propia práctica en virtud de desarrollar una idea de trabajo que se parezca más a la propia naturaleza de nuestros modos de hacer? ¿Por fuera de qué categorías que describen y organizan modos de producción como el postfordismo podríamos vagabundear? ¿Podríamos abandonar el disimulo con el que definitivamente enmarcamos muchas de nuestras prácticas danzadas de modo ejemplar el modelo de auto explotación?

Tal vez por la condición de labor encarnada la danza espacialmente no ha querido o sabido cómo ponderar la actividad envolviendo en un empaque de ofrenda su danza. O tal vez porque no hemos encontrado un relato propio sobre el que aclarar ciertos modos singulares de trabajo inherentes a la danza. La excavación que pude hacer sobre la Arqueología de mi

trabajo de danza dejó al descubierto una osamenta más hermanada con el artesanado y su modo de producción. Aquí encuentro algo en común entre danza y manualidad, y aunque ambas podrían tener sitio por fuera de las categorías como la producción en serie, la producción de objetos de valor, la producción mecánica, sí recupero que estas labores hechas a mano implican prácticas sensibles, técnicas, afectivas y el desarrollo de inventos. El conocimiento específico, el pensamiento sensible, la producción artística coexisten de manera compleja en una humanidad en el cuerpo como territorio.

Referencias

Han, B-C (2017) *La sociedad del cansancio*. Editorial Herder

Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Editorial Tinta Limón.

_____. (2017). “Intuición y empecinamiento: el método polémico de León Rozitchner”. En Lobo Suelto, Anarquía Coronada. <https://lobosuelto.com/intuicion-y-empecinamiento-el-metodo-polemico-de-leon-rozitchner-veronica-gago/>

Kunst, B. (2013). “Danza y trabajo: el potencial estético y político de la danza”. En Isabel de Naverán (Ed.) y Amparo Écija (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Editorial Artea.

_____. (2015). “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad.” En Ixiar Rozas (Ed.) y Quim Pujol (eds.) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Ediciones Polígrafa.

Le Guin, U. (2022). *La Teoría de la bolsa de la ficción*. Editorial Rara Avis.

Pallasmaa, J. (2018). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

Priotto, C. (2017) La Bestia Empecinada. Obra Escénica de danza.

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=aV4S1KWDnV0&fbclid=IwAR1JNfiavFoC1nyAbuVleqb0JEyTJ0NWCpseoHDveOYjtKqYFi6fRpfUvjQ)

[v=aV4S1KWDnV0&fbclid=IwAR1JNfiavFoC1nyAbuVleqb0JEyTJ0NWCpseoHDveOYj](https://www.youtube.com/watch?v=aV4S1KWDnV0&fbclid=IwAR1JNfiavFoC1nyAbuVleqb0JEyTJ0NWCpseoHDveOYjtKqYFi6fRpfUvjQ)

[tKqYFi6fRpfUvjQ](https://www.youtube.com/watch?v=aV4S1KWDnV0&fbclid=IwAR1JNfiavFoC1nyAbuVleqb0JEyTJ0NWCpseoHDveOYjtKqYFi6fRpfUvjQ)

Sennet, R. (2009). *El Artesano*. Editorial Anagrama

Simondon, G. (2017). *Sobre la Técnica*. Editorial Cactus.

Weil, S. (2010). *La cuestión obrera*. Editorial El cuenco de Plata.

Hacia una pedagogía actoral emplazada en el marco de una institución de formación teatral universitaria

Daniela María Osella

Prácticas emplazadas

Me gusta ser hombre, ser persona, porque sé que mi paso por el mundo no es algo predeterminado, preestablecido. Que mi "destino" no es un dato sino algo que necesita ser hecho y de cuya responsabilidad no puedo escapar. Me gusta ser persona porque la Historia en que me hago con los otros y de cuya hechura participo es un tiempo de posibilidades y no de determinismo.

Paulo Freire

El presente escrito surge de la necesidad de preguntarnos respecto de la práctica pedagógica actoral en el marco del Profesorado de Teatro (sede Paraná) de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (Argentina). Si bien el recorrido académico del campo teatral en nuestro país lleva años de desarrollo, este espacio en particular en la ciudad de Paraná abre sus puertas en 2015. Nos interesa preguntarnos entonces por la práctica pedagógica actoral desarrollada en dicho espacio institucional y el diálogo con los procesos implicados en el campo teatral local por fuera de la academia,

atravesados por situaciones históricas, culturales y sociales particulares, haciendo hincapié en las perspectivas vinculadas a la enseñanza.

Para problematizar respecto de las prácticas, nos resulta interesante recurrir a la noción de práctica emplazada propuesta por Ileana Diéguez (2019, p. 114), en la que nos invita a entender desde una mirada más plural a aquello denominado usualmente conocimiento. En tal sentido, éste no reconocerá sólo “los saberes y los pensamientos, conceptos altamente valorados por los espacios dedicados a la capitalización del saber y el pensar, como son las instituciones académicas”, sino también aquellos saberes colectivos que emergen de una práctica determinada, desarrollada en circunstancias concretas que debemos identificarlas y hacerlas visibles. Por tanto, no será específicamente el aspecto de localidad o espacialidad lo que le dé su ubicación a una práctica emplazada, sino más bien desde dónde se construye ese lugar de enunciación que está atravesado por “las dimensiones de praxis y acción que implican pensar, conocer y compartir las experiencias y aprendizajes”. Es decir, experiencias y aprendizajes venideros del “ámbito de las prácticas afectivas, sociales y políticas, y en las que se pone en escena el cuerpo” (2019, p. 114). Por tanto, aprendizajes venideros de campos no académicos que implican afectaciones afectivas. Un entendimiento de prácticas y conocimientos que de ellas emergen desde un trabajo crítico, reflexivo, colaborativo y sensible, capaz de reconocer la perspectiva epistemológica desde donde erige su discurso inmerso en redes de poder con las que discute, pudiendo desarrollar la capacidad de dialogar en redes más amplias (Piazzini, 2014).

Revisar las relaciones que emergen entre la práctica pedagógica actoral en la academia y las prácticas por fuera de éstas, como plantea Linda Tuhiwai Smith (2016), nos conduce a repasar críticamente las reivindicaciones que hacemos desde las disciplinas y enfoques del conocimiento que producimos o reproducimos, sobre el contenido mismo del conocimiento, sobre las ausencias, silencios e invisibilidades, respecto de prácticas y éticas, y sobre las

implicancias que las problematizaciones abordadas tienen para nuestras comunidades. Y, por tanto, nos abre la posibilidad de reconocernos como agentes capaces de producir o poseedores de un conocimiento especializado sobre nosotros mismos, nuestras prácticas, sus condiciones y tensiones, posicionándonos como docentes-artistas-investigadores capaces de establecer diálogos constantes entre las diferentes prácticas. Apostando a confrontar con la tendencia de las instituciones académicas por convertirse en piezas de museo reproductoras de una hegemonía, donde el conocimiento que se enseña, se produce y se aplica tiende a la naturalización, refuerzo y reproducción de desigualdades, asimetrías y esquemas centralizados que nos atraviesan.

Algunos de los caminos recorridos por la práctica teatral local

Por eso es que en la medida de que las
pequeñas islas creativas se vayan
multiplicando con el tiempo, alcanzaremos
nuestro continente; un continente con
accidentes y formas que ya se han visto en
otras latitudes, pero un continente nuevo, con
su propia plataforma...

(Ricci 2011: 90)

Volviendo la mirada hacia otros tiempos, y recuperando los aportes del teatrista santafesino Jorge Ricci en su libro *Hacia un teatro salvaje* (2011), respecto de las prácticas del teatro independiente en el litoral desde su nacimiento y su recorrido hasta los años '80, es posible

observar -más allá de las diferentes etapas que este movimiento diverso fue atravesando-, una tendencia mantenida a privilegiar lo extranjero por sobre lo propio. Es decir, una negación por lo nacional “a tal punto que todo lo que venía de afuera, sea malo o bueno, adecuado o no, era bien recibido” (p. 77). Ricci resalta la tendencia de los teatristas de provincia³⁰ de desentrañar la realidad a partir de los teóricos extranjeros, en un intento de emparentarse con esos innovadores de otras tierras más que de “interpretarlos en sus propuestas, para luego transferir todo ese valioso aprendizaje a un material dramático más genuino que surgiera de la reelaboración de textos ajenos o de la gestación de textos propios”, empleando “pautas estrictas inviolables de montaje para terminar logrando el remedo de un teatro de otras latitudes” (p. 78).

El teatrista santafesino observa que esta tendencia con relación a los maestros de otras latitudes (o de la ciudad de Buenos Aires) subsiste en el tiempo, encontrándose a lo largo de los años montajes bajo el signo "stanislavskiano" o "artaudiano" o "brechtiano", contruidos a través de interpretaciones imitativas de experiencias ajenas, adaptándose a las imágenes estereotipadas que se hacían de los “maestros” y sus métodos, de los autores y directores a través de las traducciones y de las informaciones recibidas. Estas prácticas encontraban eco en espectadores, quienes frente a cualquier rasgo localista que osara asomar se encargaban de combatirlo severamente. Con el tiempo, según los aportes de Ricci, estas prácticas adquirieron un estilo acartonado resultante de los métodos trasplantados, donde tanto la formación como la práctica actoral propiciaron actores/actrices títeres, proclives a las meras repeticiones y a las formas esquemáticas y arquetípicas inmersos en la ortodoxia y el fanatismo por distintas metodologías y verdades implantadas, impidiendo la búsqueda de lo imprevisto en el teatro hecho por actores creadores.

³⁰Entendiendo la caracterización “de provincia” como aquellos teatristas que desarrollan sus prácticas por fuera de los espacios de gran producción teatral -como ser la ciudad de Buenos Aires-. Es decir, en localidades o provincias consideradas “periféricas”. En particular Ricci nos hablará en tal sentido de teatristas “del interior” del país.

Frente a ello, el santafecino, aún creyente de la validez de los métodos actorales y de la posibilidad de extrapolación de los mismos, proponía que desvirtuar aquello propuesto por los maestros no significa alcanzar una fidelidad ciega a sus teorías; sino que, por el contrario, significa que “debemos ser capaces de extraer lo medular de estas corrientes escénicas y volcarlo en un método de trabajo que sea producto de nuestras reales comprobaciones”. Apuntando así a no ser víctimas acorraladas destinadas a transcripciones, sino más bien “herederos de un teatro iluminado” por dichas corrientes, siendo capaces de valernos de todos los conocimientos en pos de “encontrar nuestra propia salida” (Ricci, 2011, p. 81). Apostando por el riesgo a sorprender y a sorprenderse con una propuesta que sea fruto del equipo de trabajo y de las circunstancias particulares, sin borrar los propios descubrimientos, como sucede cuando nos replegamos hacia lo establecido e institucionalizado o al reproducir todo aquello que ya ha tenido cabida en el espejo de las grandes ciudades, tanto en la Capital Federal, como en el extranjero.

Dicha tendencia al mimetismo cultural, junto con el amateurismo, fueron dos aspectos que caracterizaron al teatro de provincia en las épocas previas a la década del '80, que se presenta para Ricci (2011) como aquel teatro salvaje domado. Un teatro que eligió el camino de "la camisa de once varas", es decir “un teatro que no nos corresponde: obras que nos agobian con su peso, montajes que nos doblegan con sus exigencias, personajes que no se adecúan a nuestros actores y lenguajes que nos encierran en la jaula de la retórica” (2011, p. 98). Para el teatrista santafesino, “la camisa de once varas” no implica la búsqueda de un lenguaje propio de un equipo de trabajo en diálogo con sus circunstancias particulares, sino que reproduce espectáculos que se presentan como falsificaciones.

A la “camisa de once varas” el autor contrapone la noción de “oro de las debilidades”, es decir un teatro que se propone capitalizar la juventud, la simpleza, la inexperiencia, la soledad, la pobreza, el aislamiento y su amateurismo que caracterizaba al teatro previo a los

'80, generando un teatro hecho al cuerpo de los equipos de las provincias, y por tanto intransferible. Resonante con otras realidades, pero que es inimaginable fuera de su ámbito. A diferencia de "la camisa de once varas", donde lo dominante es el texto original y su puesta arbitraria, en "el oro de las debilidades" lo único dominante es el montaje en equipo, donde prevalecen las necesidades actorales, técnicas y de dirección. Es decir, las necesidades del colectivo creador en diálogo directo con las realidades propias de cada contexto. Un teatro salvaje que se hace con la certeza de lo generalizado, pero sin dejar de nutrirse de la verdad de lo particularizado. Será para Ricci un teatro salvaje aquel producido por un equipo capaz de la construcción de una dramaturgia, en busca de una profundización de un lenguaje propio y realización de un proceso que permita olvidar las pautas, las leyes y las reglas que conoce de los otros, para internarse en su experiencia singular (2011, p. 113). Es decir, asentado sobre el "oro de las debilidades", escapando de antiguos vicios y capaz de metamorfosearse cuantas veces lo necesite. Por tanto, este corrimiento de una práctica teatral atrapada en "la camisa de once varas" que conduce a repetir un teatro domado, podría entonces implicar la producción de variadas posibilidades y propuestas. Que indefectiblemente estarán emparentadas con experiencias diferentes sin necesidad de obnubilarse detrás de pasos ajenos, ni de limitarse en su propia búsqueda, dejándose afectar por aquello que aparece sin ser convocado inserto en su ámbito de producción. Una experiencia teatral que se torna "salvaje de encasillar" por auténtica, y por ende intransferible. Por tanto, su composición inédita o "condición salvaje" deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables "como una sombra a su cuerpo" dirá el teatrista santafesino (Ricci, 2011, p. 132).

Este anhelo de transformación hacia un teatro salvaje expresado por el teatrista santafesino, compartido además por otros tantos en distintas localidades de nuestro país, particularmente en la ciudad de Paraná³¹ y alrededores, comienza a cobrar forma en los años previos a la

³¹La provincia de Entre Ríos como su nombre lo indica está geográficamente rodeada por ríos. Esto implicó que hasta pasada la segunda mitad del siglo XX sufriera un aislamiento, que fue sorteado con la construcción del

irrupción del último período dictatorial,³² resurgiendo con la vuelta de la democracia, junto con otras transformaciones que se sucedieron en el campo teatral. Las teatralidades florecientes de la vida democrática en la ciudad van a dar cuenta de las características propias de una década aún balbuceante en el sentido que le otorga el historiador Guillermo Meresman (2010), pero también nos van a permitir comprender que esos balbuceos -sus incipientes formaciones, su predominante amateurismo, entre otros fenómenos que se irán transformando con el correr de la década-, van a conformar un campo teatral que tendrá su propio “oro de las debilidades”, parafraseando al teatrista santafesino.

Es así como encontramos en la ciudad de Paraná en este período diversas maneras en las que se desarrollaron las grupalidades, donde se observa a lo largo de la década del '80 una renovación de los referentes, implicando un despegue por parte de los locales de la vieja guardia teatral santafesina que participó de la génesis de esos espacios. Se suceden transformaciones en la formación teatral y se diversifican los sentidos del hacer teatral, la elección de las dramaturgias y las maneras de desplegarlas, la concepción del abordaje en general de las creaciones colectivas, entre otros elementos. Siendo posible de pensar estos cambios como un proceso, como una prolongación de aquello que había comenzado a gestarse desde los años '70 en la ciudad, y que la irrupción dictatorial intentó quebrar mediante la imposición del terror en los llamados años oscuros, pero que sin embargo abrió las nuevas perspectivas hacia una configuración posterior (Osella, Bernhardt y Vallejo, 2020).

Túnel Subfluvial que une Paraná con Santa Fe en los años '60, y más adelante el puente Zárate Brazo Largo que por Gualguaychú la comunica con la vecina provincia de Buenos Aires. Antes de dichas construcciones, el pasaje entre Paraná y Santa Fe se hacía por balsa. Si bien la provincia tuvo un gran desarrollo teatral desde finales del siglo XIX con los circos criollos, y más adelante de la mano de los radioteatros, esta característica insular hizo que otras transformaciones, influencias y procesos desarrollados en otras partes de nuestro país tardasen más tiempo en llegar a nuestra ciudad al menos. Eran los santafesinos quienes generalmente arribaban a nuestra ciudad con “las novedades del campo teatral”.

³²En la Argentina la última dictadura cívico-militar tuvo lugar entre los años 1976-1983.

El surgimiento de estas nuevas configuraciones responde también a la necesidad de los teatristas locales de la búsqueda de una voz propia, una voz salvaje, a partir de las problemáticas que los implicaban como artistas en este territorio particular, que los atravesaban como equipos de trabajo en procesos de consolidación. Una búsqueda de su voz del litoral paranaense que los condujo a sistematizar su actividad, abrir el trabajo en equipo, profundizar sus búsquedas estéticas y con ello abrir los nuevos horizontes al teatro paranaense. Las adaptaciones de textos, desde las creaciones colectivas y desde un trabajo creativo anclado siempre en una idea de trabajo común,³³ donde los miembros de los diferentes equipos intervenían y colaboraban con las herramientas que disponían, fueron las prácticas que les permitieron hacerse fuertes en sus debilidades. En la escasez de recursos, en el amateurismo y sus propias soledades, abriendo paso a nuevas e incipientes teatralidades y por sobre todo a la constitución de un lenguaje propio, aunque diverso en la ciudad de Paraná (Osella, Bernhardt y Vallejo, 2020).³⁴

En estrecho vínculo con ello, refiriéndose al teatro producido en la Argentina luego de la última dictadura militar, Julia Lavatelli (2008) propone que éste surge a partir de la emergencia de la periferia en la actividad teatral. Este proceso en el campo teatral argentino que permite el surgimiento de nuevas textualidades en las provincias abre camino hacia un teatro plural, diverso y móvil, con modalidades múltiples que no se ofrecen como modelos únicos. Estas transformaciones, tanto en sus dramaturgias como en otros planos, indican

³³Si bien es cierto que las dramaturgias textuales continuaron influyendo decisivamente en las producciones realizadas, el número de creaciones colectivas, un tercio de lo producido en la década, son una muestra clara de la búsqueda de una palabra propia. Esta característica va a coincidir con el pasaje de algunas etapas en la puesta de textos en las provincias señalado por Jorge Ricci (2011). La predominancia de lo nacional por sobre lo extranjero como primer paso desde los años '60 en adelante a una nueva configuración de voces locales que van a comenzar a abrirse desde los finales de los años '70 será un norte también en nuestro territorio.

³⁴Es posible rescatar que por esos años se suceden prácticas que permiten una ampliación del concepto tradicional de dramaturgia, proponiéndose diversas combinaciones de metodologías de escritura y reescritura sobre la escena, en la escena y para la escena, denominándose luego dramaturgia escénica aquella que acontece en la escena (Dubatti, 2002), o como propone Danan (2010), aquella que está del lado del tránsito y del proceso, es decir, de la escena (dramaturgia en el sentido II).

alianzas heterogéneas, desplegándose entre modelos genéricos y ocurrencias particulares. En este sentido consigna, particularmente para la nueva dramaturgia de provincias que ésta

no sólo es diversa porque convoca la producción textual de zonas distantes, de regiones disímiles, por reunir las voces de la vasta Argentina, es diversa además porque arriesga variaciones inesperadas, porque cierto resguardo de los brillos - falsos o auténticos- del mundo globalizado, del que gozan o sufren por el hecho de ser “interiores”, las aleja de la fascinación (y por lo tanto de la imitación) de otras mayorías más mayores, europeas o norteamericanas. (Lavatelli, 2008, p. 12)

Encontramos en sus palabras resonancias con lo propuesto por el teatrista santafesino respecto de la noción de teatro salvaje, pero con una diferencia. Ya no nos propone ubicarnos como “herederos de un teatro iluminado (...) para encontrar nuestra propia salida” (Ricci, 2011, p. 81), sino más bien una práctica teatral como camino que “implica evitar tomar las rutas ya señalizadas por otros, las grandes avenidas bien iluminadas y seguras”, para más bien “preferir los pequeños senderos de contrabando, en los que se reconocen acá o allá huellas de anteriores pasadores más o menos secretos” (Lavatelli, 2008, p. 12).

La pedagogía actoral como una práctica emplazada

Porque, de lo contrario, vamos a vivir bajo la arquitectura de otra cultura y sin animarnos a sumar ese pequeño detalle que hasta el hombre más simple del mundo suele volcar, como una burla ingenua, en el universo de los otros (Ricci, 2011, p. 90)

Particularizando la reflexión asociada a la práctica pedagógica vinculada a la actuación en relación con este amplio proceso, resulta pertinente recuperar lo propuesto por Julia Lavatelli (2020a) en su charla "El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia)". Al respecto nos propone vincular la idea de actuación, su enseñanza y su aprendizaje a una perspectiva de búsqueda donde no será la imitación o replicación de modelos y métodos emergentes en otros emplazamientos lo que las oriente, sino más bien indagaciones con implicancias afectivas, sociales y políticas, en las que poner en escena el cuerpo construye conocimiento. En ese sentido, uno de los primeros aspectos mencionados por la teatrera argentina es la posibilidad de entender la actuación como una práctica extra-metódica, que se propone además un abandono de la representación de un papel como el norte organizador de la tarea del actor/actriz, tendiendo así a pensar la actuación entre medio del texto, llevada adelante por actores creadores insertos en una situación concreta. En relación con ello, siguiendo a Argüello Pitt (2016), podemos pensar al trabajo de la actuación como un espacio de silencio, una "actitud (que) pone de relieve que el sentido no se encuentra en las acciones, sino en el espacio entre ellas. Esto supone privilegiar la escucha sobre el decir" (p. 133).

En consonancia con lo que hemos venido desarrollando, esta perspectiva implica el corrimiento de un pensamiento que suponga a la actuación y a la práctica pedagógica asociadas a un método y, por tanto, entendidas como prácticas objetivas, universales, que garantizan un resultado determinado y verdadero, -posible de ser corroborado una y otra vez-, y válidas en diversas contingencias. El corrimiento hacia una práctica extra-metódica también da por tierra una de las características inherente al método que es la especificidad. Ésta definiría el campo de la actuación, delimitando qué pertenece a la actuación y qué no, delimitando la disciplina por exclusión, y por tanto, definiendo quien puede o no actuar, como expone Lavatelli (2020a).

Es entonces este cambio de paradigma el que permitiría pensar la actuación no ya como una disciplina, sino como una problemática abierta, donde la posibilidad de generar ciertos límites y exclusiones se diluyen, poniéndose de relieve la singularidad de quienes participan en la experiencia teatral concreta, como también en la experiencia concreta de enseñanza y de aprendizaje (Lavatelli, 2020b). Pudiendo ser entendida la práctica pedagógica vinculada a lo actoral como una experiencia de afectación mutua donde el conocimiento construido no es objetivo, ya que depende de quienes estén implicados. Es decir, y haciendo un paralelismo con lo propuesto por Fischer Lichte (2011) para pensar el acontecimiento teatral, la práctica pedagógica asociada a la actuación se sucederá en el entre de los cuerpos de estudiantes como de docentes que se encuentran implicados en el espacio pedagógico y que se vinculan a través de afectaciones mutuas donde se producirá una experiencia teatral y pedagógica.

Desde esta perspectiva, las situaciones de enseñanza y de aprendizaje se presentan como una experiencia subjetiva y personal, entendiéndola como aquello

que nos pone en una situación de novedad ante lo vivido, lo que nos pone a pensar, lo que requiere nueva significación, lo que nos destapa la pregunta por el sentido de las cosas. Esto es, la experiencia es interrumpir el flujo del sentido común, que todo lo recoge pero nada modifica, para abrirse a las preguntas que lo vivido, y lo no pensado de ello, o lo no previsto, tienen por hacerte. La experiencia es mirar a lo vivido buscando su novedad, su diferencia, su interpelación, dejándose decir por ella. (Contreras Domingo, 2010, p. 8)

Es decir, que la propuesta pedagógica actoral en tanto experiencia abre la oportunidad a otras formas de saber, y por ende, de establecer diferentes modos de relación con el saber, con uno mismo y las otras personas, como fuentes en sí de saber y de ser, habilitando la transformación tanto de estudiantes como de docentes.

Una experiencia que como toda práctica debe dar lugar al emergente, volviéndose única y singular, delimitada y delimitante de quienes participan del proceso, poniendo de relieve las búsquedas propias y las compartidas, que coexisten desde la diversidad y la heterogeneidad. Una práctica pedagógica codo con codo, que como dice Meirieu (2007), de lo que se trata es de estar con el otro, y concretamente de estar del lado del proceso y no del resultado.

Si la experiencia de actuación implica cuerpos ofrecidos para ser vistos y cuerpos dispuestos especialmente a mirar,³⁵ sucediéndose una circulación afectiva que modifica las percepciones de todos los participantes (Lavatelli, 2020a), esta práctica desarrollada en el marco de una situación pedagógica no carecerá de tales disposiciones. Es así que podemos pensar que este acontecimiento de carácter territorial, efímero e irrecuperable se sucede en el entre de los cuerpos de estudiantes/actuales y docentes/espectadores, y deviene de/en la presencia material de cuerpos en escena en la experiencia pedagógica, que crean escena, que entran en contacto y contagian. En una reciprocidad creativa que, siguiendo a José Luis Valenzuela (2009) desde el punto de vista del deseo, transforma al acto creativo con el otro en un “encuentro de (al menos) dos huellas en el exilio, lo cual coincide casi letra por letra con la definición lacaniana del amor” (p. 33). Donde la presencia corpórea a disposición de lo que sucede en el medio pone de relieve lo que “atraviesas, te atraviesa, y lo que tú atraviesas del otro, de los otros”, donde aquello “que se anuda entre estos medios, lo que anudas tú, lo que otro anuda de ti, contigo” es lo que cuenta (Micheletti-Chevallier, 2006).

Entendemos así que las presencias de las corporalidades se vuelven sensibles a un otro, a la otredad y al contexto espacial y temporal que, cuanto más aflora la presencia individual, social e histórica, más se entrelaza ese entre y en definitiva el encuentro creativo, sus formas y contenidos. Sucediéndose una situación pedagógica donde los cuerpos de estudiantes como de docentes se vinculan a través de afectaciones mutuas, apuntando a construir un reparto de

³⁵Recuperando la definición de teatro propuesta por Grotowski, en cuanto a que “el teatro es el encuentro entre un espectador y un actor” (en Arguello Pitt, 2016, p. 129).

lo sensible, en el sentido rancieriano, donde cada uno construye y configura diferentes modos de habitar con/desde los otros, donde “no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2014, p. 51).

Desde esta perspectiva, la práctica pedagógica actoral implica la creación de algo que, hasta entonces, no existía, que inevitablemente desestabilizará aquello ya sabido construyendo nuevos saberes posibilitando aprender en una experiencia común, más que demostrar lo que ya se sabe (Steiman, 2008). Una práctica que no tendrá entonces como única referencia a la hegemonía artística y los conocimientos y saberes asociados, sino que permitirá revisar aquello denominado como tal en los centros validados, los supuestos y los sentidos que desde allí se construyen, atendiendo a una reconstrucción crítica de la propia experiencia, individual y colectiva, aportando a la autonomía de los sujetos implicados, capaces de re-descubrir la realidad desnaturalizándola (Saleme, 2013). Una construcción de saberes en/desde una práctica emplazada, donde emerge la necesidad de “atender las dimensiones de praxis y acción que implican pensar, conocer y compartir las experiencias y aprendizajes”, expandiendo el universo de la experiencia humana desde una actitud crítica (Diéguez, 2019, p. 114).

Desde esta perspectiva, en una práctica de la enseñanza extra-metódica de la actuación, como propone Lavatelli (2020a), más que un saber disponible para transferir, se generarían condiciones en donde sea posible una construcción de conocimiento. Siendo una responsabilidad docente la de encontrar el modo particular de propiciar el ambiente y la circulación de elementos fundamentales para la habilitación de un proceso colectivo de elaboración de praxis y por ende de conocimiento. Lo que requiere la toma de decisiones y la implicación personal de cada estudiante y docente, de su mirada artístico-poética, sus emociones, como también sus perspectivas sociales, políticas y pedagógicas, sucediéndose un

loop entre sí (Litwin, 2008). Estas intervenciones y proceso de construcción implican entonces que no será un saber neutro en términos estéticos y políticos el que emerja, en tanto es, según Lavatelli (2020b), un “saber que sale del cuerpo, que se excorpora”. Y sería este saber el que permite organizar el trabajo de las clases en el marco de una práctica pedagógica actoral que es del orden de la experiencia asociada a la escena, al estar ahí.

Respecto al término excorpora, Julia Lavatelli (2020a), a partir de algunos de los postulados de Antonin Artaud en la conferencia “Para terminar con el juicio de Dios. Estudios sobre la Radio Francesa, 1947”, en donde éste propone el concepto de “el cuerpo sin órganos”, como de lo aportado por Jean-Luc Nancy en diferentes escritos abordados como una filosofía de la actuación, propone la idea de que en situación de actuación el cuerpo interrumpe el discurso, y que ese choque genera un discurso que sale del cuerpo, un discurso que se excorpora, que no se puede articular en el lenguaje verbal, que tiene problemas con la traducción a la palabra y “está condenado a una palabra tangencial”. La teatrística argentina propone a esta acción, la de excorporar, como aquella fundante de la experiencia de teatralidad, ya que ese discurso excorporado será el que posibilite otros sentidos respecto del discurso verbal y que entrará en contacto con el cuerpo del espectador, contactos que implican afectación de los cuerpos intervinientes en el acontecimiento teatral.

Dentro de esta perspectiva, la pedagogía actoral apuntaría a una búsqueda de prácticas heterogéneas, pero donde la afectación mutua entre los cuerpos intervinientes deberá asentarse en la posibilidad de ver en el otro a un ser humano, en el aquí y ahora, con el cual compartir un proceso creativo y pedagógico con libertad creadora, donde iremos siendo. Este proceso de desjerarquización de determinados roles por sobre otros en un espacio de habilitación pedagógica y creativa recupera la posibilidad de una actuación surgida desde uno mismo y en resonancia con los otros, una actuación singular que deberá ser reinventada.

Esta reinvencción en el marco de una práctica pedagógica actoral implica una actitud de búsqueda, que se desarrolla en forma conjunta, entre docentes y estudiantes, volviéndose una práctica tendiente a la construcción de conocimientos emplazados emergentes de una indagación que se funda en el encuentro de los cuerpos.

Resulta interesante poder pensar esta actitud de búsqueda como una actitud implicada en la práctica de investigación, que es propuesta por Diéguez (2019) como el acto de sumergirse en las sombras, en la neblina a contraluces, donde aquello que aparece también se desvanece. Es posible entender así a la pedagogía actoral, tanto como la práctica actoral en sí misma, como una indagación que implicará atravesar capas para comenzar a develar los hallazgos que no son respuestas, sino “escasos referentes y viejos conceptos –‘teorías’– por desmontar”, en un “encuentro fantasmal” poniendo en escena el cuerpo, convocándonos intelectual y afectivamente (p. 117). Y donde será necesaria “una alta dosis de imaginación para armar ese relato –nuestro propio relato de investigación– tras el cual vamos, para sostenerlo y compartirlo” (p. 115). En un acto que no pretende iluminar la realidad sino más bien intentar entender y convivir con aquello situado tras los velos como manera de compartir el mundo lo que -como sugiere Ileana Diéguez (2019) recuperando las palabras de Toni Morrison-, implica un esfuerzo para encontrar un lenguaje que nos permita entonces actuar dentro de esta imaginación compartida. Con relación a ello, la investigadora mexicana nos invita también a revisar lo propuesto por Linda Tuhiwai (en Diéguez, 2019), respecto de que una imaginación compartida sugiere la posibilidad de mover los centros teóricos usando la imaginación, implicándonos en preguntas como ¿para quién escribimos?

Trasladando la pregunta al plano de la pedagogía actoral y la actuación, nos preguntaríamos no solo para quién escribimos, sino para quién y por qué enseñamos lo que enseñamos insertos en nuestras propias circunstancias y afectaciones. Y entonces también preguntarnos, qué es implicarnos y qué nos requieren estas prácticas, tanto desde la tarea pedagógica como

en la actoral, donde buscar no es siempre encontrar. Y reconociendo que en estas prácticas la mirada está implicada, nos resuenan las palabras de Achille Mbembe respecto de que “ver no es lo mismo que mirar. Se puede mirar sin ver” (en Diéguez, 2017: 30). Recuperamos entonces la pregunta de Diéguez (2017a, p. 31) respecto de “¿qué puede ser un acto de visión más allá de ser un acto de mirada?”, para preguntarnos ¿qué implicaría ello desde una pedagogía actoral entendida como extra metódica?

Y aquí será donde tal vez se tensen aspectos vinculados a las finalidades de las prácticas pedagógicas. Vale entonces preguntarnos respecto de las relaciones que se suceden entre la finalidad pedagógica y la artística de las estrategias didácticas que diseñamos como docentes, así como también respecto de cómo son percibidas éstas por quienes participan del acontecimiento pedagógico y artístico. Entonces nos preguntamos por aquellas estrategias de enseñanza que se propongan orientar el estudiantar³⁶ de los estudiantes, en palabras de Fenstermacher (en Basabe y Cols, 2007, p. 5), y que adoptando como forma concreta la actividad permitan el desarrollo de acciones y procesos a desplegar por los estudiantes para dar forma al acontecimiento teatral, abriendo el desafío de estudiantar y el de teatrar,³⁷ recuperando el término del dramaturgo argentino Mauricio Kartún (en Scovenna, 2020).

A su vez, si la intervención docente propone una experiencia donde se cruzan el aprender y el teatrar, en un contexto de comunidad que incluye al docente, vale entonces preguntarnos si la práctica docente propuesta de esta manera desarrolla también un juego entre enseñar y teatrar, desde donde se enseña teatrando y se teatra enseñando. Y por tanto si enseñar a teatrar

³⁶Implica conjunto de actividades que les estudiantes desarrollan para apropiarse del contenido a partir de la enseñanza (Fenstermacher en Basabe y Cols, 2007), atendiendo a la incidencia indirecta que se establece entre el aprendizaje y la enseñanza. Esta relación supone múltiples modos de entender y construir, que establecen una dialéctica entre transmisión y apropiación.

³⁷Con relación al teatrar, el teatrista argentino Maricio Kartún (en Dubatti, 2011) propone la metáfora respecto de que, así como el remolino remolinea, un árbol arbola y el teatro teatra. Es decir que el teatro en su experiencia compleja e intrínseca del hacer produce a la vez conocimiento propio. Es decir, que, entendido como una totalidad no dividida y fluyente, obra pensamientos y que cuando está vivo el teatro sabe.

implica que tanto el sujeto enseñante como los estudiantes teatren en comunidad, desde una actitud abierta a la afectación.

Esto implicaría, como hemos venido mencionando que la práctica pedagógica actoral tenga características contextuales, y del orden de la experiencia, efímera, como el acontecimiento teatral, y que deba ser reinventada cada vez, así como la práctica de la actuación. Escapando a la reproducción de recetas, en un proceso que implica una práctica emplazada y construcción de conocimiento, recuperando a Diéguez. Debiendo además considerar que la práctica de la enseñanza no será causal directo de aprendizaje, ni causal directo de encontrar. Entender la enseñanza como una incidencia indirecta atravesada por múltiples modos de entender y construir puede ser entendido también como una apuesta a desandar una perspectiva asociada al determinismo naturalista que reivindica un hacer artístico vinculado a una capacidad innata, dada por dones naturales donde se anulan las singularidades de cada sujeto y sus condiciones culturales, sociales e históricas que atraviesan a la experiencia humana. Tal vez la importancia de aventurarnos desde esta nueva perspectiva a la práctica pedagógica vinculada a la actuación nos permita contribuir a atacar críticamente una histórica adjudicación selectiva respecto de determinados grupos sobre el conocimiento, su validación y determinación de las posibilidades de acceso asentados en sistemas de opresión y exclusión.

Pensar las prácticas pedagógicas actorales emplazadas en el marco del Profesorado de Teatro de Paraná

Toda práctica es un organismo vivo, mutante y en cambio constante, como el teatro, la actuación y el conocimiento que dichas prácticas producen. A su vez, este movimiento se desarrolla en ámbitos diversos en el campo teatral. Esto genera tensiones, por un lado, entre la rapidez y diversidad de las transformaciones y la permanente necesidad de las instituciones

académicas de fijar los saberes y conocimientos considerados importantes de ser transmitidos y, por ende, dignos de incluir en sus currículums. Y por otro, entre los conocimientos desprendidos de las prácticas teatrales y aquellos validados por la academia. Como mencionamos al inicio, nos interesa problematizar respecto del vínculo entre las prácticas pedagógicas actorales en el marco de una institución universitaria y aquellas desarrolladas por fuera de la academia, así como las tensiones entre los saberes desprendidos de ambas con validaciones diferentes entre sí dentro de la academia.

En esta instancia, procuraremos acercarnos a algunas preguntas que la propia práctica me suscita -como teatrista y como docente de Actuación en el Profesorado de Teatro de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos-, anhelando dar continuidad a estas indagaciones en otras instancias.

Retomando las reflexiones respecto de la herencia mimética y la hegemonía intelectual que encontramos en la academia, resulta de interés volver la mirada respecto de los contenidos propuestos para los espacios curriculares vinculados a la actuación en los Planes de Estudio de los espacios académicos. En particular, revisando los incluidos en el Plan vigente del Profesorado de Teatro de la FHAYCS-UADER que data del 2008,³⁸ encontramos que las referencias teatrales en su mayoría aluden a los métodos que los “grandes Maestros del siglo XX” desarrollaron en Europa. Contenidos mínimos que ciertamente serán luego abordados desde las propuestas didácticas particulares diseñadas por cada docente. Resultará entonces interesante preguntarse respecto del diálogo que establecen los docentes en sus diseños respecto de estos contenidos y sus prácticas como teatristas (y sus recorridos), como también si es posible aproximarse a prácticas pedagógicas emplazadas en el marco de esta institución universitaria, y qué construcciones e implicancias serán necesarias para dicho abordaje.

³⁸Contenidos mínimos estipulados en el Plan de Estudios para las cátedras de Actuación del Profesorado de Teatro de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales – UADER (Diseño Curricular Res. 983-08, p.27-28).

Estas preguntas encuentran resonancia en lo propuesto por Ileana Diéguez (2017b), en su escrito “El acto de pensar es una forma de acción”, sobre la posibilidad de abandonar la tendencia a abordar las teorías como modelos, invitándonos a tomarlos más bien como relatos con los cuales pensar e imaginar formas de conocer. Volviendo así a prácticas que reconozcan las condiciones de producción que las atraviesan, y que incluyen a la práctica de pensamiento de manera retroalimentativa y capaz de producir y sistematizar conocimiento. Un conocimiento muchas veces desconocido, generado en espacios considerados no legitimados, que revisten otras formas de hacer, pensar, investigar y de producir relatos anclados en lo experiencial, desde otras percepciones y concepciones del mundo que son parte de su lugar de enunciación, en tanto particular y relacional.

Al preguntarnos respecto de cómo se imbrican los trayectos particulares de cada uno de los docentes, tanto sus formaciones de base, como sus recorridos docentes y como teatristas, resultará válido reparar en que, en particular, en el Profesorado de Teatro de la FHAYCS – UADER de Paraná la mayoría de los docentes del trayecto curricular Actuación, nos hemos formado inicialmente en recorridos eclécticos y salvajes, en el marco de espacios extra-académicos en lo que respecta a lo teatral, habiendo concretado posteriormente en algunos casos una formación académica.³⁹ Por tanto, será interesante reparar en qué conocimientos y prácticas asociadas se han gestado en estos procesos extra-académicos, qué influencias los han atravesado y cómo esa práctica desarrollada preponderantemente por teatristas independientes se tensiona con los dispositivos de conocimiento y prácticas docentes del ámbito académico. Que, como propone Nelly Richard (en Diéguez, 2019), se ha constituido este último como el modelo teórico globalizado validado por consensos colectivos, instalándose como espacios hegemónicos hacia adentro de las comunidades y subalternos en

³⁹ Como por ejemplo en una Licenciatura en Teatro, siendo el trayecto ofrecido por la Universidad Nacional del Litoral la oferta más cercana en la zona, planteado como un Ciclo de Complementación Curricular.

relación con otros contextos, y donde tras la generalización se corre el riesgo de borrar aquello específico de cada singularidad cultural.

En tal sentido, nos preguntamos respecto de cómo este supuesto pensamiento global se tensa con prácticas que apuntan a pensarse desde los propios lugares de vida y acción, desde sus circunstancias de enunciación y producción, y si es posible habilitar una perspectiva plural desde una práctica académica. Claramente responder estas preguntas implica una indagación que excede el presente escrito, pero resuenan frente a la necesidad ir en búsqueda de una práctica de pensamiento que implique un pensar “desde”, que construya conocimientos emplazados, lo que generalmente ha quedado fuera de las bibliografías estandarizadas. Dando cuenta de exclusiones tensadas por relaciones existentes entre espacio-poder-saber, y que nos obliga por tanto a reparar en ellas en pos de visibilizar, problematizar y avanzar sobre un proceso de transformación del conocimiento que se enseña, se produce y se aplica en las universidades que generalmente tienden a naturalizar, reforzar o reproducir las desigualdades, asimetrías y esquemas centralizados que caracterizan nuestras sociedades. Instando a debates de posturas estéticas y pedagógicas, problematizando los diversos enfoques, de forma tal que resuenen en las miradas en/sobre la educación artística, y por ende en la formación y prácticas docentes vinculadas al hecho teatral.

Referencias

- Basabe, L. y Cols, E. (2007). “La enseñanza”. En: *El saber didáctico*. Paidós.
- Contreras Domingo, J. (2010). “Ser y saber en la formación didáctica del profesorado: una visión personal”. *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, vol. 24, núm. 2, pp. 61-81, Universidad de Zaragoza, España.

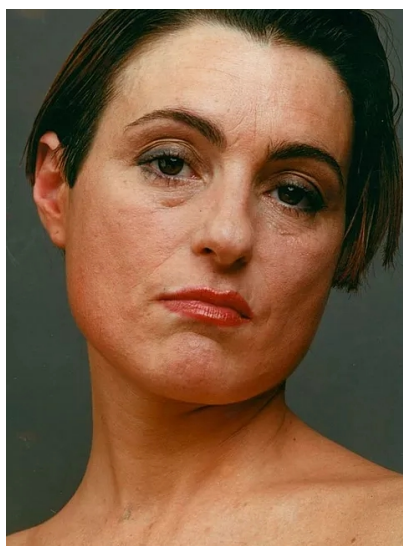
- Diéguez, I. (2017a). *Poéticas del Dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Ediciones Oxímoron.
- _____. (2017b). El acto de pensar es una forma de acción. Cartografías Críticas I. California: Karpa: Los Ángeles. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/compiladora>
- _____. (2019). “Interpelando al “caballo académico”: Por una práctica afectiva y emplazada”. *Nómadas* 50, Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.
- Dubatti, J. (2011). “Relectura de ‘Hacia un teatro pobre’ desde la filosofía del teatro (otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 5: 20–31.
- _____. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estéticas de lo performativo*. Abada Editores
- Lavatelli, J. (2020a). “Clase 9: El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia). Integrando saberes.” Instituto Nacional del Teatro. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=22TO4dluiv4>
- _____. (2020b). Conversatorio virtual “El cuerpo y la actuación en la escena contemporánea”. Organizado por el Grupo de Estudio “La actuación en el teatro contemporáneo” del Profesorado de Teatro, dependiente del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en el campo de las Humanidades, Artes y Educación (CIICHAE – UADER). Diciembre. Sin publicar.
- _____. (2008). “Los confines al centro”. En *Cuadernos del Picadero* N° 15, Dramaturgia en las provincias. Buenos Aires. Ed. Instituto Nacional del Teatro.
- Meirieu, P. (2007). “Es responsabilidad del educador provocar el deseo de aprender.” En: *Cuadernos de Pedagogía*. N°373. N° IDENTIFICADOR: 373.010

- Meresman, G. (2010). "Teatro entrerriano en postdictadura, variedad, dolor y balbuceo".
Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral 2009: AINCRIT -
Crítica Teatral. AINCRIT Ediciones.
- Micheletti, F. y Chevallier, J-F. (2006). "La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia".
Líneas de Fuga N°20. Ed. Casa Refugio Citlaltépetl.
- Osella, D., Bernhardt, C.; Vallejo, P. (2020). "*Nuevas configuraciones en el teatro paranaense durante el período inmediatamente posterior a la dictadura militar. Flujos de un río que nos atraviesa*". *Actas del XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*.
IAE, FFyL-UBA.
- Piazzini Suárez, C. E. (2014). "Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad". *Geopolítica(s)*. Vol. 5, núm. 1, pp. 11-33.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n1.47553
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.
- Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historia de actores de provincia*. Ed. Colighue.
- Saleme, M. (2013). "Una relación casi olvidada: el docente y el conocimiento." En: *Decires*.
Narvaja editores.
- Scovenna, M. (2020). "Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos". En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Unidad Ejecutora
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". Perú.
- Steiman, J. (2008). *Más didáctica en la educación superior*. UNSAM y Miño y Dávila Editoriales.
- Tuhiwai, L. 2016. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Lom.
- Valenzuela, J. L. (2009). *La Risa de las piedras. Grupo y creación colectiva en el teatro de Paco Giménez*. Ed. Instituto Nacional del Teatro.

***La piel que habitas*⁴⁰. Liliana Maresca: un relato sobre cómo ser mujer, artista y performer en Argentina (1983-1994)**

Nayla González

A modo de introducción



Liliana Maresca. Imagen extraída de:

<https://www.argentinaperformanceart.com/liliana-maresca>

Nuestros cuerpos físicos, así como nuestros cuerpos inmateriales, son producto de nuestras historias y de la Historia compartida. Son también producto de las narrativas utilizadas para contar esas historias. La Historia, las historias nos transforman concretamente. En nuestra piel se aloja la información. Nuestra piel, el órgano más vasto que nos conforma como seres humanos, guarda el registro de nuestras vidas, de nuestro andar en este mundo como si fuera

⁴⁰Título inspirado en la película “*La piel que habito*” escrita y dirigida por el cineasta Pedro Almodóvar.

un archivo al que hay que acercarse cuidadosamente a indagar. A veces las preguntas están dadas de antemano, aunque muchas otras, debemos acercarnos a ese archivo a buscarlas. A veces, las preguntas parten de una misma, muchas otras, vienen de afuera. Hay quienes ya se encargaron de establecer la analogía entre cuerpo humano y territorio. El cuerpo humano como territorio de disputas de poder, como territorio en donde también opera la conquista en clave colonial y su forma de narrarnos. Nos acercamos al cuerpo de la artista esperando encontrar en él las marcas de un tiempo pos dictatorial, de un devenir neoliberal, de políticas mortuorias y de la enfermedad del sida como estigma de una forma de vivir distinta a la normada, contestataria del orden social establecido en un país latinoamericano a fines del siglo XX. Liliana Maresca no solo puso su cuerpo a disposición de la enorme tarea de resignificar aquellas prácticas comprendidas como arte en este tiempo tan cargado de reivindicaciones, luchas y resistencias, sino que hizo de él el soporte mismo del arte. Puso el cuerpo a una forma de vivir que encendió la vida de otras también lesbianas, gays, enfermxs, travestis y artistas que habían sido canceladxs, prohibidos, torturadxs y desaparecidxs en tiempos precedentes. La democracia fue la buena noticia, pero cómo levantarse, cómo salir luego del terror y la persecución, (agravado por el género) a la calle a vivir. Tomamos las palabras de la filósofa Judith Butler:

El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume invariablemente bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases. (1998, p. 19)

Romper las paredes de la habitación y salir a vivir el espacio público: tarea nada fácil luego del confinamiento y ahora con un doble enemigo también público que marcaba a sus víctimas como portadoras de una moral impúdica y las dejaba perecer en silencio y sin abrigo del Estado: el VIH y el Neoliberalismo. Liliana Maresca ensayó cómo hacerlo e invitó a amigos y amigas para que la acompañaran: “(...) ella surge como el mascarón de proa de un grupo de artistas que salían a la calle a recuperar una voz que había sido asfixiada durante años de dictadura, gente que se sacudía el miedo como los perros se sacuden el agua.” (Gainza, 2006)

Nuestro trabajo es un intento de iluminar la vida de Liliana Maresca partiendo de estas preguntas: ¿Qué aspectos de su subjetividad dieron forma a su obra? ¿En qué contexto socio-histórico se formó esa subjetividad? ¿Qué marcas encontramos de ese vivir en el cuerpo de Maresca, en todo lo que refiere a su materialidad? ¿Qué rastros encontramos de Liliana en la vida de les otros? ¿De qué forma sus performances corrieron los límites de su tiempo, los volvieron más laxos y hasta expusieron su arbitrariedad, del arte y del género?

Querer ser

“Quiero la torta y la porción y las migas del mantel. Todo quiere la ávida”.

Liliana Maresca

Preguntarnos sobre los roles que ocupamos durante nuestras vidas, para nosotrxs mismxs así como para lxs demás, es el primer paso para comenzar a ensayar posibilidades que se adecuen a nuestros deseos y por qué no a nuestros sueños. La pregunta brota sin siquiera regarla: ¿A qué le ponemos el cuerpo? Hoy el movimiento feminista nos ayudó a desdramatizar ese camino y a sacarnos de la angustia de la soledad para invitarnos a creer que

no estamos locas, que sabemos lo que queremos y que vale la pena ese esfuerzo, ese salir de la comodidad y ponerse en lugares difíciles, aunque solo sea para probar, para no quedarse con las ganas, para intentarlo. Maresca lo hizo en un momento en el que cuestionarse no estaba de moda sino más bien todo lo contrario. En sus intentos impulsivos (o mejor dicho intuitivos) pero sobre todo coherentes con sus sentires más íntimos deconstruyó los cánones de una época para las mujeres y para lxs artistas.



Caracterización para la fotos de prensa de la muestra *La Conquista*, 1991.

En: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1991_3.php

Liliana Maresca nació el 8 de mayo de 1951 en el partido de Avellaneda. Taurina y del conurbano se crió en el seno de una familia de clase media siendo la hermana “del medio”: su hermana mayor, Silvia y su hermano diez años menor, Miguel. Según cuenta la escritora María Gainza en su artículo “La alquimista” (2006), Liliana de niña había sido influenciada por su tío soltero Quique que las llevaba a ella y a su hermana al teatro Colón y les compartía novelas que irían dando vida a su mundo imaginario. Ingresó al secundario en el Instituto

María Auxiliadora de Avellaneda. Este Instituto se inspiraba en los valores de la religión católica y rendía culto especialmente a la Virgen María. Fue allí donde Liliana conoció a la monja Goitia que ocupaba el rol de directora espiritual de la escuela y formó un vínculo muy estrecho con ella al punto tal que tiempo después, Maresca ingresó al noviciado en donde las hermanas superiores la pusieron a limpiar pisos. “Entró en un delirio místico” expresó su hermana Silvia (2006). Su desilusión la llevó a abandonar el lugar seis meses después. La vida de clausura no resultó como ella esperaba. Sin embargo, las referencias a Dios, a Jesús y a María las encontramos insistentemente en el universo Maresca mezcladas con elementos del orden de lo pagano. Su misticismo jamás desapareció, sino que se fue profundizando con el correr del tiempo.

Pasó por distintos barrios porteños. Vivió en San Telmo y hasta se casó a los diecinueve años para librarse de su círculo familiar. Así fue como se convirtió en una señora del barrio de Belgrano. Mucho no le duró el matrimonio. Al poco tiempo se separó y se fue a vivir a un cuarto de pensión. A mediados de la década del 70 se inscribió en la Escuela Nacional de Cerámica y comenzó a practicar “las artes del fuego” mientras se ganaba la vida vendiendo corbatas entre conocidos puerta a puerta. Luego, acompañada por el padre de su hija, Almendra Vilela, comenzó a asistir a un taller de dibujo en el barrio de Once. Fue durante su embarazo que vivió, junto a este hombre, en la ciudad costera de Villa Gesell dedicando gran parte de su tiempo a la pintura. Una vez más se sintió asfixiada por la dinámica familiar y retornó a Buenos Aires junto con la Democracia.

Como si se hubiera refugiado entre las olas del mar, Maresca volvió recuperando su voz y haciéndola vibrar en los cuerpos de otrxs artistas que aún se encontraban entumecidos por el frío desolador que significó la última dictadura en nuestro país (así como en distintos países latinoamericanos) que secuestró y desapareció sistemáticamente a aquellas personas que concebían la realidad de una forma distinta a la del gobierno de facto y accionaban para

cambiar y concientizar sobre las injusticias estructurales de nuestra sociedad. Estas resonancias atrajeron hacia ella una diversidad de artistas de distintas disciplinas dispuestxs a asistir a una fiesta permanente que ayudó a reconstruir los lazos sociales: la fiesta inolvidable del under porteño. El juego y el humor estuvieron presentes, a comienzos de los ochenta, como estrategia para lidiar con un pasado reciente tan doloroso como paralizante. Estos espacios de encuentro apostaban, sin querer queriendo, a la recuperación de una memoria colectiva:

La fiesta implicaba desatar una fuerza vital, una energía que se despliega creativamente. Era una manera de expresar la vida sobre la muerte, la alegría contra la desesperanza en un movimiento que va del uno al otro, en los cantos, en las risas, en el erotismo, y en la búsqueda de la exaltación del instante. (Suárez, 2018, p. 6)

El período de mayor producción de la artista fue entre 1984 y 1994: De la primavera alfonsinista al desencanto del primer mandato menemista. Durante la década del ochenta junto con la democracia volvió también la posibilidad de experimentar en el espacio público. Esta posibilidad la llevó a producir esculturas a partir del ensamblaje de basura que encontraba por la calle, entre ellas, obras como *Torso*, *No camina*, o *Madre con niño*: “Son piezas en las que reflexiona sobre la tortura que pocos años antes padeció una generación, sobre el cuerpo de la mujer, la sexualidad y sobre el rol que debía ocupar el artista en la sociedad” (Gainza, 2006).



Torso, 1982. En: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_nucleos_01.php



No camina, 1982. En: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_nucleos_01.php



Madre con niño, 1984. En: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_nucleos_01.php

Maresca, reticente a los espacios tradicionales de exposición de arte porteño, comenzó a moverse por circuitos alternativos, inaugurados en muchas oportunidades por ella misma, y a mostrar su obra en lugares fuera de lo común como un Lave-Rap o la Costanera Sur:

Si era una galería era una galería, si era la calle era la calle, producir, producir y producir, un entusiasmo maravilloso porque por fin nos habíamos sacado de encima la dictadura y entonces a dónde íbamos, íbamos a conquistar el mundo. (Maresca, 1994, 12:57)

Por supuesto que este accionar no fue azaroso, de la misma forma que no lo fue componer obras con la basura. Compartió esta peculiar actividad con su colega y amigo Batato Barea, otro ícono under durante este período. Batato también montaba sus performances con elementos reciclados de los contenedores del barrio de Once. Maresca organizó junto a Elba Bairón y Marcia Schvartz la exposición multimedia *La Conquista*, que reunía instalaciones, performances, esculturas de uso, objetos, realizados por diversos artistas, y se la dedicó a su colega Batato. La exposición fue inaugurada el dieciocho de diciembre de 1991, algunos días después de la muerte de Barea, víctima del VIH. La misma reunió a muchos de los artistas de lo que había sido *La Kermesse*.



Imagen extraída de: http://www.evaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1986_1.php

En la obra de la artista el cuerpo fue puesto en primera plana y ocupó el centro de la escena. Durante sus muestras o sesiones fotográficas se vinculó con sus objetos volviéndose ella misma parte de la obra. El artista y fotógrafo Marcos López, la retrató en varias oportunidades: “No sé a quién se le ocurría primero, si a mí o a ella, pero la cosa es que empezábamos las fotos y siempre terminaba desnuda relacionándose con sus objetos” (Gainza 2006). Las fotos la muestran completamente desnuda y entre sus piernas descansa algún objeto, un pedazo de goma espuma quemada, un marco de cama roto. Estas fotos fueron claves porque nos señalan la relación simbiótica que existió entre el cuerpo de Maresca y sus objetos:

En la belleza del cuerpo desnudo, en la piel que se exhibe se inscribe algo del orden de lo suave y mucho del cuerpo herido, las piezas duras que se aproximan al cuerpo no terminan de ajustarse a sus contornos y activan resonancias o ecos de cuerpos violentados, torturados. Además de desorganizar los límites del cuerpo,

desdibujando las fronteras de lo corporal en el ajuste y/o desajuste con las piezas que lo atraviesan. (Vaggione, 2019, p. 11)

Podemos observar esta relación en toda su producción, por ejemplo, es también el caso de *Imagen Pública- Altas Esferas* de 1993 que consta de gigantografías de imágenes de archivo en las que se exponen personajes políticos, empresarios y militares. Con ella buscó poner en cuestión la forma en que los medios de comunicación construían las noticias y el lugar central que ocupaban los poderosos en esta construcción. Maresca llevó adelante una *performance* registrada por la fotógrafa Adriana Miranda en la Reserva Ecológica de Buenos Aires. Esta acción consistió en fotografiarse desnuda con estas gigantografías junto al río. De esta forma la obra se resignificó y evidenció, entre otras cosas la vinculación de los medios masivos de comunicación con la última dictadura militar.



Imagen pública-Altas esferas, 1993, fotoperformance. En:

http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php

Liliana se llevó los paneles a la Costanera para realizar una performance fotográfica. Los colocó ahí, entre las piedras y la basura, a orillas del Río de la Plata, un río que antes lavaba y ahora ensucia. Incrustadas sobre los escombros, las

imágenes parecen piezas encontradas en una excavación o los restos de un naufragio, pero, en cualquier caso, las ruinas de un país devastado. (Gainza, 2006)

Otro ejemplo de su obra en donde el objeto principal fue el cuerpo de la artista es *Espacio disponible*. Liliana Maresca realizó esta instalación un año previo a la anterior mencionada, diciembre de 1992 en el Casal de Catalunya de la Ciudad de Buenos Aires. Una vez más, el cuerpo no era una forma o medio para llegar a algún fin, sino más bien el soporte, el lenguaje mismo de la obra. Fue así como Maresca problematizó la relación con el mercado y sus espacios de interacción. Al tiempo de que expuso salió una edición de la revista *El libertino*, editada por Marta Dillon quien fue amiga y estuvo enamorada de Liliana, en donde se la ve en posiciones diferentes sacándose la ropa, desnuda, posando con un osito. Fue responsable de esta serie el fotógrafo Alejandro Kuropatwa, famoso por sus fotos a los líderes del rock de los 80 y también portador de VIH. Junto a estas imágenes hay un texto central, un título que dice: “*Maresca se entrega a todo destino*” y su número de teléfono particular, es decir, la negociación del cuerpo lisa y llanamente. Sobre esta acción observa el crítico de arte Fabián Lebenglik:

Literalmente es una frase casi poética ¿no? Pensar en un espacio y en la disponibilidad, pero es una frase acuñada estrictamente para disponer un espacio en relación al mercado. Entonces Liliana juega el papel del arte, su producción artística como una disponibilidad en vista de que ella generalmente no vende su obra, expone esos carteles me parece que para producir el máximo requisito que pide el mercado, es decir, en última instancia la relación cruel de las relaciones de mercado, que son ficticias en el terreno del mercado del arte y sobre todo en el terreno del mercado de Arte argentino, lo que en última instancia pide la lógica del mercado es que uno negocie sus ideas y finalmente su cuerpo. (Maresca, 1994, 31:39)



Espacio disponible. Imagen extraída de:

<https://artishockrevista.com/2017/09/28/liliana-maresca-argentina/>



Revista *El Libertino*. Imagen extraída de: <http://www.ramona.org.ar/node/63798>

La obra de la artista y su forma de compartirla respondió a una postura crítica tomada con relación al mercado y a la profesionalización del arte. Fue disruptiva y transformadora en un contexto en el que se había educado a los individuos para evitar la comunidad de ideas y los cuerpos habían sido sujetados, secuestrados, contenidos y normalizados mediante el uso de la violencia. La dictadura militar impuso un disciplinamiento sobre los cuerpos por lo que “el cuerpo fue objeto del arte y la sexualidad un campo posible para el cuestionamiento de la

normativa dictatorial” (Suárez, 2018, p. 1). Puso su cuerpo a disposición de lo que el diseñador Roberto Jacoby denominó “*estrategias de la alegría*”: “Esto es, la actualización de una consigna vital que ante un cuerpo sufriente, atravesado por las prácticas disciplinarias y ominosas de la dictadura, se revelara en una contraposición que diera lugar a ‘un cuerpo danzante, insubordinado, travestido’” (Vaggione, 2019, p. 6).

Liliana Maresca, la alquimista, trabajaba en el presente de la obra lo que la convirtió en *performer*. Su fuerte contenido escénico fue pensado para la acción más que para el resultado como objeto de consumo. Maresca arremetió con su cuerpo de mujer interpelando a los espectadores. Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué ocurre cuando una mujer desnuda se planta y mira de frente al público? La historiadora del arte Patricia Mayayo afirma que “en una sociedad patriarcal que la mujer mire tiene algo de transgresor o peligroso. La mujer que mira analiza, y al usurpar la mirada representa una amenaza para todo el sistema de representación” (Ayala Lencina y San Juan, 2012, p. 6). Esta operación de la mirada afirma su subjetividad y se vuelve una estrategia de resistencia ya que interpela al espectador situándolo también en una actitud activa, como sujeto cuestionado y cuestionador.

Es así como, con su alquimia, mezcló, subvirtió las relaciones de poder entre los sexos y transformó los elementos que hacen a la significación de los roles masculinos y femeninos. Como ejemplo destacamos la obra *Pareja* de 1985. En ella se exalta la relación matrimonial entre un hombre y una mujer poniendo el foco en la representación de la frase “*hasta que la muerte los separe*”.



Pareja. Imagen extraída de: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1985a.php

La obra cuestionó la representación de los roles marido y mujer poniendo en crisis la normatividad vigente, ya que, como diría Butler Judith (1998) “el cuerpo como materialidad intencionalmente organizada es siempre una encarnación de posibilidades condicionadas y circunscriptas a la convención histórica” (p. 5). Maresca refirió a los cuerpos sexuados desarticulando la secuencia lógica de pensamientos que los ubicaba en la ley: “el cuerpo no es una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica, sino una materialidad que lleva significado de modo dramático: una continua e incesante materialización de posibilidades” (Butler, 1998, p. 4). Y continúa la filósofa: “las posibilidades históricas materializadas en diversos estilos corporales no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporeizadas y disfrazadas bajo coacción” (Butler, 1998, p. 5).

La ronda interdisciplinaria

*“Yo, con mi obra, estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con el otro
(...)”.*

Liliana Maresca



Marcia Schvartz, Liliana Maresca y Elba Bairon. 1988. En:

http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1988_1.php

Decidida a construir su lugar en este mundo, Liliana Maresca abandonó su vida junto al mar y alquiló un PH en la calle Estados Unidos. Para subsistir fue rentando las habitaciones. La casa se fue poblando, el lugar se fue habitando por un cuerpo colectivo de artistas que mutó oportunamente incentivado por Maresca. De ideas sueltas, individuales mutó a un ideario colectivo que fue representando, adoptando significados diversos, construyendo nuevos sentidos, reformulando metáforas.

De esta forma fue que la artista creció y se hizo más grande, su práctica estuvo atravesada por otrxs. Liliana Maresca se erigió como articuladora social y fue una de las constructoras más activas de la comunidad artística interdisciplinaria gestada a finales de la última dictadura militar de la Argentina. En el año 1985 conformó con Ezequiel Furgiuele el grupo HAGA.

Juntos llevaron adelante la acción performática “*Una bufanda para la ciudad*” en la que tomaban la calle con un tejido que colgaba por la ventana del primer piso de la galería de arte de Adriana Indik. Esta bufanda fue iniciada con retazos que tiraban los fabricantes del barrio de Once y terminó extendiéndose por la calle Viamonte alcanzando un largo de cien metros (Vaquero Díaz, 2016). Esta acción colectiva hacía de metáfora del trabajo que debía realizar la sociedad argentina ante su pasado reciente en el cual las relaciones sociales se habían dinamitado. Los transeúntes estaban invitados a seguir tejiendo la bufanda, lo que inspiraba la reconstrucción en conjunto de dichas relaciones (Ayala Lencina y San Juan, 2012, p. 4). En 1986 organizó junto a Daniel Riga en el Centro Cultural Recoleta la obra colectiva *La Kermesse, el paraíso de las bestias*, ya mencionada anteriormente. Esta muestra evocaba mucho más a una fiesta del pueblo que a la solemnidad esperada para una galería de arte. Rescataba la forma tradicional de la Kermesse barrial, con todos los elementos de juego y diversión que le son propios invitando a los asistentes a intervenir en los puestos (Suárez, 2018, p. 3). En 1986 participó del proyecto *Mitominas* en el Centro Cultural Recoleta que se convirtió en una muestra emblemática ya que sentó precedentes al cuestionar por primera vez desde el campo de las artes la condición femenina, la heteronormatividad y las libertades sexuales analizando desde las interpretaciones míticas el rol que ocupaba la mujer en la sociedad.

Estos procesos de creación colectivos y colaborativos en este primer período de la vuelta a la democracia eran de una ida y vuelta en la escena local del underground. Es aquí donde nos gustaría retomar la relación de Maresca con Batato Barea. La artista se vinculaba desde la producción de escenografías para las obras de teatro que se realizaban en la discoteca *Cemento* mientras que Batato Barea participaba de acciones performáticas en las inauguraciones de Liliana. En dúo

desplegaron la capacidad de acción artística, su habilidad de reunir gente y crear colaborativamente en espacios abandonados o con muy poca actividad, llevando el arte a las calles, a los bares, a los parques. En suma, habilitaron la posibilidad de volver a experimentar espacios que habían estado vedados, dándoles vida. (Ayala Lencina y San Juan, 2012, p. 4)

Sin duda, la alquimista fue por demás consciente de las resonancias que tenía su actividad en el campo cultural del momento. Junto a otrxs artistas buscaron trascender los cánones del arte para, desde ese nuevo paradigma que estuvo durante muchos años en construcción, transformar el sentido común en disputa y reconstruir la trama social rota y tendiente al individualismo tan característico de un tiempo neoliberal que comenzaba a mostrar su hilacha. Una vez más retomamos a la filósofa Judith Butler: “La transformación de las relaciones sociales se vuelve entonces más una cuestión de transformación de las condiciones sociales hegemónicas que de transformación de los actos individuales que generan esas condiciones” (1998, p. 11).

Su colega y amiga Marcia Schwartz habla en el documental *Frenesí* sobre este momento y su vínculo con Liliana y sintetiza de una forma muy clara y desde un amor profundo el proceso que intentamos relatar en este apartado. Este testimonio denota las pasiones que Maresca despertaba por aquel entonces:

Para mí Liliana es como la gran comunicadora cultural de los 80. Creo que estaba todo diezmado, no pasaba nada culturalmente y ella tuvo la capacidad de juntar un montón de gente que venían del under, que era lo que estaba pasando en realidad, porque lo demás eran jetones que ya no tenían que ver con el momento y ella nos juntó a todos, uno por uno, sin un mango, nos contactó y generamos la Kermese, la generó ella, el gran motor de todas esas cosas fue ella, o sea, ella nos contactó a

todos e hizo posible que surgiera... yo soy incapaz de generar ningún evento cultural... y ella es como un don que tiene, una capacidad de ver dónde está la gente que vale, que hace algo y juntarlo. Y a mí me movilizó durante todos estos años a hacer cosas que para mí son casi las más importantes de las que hice, aparte de pintar en mi taller a solas... es esta capacidad de juntar gente y pincharles el culo hasta que sale”. (Maresca, 1994, 16:13)

El virus y otros demonios

“(...) yo creo que el arte existe porque nos vamos a morir”

Gumier Maier



Imagen extraída de: <http://www.ramona.org.ar/node/61701>

Como ya mencionamos anteriormente, el momento de mayor producción de obras de la artista fue durante los diez años que van de 1984 a 1994. Si tuviéramos que caracterizar este período podríamos decir que los ochenta fueron el momento del despertar y salir a la calle para volver a ocupar los espacios públicos: Un respiro luego del terror implementado por la

dictadura para reprimir el accionar de los cuerpos. Por otro lado, entendemos los noventa como el momento en que comienza a cristalizarse el neoliberalismo en nuestro país. En 1987 Liliana Maresca recibe la noticia de que era portadora del Virus de Inmunodeficiencia Humana:

Hacia comienzos de 1987, Liliana tuvo una hepatitis. Como ésta se prolongaba, decidieron someterla a una serie interminable de estudios. Una tarde, la doctora de un coqueto laboratorio la sentó en su consultorio y le comunicó que había contraído el virus del sida. Ese año, en la Argentina se registraron 69 casos. (Gainza, 2006)

Su trabajo se encuentra completamente atravesado por la enfermedad y su obra si bien no explicita, sí toma elementos de la vida cotidiana que pueden vincularse sencillamente con su condición de portadora del virus. Pero esta historia es compartida con colegas artistas y se vuelve en retrospectiva la historia de una generación. La aparición del VIH va a coincidir con un giro a la derecha en todo Occidente, circunstancia que generó políticas de ordenamiento de los cuerpos represivas y condenatorias de ciertas prácticas sexuales (Suárez, 2018, p. 2). Nos habíamos librado de la dictadura y ese deseo de liberación hizo que la fiesta pasara por el cuerpo. Sin embargo, el nuevo enemigo acechando se convirtió en un peligro latente que operó en la moral pública. Dirá en esos tiempos el activista y poeta Néstor Perlongher: “Un fantasma recorre los lechos, los flirts, los callejeos: el fantasma del SIDA. La sola mención de la fatídica sigla [...] basta para provocar una mezcla morbosa de curiosidad y miedo” (Suárez, 2018, p. 2). El Estado no dio respuestas hasta mucho tiempo después y lo novedoso de la enfermedad hizo que muchas de las personas contagiadas lo mantuvieran en secreto. Al estigma social de la homosexualidad ahora se le pegaba la potencial amenaza de contraer un virus mortal. Analiza Butler al respecto:

Si el cuerpo es una sinécdoque del sistema social per se (...) entonces cualquier tipo de permeabilidad no regulada es un lugar de contaminación y peligro. Dado que el sexo anal y oral entre hombres determina claramente ciertos tipos de permeabilidad corporal no permitidos por el orden hegemónico, la homosexualidad masculina, dentro de ese punto de vista hegemónico, sería un lugar peligroso y contaminante previo a la presencia cultural del sida e independiente de ella. Igualmente, la condición ‘contaminada’ de las lesbianas, independientemente de su posición de bajo riesgo respecto del sida, manifiesta los peligros de sus intercambios corporales”. (2007, p. 260)

Esta amenaza funcionaba como mecanismo de control social y la persecución y el hostigamiento hacia las disidencias sexuales estaban en ese entonces avaladas por el sentido común preexistente al virus. El destape que sucedió con la democracia fue también perseguido. Continúa Butler: “estar ‘fuera’ del orden hegemónico no implica estar ‘en’ un estado de naturaleza sucia y desordenada. De forma paradójica, la homosexualidad casi siempre se concibe dentro de la economía significativa homofóbica como incivilizada y antinatural” (2007, p. 260). Esa persecución se tradujo en allanamientos en bares, suspensión de fiestas y clausura de boliches bailables que eran íconos del under porteño y funcionaban como caldo de cultivo de todo un movimiento cultural que se expresaba en todas las ramas del arte dentro de un circuito paraoficial.

Una vez más bajo la lupa del feminismo, observamos que la voz de las mujeres no se encuentra con facilidad en las narrativas existentes con relación al SIDA: “Ahora pasó el tiempo, pero, en ese momento, una mujer contando que tenía VIH era algo fuerte. Era estar sola con ese relato” (Enríquez y Dillon, 2021). Desde este lugar nos interesa la figura de Liliana Maresca, como mujer, artista y homosexual que no solo vivió con el virus sino que

éste junto con el neoliberalismo se volvió el telón de fondo de su obra que se vio potenciada. Vivir con la muerte de la mano. Vivir sabiendo que pronto no habrá más cuerpo. Saberlo antes que otrxs... hacer y sentir vida y muerte juntas en el mismo cuerpo. Cuenta su amiga Marta Dillon que Maresca le decía antes de partir “el cuerpo ya lo puse yo, Dillon, ya está...” (2021). Tomamos las palabras de la autora Alicia Vaggione que analiza desde este enfoque la obra de Maresca:

me interesa considerar los sentidos que se activan desde la mirada femenina, cuando esta recibe los embates del mundo, ya sea para actualizar sus deseos o, cuando desafiante, se ve obligada a inventar nuevas maneras para enfrentar la condición precaria de la vida. (Vaggione, 2019, p. 3)

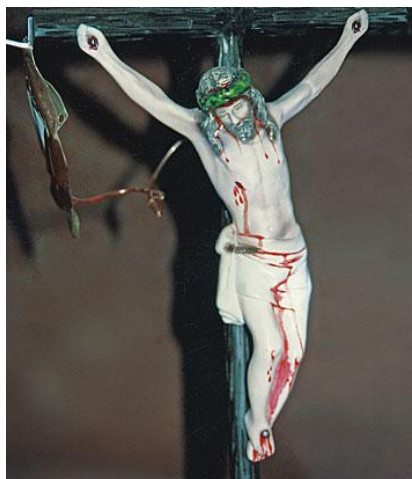
Es así como la artista comenzó a desarrollar imágenes arquetípicas como la esfera y el cubo vinculadas a lo celestial y lo terrenal al mismo tiempo que incorporó el color dorado, relacionado tanto con la alquimia, la transformación y la trascendencia espiritual, como con el dinero y la violencia capitalista, referencia que abarcaba desde la creciente pobreza en la Argentina (justificada mediante la teoría del derrame) y la guerra por el petróleo iniciada en el Golfo Pérsico hasta los genocidios aborígenes por el oro colonial. En su obra se entrecruzaban su mirada del mundo respecto de su enfermedad con el contexto socio histórico y político de toda una época y una necesidad muy marcada por incitar al público a cuestionarse lo que habilitó una diversidad de sentidos y de interpretaciones.

En noviembre de 1988 Liliana participa del proyecto *Mitominas II. Los mitos de la sangre* realizada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. El evento entrecruzó discusiones y reflexiones en torno a la violencia de género con la irrupción del VIH y sus problemáticas siendo en algún punto un gesto anticipatorio ya que como dijimos anteriormente los relatos vinculados a la enfermedad apuntaban a la comunidad homosexual masculina. Como bien se

destaca en el título uno de los temas centrales que abordó la muestra fue el de la sangre y sus diversas interpretaciones como la herencia, la violencia, la mujer, la enfermedad. En esta muestra Liliana presentó el *Cristo autotrans-fundiéndose*. Esta obra fue realizada un año después de que Maresca se enteró de su condición de portadora del VIH y puso en el centro del ojo del espectador el valor de la sangre como un bien que cobró un nuevo sentido con la aparición de la enfermedad.

Era un Cristo que tenía una herida en el pecho, del que iban saliendo gotitas de sangre que volvían a canalizarse en un tubito, era como un Cristo transfundido, una transfusión de la sangre y la idea era eso, era pequeño, sobre un pilar, como de unos 40 cm. (March, 2017)

Esta es una de las obras por las que un grupo católico solicitó el cierre de la muestra. La situación no pasó a mayores y continuó abierta al público, aunque el Cristo de Maresca fue ubicado en un lugar más marginal.



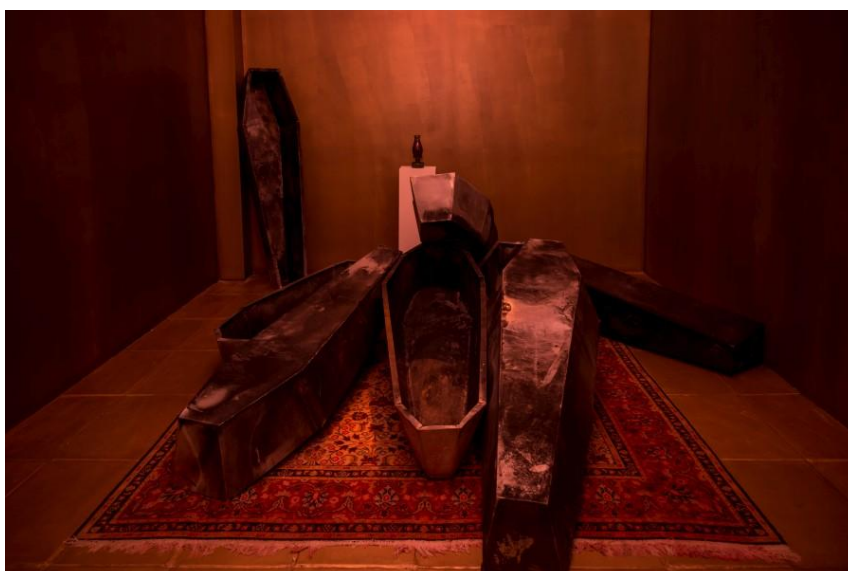
Cristo autotrans-fundiéndose, Imagen extraída de:

http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1988_2.php

En 1991 Maresca inauguró en el Centro Cultural Recoleta la instalación *Wotan Vulcano*. Esta obra coincidió con el inicio de la guerra del Golfo Pérsico. Para realizarla Maresca fue al

cementerio de La Chacarita y pidió ataúdes. El municipio se los entregó sucios y a modo de préstamo por lo que la artista debió limpiarlos. Jorge Gumier Maier, artista y crítico de arte influyente durante las décadas del 80 y 90 y amigo de Liliana Maresca cuenta:

Liliana para esa muestra se marchitó [...] pasó tres días limpiando con la lavandina y querosene y prendiéndolos fuego en una especie de ritual, hizo de ese acontecimiento una performance en sí, independiente de la muestra que le siguió. Una persona que en 1991 tiene SIDA y se pasa tres días limpiando cajones, que próximamente serán su morada, no se puede pasar por alto. (Suárez, 2006, p. 4)



Wotan Vulcano. Imagen extraída de: <https://artishockrevista.com/2017/09/28/liliana-maresca-argentina/>

Definitivamente no podía pasarse por alto. Las imágenes aluden a la guerra y a la sangre derramada al mismo tiempo y se vuelve autorreferencial.

Retomando también su obra *Imagen Pública- Altas Esferas*, vemos como la artista junta a figuras icónicas que representaron las políticas que activó el neoliberalismo precarizando la vida de un sinnúmero de personas con la irrupción de la enfermedad demorando el financiamiento de los tratamientos y habilitando niveles de mortandad inmensos con relación a la epidemia.

Aunque la vida se volvió precaria no solo para aquellas personas portadoras del virus. Maresca denunció con su obra los alcances del neoliberalismo y el proceso de marginación creciente de la sociedad. Para hacerlo transitó espacios marginales de la ciudad como el edificio Marconetti⁴¹ o el ex albergue Warnes⁴². En el año 1990 presentó en el Centro Cultural Recoleta la instalación *Recolecta*. En esta muestra Maresca exhibió un Carro de cartonero que había ido a buscar al albergue Warnes luego de negociar con el dueño su precio por la carga que contenía el carro. Una vez más Maresca sacó de la galera sus dotes alquímicos y construyó otro carro similar en color blanco y otros dos que son reducciones de este, bañados en plata y en oro respectivamente, reflejando así la transmutación de la materia: haciendo brillar lo que antes fue basura. Con relación a esta muestra cuenta Liliana en primera persona en su documental Frenesí:

Era el símbolo de un país que no podía producir, que no podía generar riqueza, que estaba totalmente entregado, así de manos cruzadas, a otra gente que no tenía nada que ver con ellos, a alguien que venía y nos chupaba la sangre, y bueno eso era el símbolo, el carrito de cartonero era el símbolo de nuestro país. Bueno entonces me puse en contacto con alguien que estaba produciendo eso, que era y que se producía en el Warnes, y bueno fui, me prestaron un carrito, el tipo me entendió, me dijo que sí (...), y encima después el peronismo produjo la explosión de ese lugar, o sea, basta de darle al pueblo algo, creo que esa bomba que pusieron en el Warnes fue como significativo de ya no damos más nada, ya queremos vender todo lo que hay.

⁴¹El edificio Marconetti fue una torre de diez pisos construida en el año 1929 y ubicada enfrente del Parque Lezama en el barrio porteño de San Telmo. Durante las décadas del 70 y el 80 el edificio fue habitado por figuras míticas del under porteño. En el año 2018 se dio un proceso de desocupación en el que las últimas familias habitantes dejaron el lugar presionadas judicialmente por el gobierno porteño habiendo intentado previamente conseguir que el Edificio fuera nombrado *patrimonio histórico*. El motivo de la desocupación fue su demolición para la ampliación del metrobus.

⁴²El albergue Warnes fue un lugar emblemático de la ciudad de Buenos Aires que representaba la destrucción y el empobrecimiento económico del país. Fue construido en la década del 50 durante el gobierno de Perón, para que funcione como hospital de niños y tras la caída del peronismo abandonado, para terminar en la década del '80 convertido en un edificio tomado por personas humildes que vivían de la basura desechada por la ciudad. Fue demolido durante la década del 90.

Entonces para mí fue como un símbolo nacional, por eso lo tomé al carrito cartonero como un símbolo nacional...y bueno, y trabajé con eso. Y una idealización de eso incluso, porque bueno por eso los convertí en oro, en plata, como pasar a otra, una idealización de eso, una cosa de la alquimia, del producir de la nada algo, y de todo ese dolor humano que significaba ir al cartonear por veinte pesos por día como cartoneaban cien tipos que después iban y vendían eso, que era como vender el alma, la sangre, viste...la miseria, me pareció que eso era un símbolo nacional”. (Maresca, 1994)



Recolecta. Imagen extraída de:



[http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/
05_crono_1990_2.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1990_2.php)



Recolecta. Imagen extraída de:
[https://castagninomacro.org/page/obra/id/21/Maresca%2C-Liliana/Carro-
blanco](https://castagninomacro.org/page/obra/id/21/Maresca%2C-Liliana/Carro-blanco)



Recolecta. Imagen extraída de: <http://www.ramona.org.ar/node/20796>

El trece de noviembre de 1994, nueve días después del estreno de *Frenesí*, al que la artista no pudo asistir, murió Liliana Maresca siendo muy joven. A los cuarenta y tres años a causa de las complicaciones producidas por el VIH, dos años antes que aparezcan los tratamientos farmacológicos efectivos.

Su amiga y enamorada Marta Dillon (2006):

Es verdad, no importa que Liliana Maresca haya muerto de sida o su cosmos se haya dispersado por otras razones. Lo que importa es que ella supo que había pasiones que imprimir en quienes la rodeaban y lo supo mientras pudo hacerlo sin la vanidad de quien labra su nombre en las piedras.

Referencias

Ayala Lencina, ML. y San Juan, M. (2012). Liliana Maresca y la dimensión política de su obra desde el regreso de la democracia.

- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Dillon, M. (2006) Poemas cocidos en el borde. *Suplemento Las 12*. En:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/26-2834-2006-08-18.html>
- Enríquez, M. y Dillon, M. (2021) Entrevista. En: <https://latfem.org/vivir-con-virus/>
- Gainza, M. (2006). La alquimista. *Suplemento RADAR*. En:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html>
- Suárez, M. (2018). Infectados por el arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90. Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea. *Open Edition Journals América*.
- March, N. con Altschul, M. (2007). Entrevista. En
http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/05_crono_1988_2.php
- Maresca, L. (1994). Frenesí. Video Documental. En: <https://vimeo.com/89182026>
- Vaggione, A. (2019). Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra. *Escena, Revista de las artes, volumen 78, número 2*.
- Vaquero Díaz, R. (2016). Liliana Maresca: Alquimia para el deseo. *Marcha, revista digital*. En: <https://www.marcha.org.ar/liliana-maresca-alquimia-para-el-deseo/>

La búsqueda en y desde la práctica artística. Ejercicio de afección para con-mover los cuerpos políticos frente al problema de las identidades sustraídas en la última dictadura cívico-militar en Argentina

Catalina Sosa

<http://www.catalinasosa.com.ar/Decalogo-para-la-busqueda/>

SOBRE LXS AUTORXS

ANALÍA BERNARDI

anitaberni@hotmail.com

Nació en Bahía Blanca, Argentina, en 1986. Es Licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Sur y cuenta con el Diploma Superior en “Infancia, Educación y Pedagogía” en FLACSO. Ha participado de varias instancias de formación museológica como el “Laboratorio TyPA de Gestión en Museos”, el “IV Curso de Estudios Avanzados en Museología” y “El museo reimaginado”. Actualmente cursa la Maestría “Arte y Sociedad en Latinoamérica” (UNICEN). Es docente en la Escuela de Danzas de Bahía Blanca. Desde 2005, forma parte del Área Educativa de Ferrowhite museo taller, Instituto Cultural de la ciudad. Ha realizado varias publicaciones desde la institución como “Bolseras. Relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas”, “Flying Fish. Los viajes de Roberto Orzali” y “El castillo de la energía. ”. Integra la Asociación de Trabajadores de Museos (ATM).

ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO

insular5@yahoo.com

Vive y trabaja en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y est/éticas, cuerpos, violencias, memorias, performatividades y teatralidades liminales. Curadora independiente y autora de varios textos sobre estas problemáticas. Profesora investigadora en la UAM-Cuajimalpa, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

NAYLA E. GONZÁLEZ

gonzalez.nayla@gmail.com

Nació el 25 de Noviembre de 1989 en Buenos Aires, Argentina. Estudiante avanzada de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Integra el Grupo de Investigación “Problemas de Filosofía Contemporánea” de la Facultad de Humanidades en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es profesora en Historia recibida en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González. En la actualidad se desempeña como profesora en educación media y se encuentra trabajando en su tesis de maestría sobre el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Ha presentado y publicado trabajos sobre sus temas de investigación en jornadas y congresos.

EZEQUIEL LOZANO

lozanezequiel@gmail.com

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigador Adjunto del CONICET y docente de la materia «Teoría y Crítica del Teatro» (Artes, FFyL, UBA). En 2015 publicó su libro "Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60". Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA), donde dirige, junto al Dr. Mariano Saba, un proyecto FILOCyT sobre formación en dramaturgia. Como investigador, participa del "Grupo de estudios sobre teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina" (IIGG, FSOC, UBA), dirigido por la Dra. Lorena Verzero, e integra un proyecto PIACyT titulado "Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría", dirigido por la Dra. Ma. Fernanda Pinta, en la Universidad Nacional de las Artes.

DANIELA MARÍA OSELLA

oselladaniela@gmail.com

Completé la Licenciatura en Teatro (UNL), el Profesorado Universitario (FHAyCS-AUDER), y actualmente estoy realizando mi tesis para la Maestría en Teatro en la Facultad de Arte (UNICEN). He realizado diversos trayectos de formación en espacios no formales del campo teatral.

Soy docente del Profesorado de Teatro (FHAyCS-UADER), entre otros espacios institucionales. Integro el Consejo Editorial de “la boyá” – revista de artes escénicas, publicación de la Sec. de Extensión y Cultura de la UNL.

En el campo independiente soy parte del grupo La Rueda Teatro en Paraná (Entre Ríos), desde donde investigo en torno a la actuación, la dirección y la docencia. Organizo el Festival de Teatro Callejero *Corriendo la Coneja*, integro el proyecto editorial *Orillas Teatrales* y el Centro de Documentación Teatral-Paraná, entre otras prácticas.

PATRICIA PÉREZ

pataperez@gmail.com

Pata Pérez es feminista. Doctora en Antropología (Universidad de Buenos Aires) y Licenciada en Comunicación (Universidad Nacional del Centro de la Póvincia de Buenos Aires). Docente investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde se formó. Se desempeña como Profesora Adjunta a cargo de las materias “Problemas Sociopolíticos del Siglo XX” y “Comunicación y Género” en la Licenciatura en Comunicación Social y en la carrera de Periodismo de esa casa de estudios. Dirige el Núcleo de Actividades Científico Tecnológicas denominado Producciones e Investigaciones Sociales y Comunicacionales de la Ciudad Intermedia con

reconocimiento de la Secretaría de Arte Ciencia y Tecnología de la misma universidad. Asimismo coordina el grupo de Extensión llamado Estudios de Comunicación, Cultura y Género. Es autora de varias publicaciones artículos académicos que abordan problemáticas vinculadas con políticas de género(s) situadas en ciudades de rango medio.

GABRIELA A. PIÑERO

pinero.gabriela@gmail.com

Doctora y Magíster en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México) y Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires). Docente-investigadora en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesora en la Maestría en Estudios Culturales en América Latina (MECAL, FFyL, UBA) y en la Escuela de Bellas Artes “Luciano Fortabat”. Directora de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (FA, UNICEN) y Co-coordinadora de la Diplomatura Universitaria en Estéticas Contemporáneas (FA, UNICEN). Sus áreas de investigación son la crítica, teoría e historia del arte contemporáneo, con énfasis en América Latina. Autora del libro *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina* (Metales Pesados, 2019). Actualmente es co-directora del proyecto “Neo-extractivismo y prácticas de re(s/x)istencia. Registro documental y mapa colaborativo sobre experiencias socio-estéticas en el centro de la provincia de Buenos Aires (Azul, Tandil, Olavarría)” radicado en el TECC de la FA, UNICEN.

CECILIA PRIOTTO

ceciliapriotto@gmail.com / @cecilia.priotto

Bailarina, performer y docente. Lic. en Arte y Gestión Cultural, Prof. Sup. en Artes en Teatro y maestranda en Teatro mención Dirección Escénica. Desarrolla su trabajo artístico articulando la docencia, creación e investigación. Es docente en la Lic. en Arte Escénico (UNLAR) y en la Lic. en Composición Coreográfica (UPC). En el ámbito independiente coordina el Espacio La casa de las Bestias plataforma de experimentación y producción de artes escénicas, desde donde realiza colaboraciones en el país y fuera con colectivos artísticos interdisciplinarios con el propósito de repensar las prácticas artísticas contemporáneas. Es creadora y/o interprete de las producciones escénicas “El Silencio” (2021), “La Bestia Empecinada”(20127), “Una Primavera”(2017), “A centímetros del Suelo” (2021), “La materia Vibra”(2022) y “Ahuecar la Mano”(2023, entre otras.

EUGENIO SCHCOLNICOV

eugenibuzon@gmail.com

Docente e investigador en artes escénicas. Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad. Su proyecto de tesis estudia las poéticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983).

Se desempeña como docente de la materia “Historia del Teatro Universal / Historia del teatro II” en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es miembro del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (FILO:UBA) y del Grupo de estudios sobre teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG:FSOC).

CATALINA SOSA

catasosa@gmail.com / <http://www.catalinasosa.com.ar/>

Artista visual. Nace en Mar del Plata, Argentina en 1987. Es Licenciada en Comunicación Audiovisual (FDA, UNLP). Se desempeñó como investigadora becaria en la FAUD, UNMdP. Es Máster en Artes y Profesiones Artísticas, Escuela Sur, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Arte y Sociedad en América Latina (Facultad de Arte, UNICEN). Sus obras fueron exhibidas desde el 2012 a la actualidad en Salón Nacional de Artes Visuales; Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires; Círculo de Bellas Artes, Madrid; Zapadores Ciudad del Arte, Madrid; Centro Cultural Parque de España, Rosario; MAR Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires, Mar del Plata; Palais de Glace, Buenos Aires; Centro Cultural Borges, Buenos Aires; y en diversos festivales de videoarte en Argentina, España, México y Suiza.

AGUSTINA TRUPIA

agustinatrupia@gmail.com

Se encuentra realizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral del CONICET. Su investigación se titula “Fiesta, performance y autogestión: prácticas transformistas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires”. Se recibió con medalla de oro de Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la UBA e

integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

PABLO VALLEJO

pavblo.vallejo@gmail.com

Licenciado en Teatro (UNL). Se desempeña como docente en el Profesorado de Teatro (FHAyCS-UADER) y en la Escuela Municipal de Danza en la ciudad de Paraná. Colabora con diferentes grupalidades escénicas y es integrante de La Rueda Teatro, grupo que desarrolla prácticas de investigación escénica, promueve diversos circuitos teatrales y ha fundado el Centro de Documentación Teatral-Paraná, espacio que se dedica a la recopilación, archivo y divulgación de prácticas escénicas del litoral.