

2025



CENTRO DE ESTUDIOS DE TEATRO,
EDUCACION Y CONSUMOS CULTURALES

La investigación
como práctica en artes
y humanidades.

Actas Ateneo TECC 2025.

Editoras: María Cristina
Dimatteo, Ana Silva
y Manuela Calvo



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

La investigación como práctica en artes y humanidades : actas del Ateneo TECC
2025 / Luciano Barandiarán ... [et al.]. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del
Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2025.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-664-5

1. Teatro. 2. Educación. 3. Artes del Espectáculo. I. Barandiarán, Luciano
CDD A862

ISBN 978-950-658-664-5



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Rector
Dr. Marcelo Aba

Vicerrectora
Prof. Alicia Spinello

FACULTAD DE ARTE

Decana
Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana
Mg. Claudia A. Castro

Secretaria de Investigación y Posgrado Dra. Guadalupe Suasnábar

CENTRO DE ESTUDIOS DE TEATRO, EDUCACIÓN Y CONSUMOS CULTURALES

Directora
Dra. María Cristina Dimatteo

Vicedirectora
Dra. Ana Silva

La investigación como práctica en artes y humanidades

Actas ATENEO TECC 2023

María Cristina Dimatteo

Ana Silva

Manuela Calvo

(editoras)

Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires



Índice

Presentación. María Cristina Dimatteo y Ana Silva.....5

Trayectorias implicadas: reflexiones en torno a experiencias colaborativas y comprometidas de investigación con artistas circenses. Diálogo con Julieta Infantino. Ana Silva y María Cristina Dimatteo.....7

Públicos, memorias y patrimonio cinematográfico: notas para un proyecto de investigación. Juan Manuel Padrón y Clara Zoia.....26

Propuesta metodológica para el análisis de contenido de videos por el Día Mundial de los Humedales (2022-2025). Melina Guerrero.....32

Narrar la memoria de la tierra: el cuerpo y el silencio en la representación cinematográfica documental del genocidio de los pueblos indígenas del norte argentino (1999-2019). Agustina Bertone.....40

Trayectorias situadas: Artes escénicas en diálogo con sus territorios. Diana Barreyra y Mario Valiente.....50

Prácticas artísticas contemporáneas, memorias del trabajo y territorios (im)productivos en el sudeste bonaerense. Ana Silva, Gabriela Piñero, Luciano Barandiarán y María Eugenia Iturralde.....57

Fundamentación metodológica y presentación de casos de un trabajo antropológico. Karen Keheyán.....70

Las políticas educativas de las escuelas secundarias orientadas en Arte en la provincia de Buenos Aires como prácticas de gobierno desarrolladas por sus equipos directivos en Tandil y zona de influencia de la UNICEN. Marcela Bertoldi y Marisa Rodríguez.....79

Palabras de cierre. El rol de las artes en la Argentina contemporánea: Saberes, territorios, identidades. Beatriz Urraca.....92

Presentación

Esta publicación reúne una serie de trabajos presentados en el Ateneo anual del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC), que se desarrolló en el mes de mayo de 2025 en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Desde su primera edición, realizada en el año 2011, el Ateneo del TECC se concibió como un espacio de intercambio y fortalecimiento en clave interdisciplinaria de la labor que docentes, graduadxs, becarixs y estudiantes de la Facultad de Arte llevan adelante en este Núcleo de investigación.

El libro de actas presenta avances y conclusiones de los proyectos en curso, así como las líneas de trabajo de los nuevos proyectos de reciente acreditación. Se incluyen también resultados y reflexiones en proceso en el marco de becas de grado y posgrado. Por otro lado, se cuenta con la participación de dos investigadoras invitadas que compartieron valiosos intercambios con las y los integrantes del Núcleo durante el desarrollo del Ateneo. Así, se presenta una entrevista que recorre los principales tópicos de la conferencia que brindó la Dra. Julieta Infantino (FFyL, UBA) en torno de sus experiencias de investigación en y sobre las artes circenses en Argentina y la región. Por su parte, la Dra. Beatriz Urraca (Widener University) es la autora de las palabras de cierre, las cuales reflexionan acerca de los principales ejes problemáticos que atravesaron las discusiones del encuentro, así como sobre las líneas de trabajo que pueden proyectarse a futuro.

En 2024, el TECC cumplió 30 años de existencia desde su creación por ordenanza del Consejo Superior Nro. 1512 del 8 de julio de 1994. En este tiempo, se han ido perfilando y consolidando las principales áreas de investigación que nuclean el trabajo en el marco del TECC: estudios críticos del arte y la cultura, estudios sociohistóricos de las artes escénicas y audiovisuales y educación artística. Recorridos de investigación que son indisolubles de los sucesivos momentos de la historia reciente de nuestro país, del sistema universitario y del campo artístico en particular.

Con el apoyo de sucesivas políticas institucionales desarrolladas por la Universidad, la Facultad de Arte, organismos como la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU), el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y otros componentes del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología como la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) de la Provincia de Buenos Aires, el TECC logró fortalecer su planta de docentes-investigadorxs, becarixs, estudiantes y colaboradorxs, y constituirse en un centro de investigación sobre los entramados entre arte, cultura y sociedad, de referencia a nivel regional y nacional.

En los últimos años, el núcleo ha ampliado sus líneas de trabajo, a la vez que ha ido consolidando la formación de equipos de investigación multi e interdisciplinarios, que en la actualidad abarcan trayectorias formativas en las áreas de Teatro y Artes Escénicas, Realización Audiovisual, Literatura, Artes Visuales, Comunicación, Educación, Historia, Sociología, Antropología, Filosofía, entre otras. En el presente, el TECC cuenta con una

planta estable de 74 integrantes, de los cuales 9 son becarixs doctorales y posdoctorales de CONICET y CICPBA.

En cuanto a la continúa formación de los integrantes del Núcleo, destacamos que entre 2024 y 2025 Agustina Bertone, Marisa Rodriguez, Melina Muzzio y Luz Hojsgaard han concluido sus estudios de posgrado.

Los cambios en el ciclo de las políticas a nivel nacional nos encuentran nuevamente ante el desafío de producir, comunicar y sostener el trabajo colectivo, frente a un panorama que amenaza con truncar trayectorias formativas y de producción de conocimiento.

El libro de actas nos permite visualizar algunos de los resultados de las investigaciones realizadas en este tiempo, hacer memoria de las condiciones que fueron y son necesarias para ello, y renovar el compromiso con su sostenimiento. Volvemos a destacar el esfuerzo realizado por lxs investigadorxs para dar continuidad a la tarea en el marco de sus proyectos en tiempos de desfinanciamiento de la Universidad Pública y del sistema científico en Argentina.

María Cristina Dimatteo y Ana Silva

Dirección TECC

Trayectorias implicadas: reflexiones en torno a experiencias colaborativas y comprometidas de investigación con artistas circenses.

Diálogo con Julieta Infantino*

En el marco del Ateneo TECC 2025 Julieta Infantino ofreció una conferencia¹ en la que recorrió distintos aspectos de su extensa trayectoria de investigación acerca de las artes circenses en Argentina y América del Sur desde una perspectiva antropológica. A lo largo de más de dos décadas de trabajo, fue articulando distintos roles y posicionamientos como artista, antropóloga investigadora y activista en procesos de demandas político-legislativas, en particular en torno a leyes de fomento a la cultura y leyes patrimoniales en el campo de circo. Durante el Ateneo, compartió un fructífero intercambio con integrantes del Núcleo acerca de cuestiones teóricas, metodológicas y políticas implicadas en el desarrollo y gestión de proyectos de investigación en el campo artístico. Esta entrevista, realizada luego del Ateneo, retoma y amplía algunos de esos temas.

¿Cómo comienza tu vínculo con las artes del circo?

Yo viviendo en la Ciudad de Buenos Aires, estudiando antropología, joven, curiosa y haciendo cosas para ese momento... Diríamos, mediados de los noventa. Empecé la carrera de antropología en el '95, entonces ya para el '98 empezaba a ver muchos centros culturales, espacios culturales donde cada vez había más circo. A los 19 años vi a una malabarista con fuego que me encantó, y me acerqué a un centro cultural. Empecé a hacer malabares con fuego, con dos amigas, mientras estudiaba antropología. Ya para el '99 hacía algo de acrobacia, andaba en zancos y hacía malabares con fuego que se llama swing, que es una técnica que es como dibujar círculos con el fuego. Y acá en la ciudad de Buenos Aires, los artistas que trabajaban en la calle ya eran espectáculos profesionales con 40, 50 minutos, con varias técnicas, con un formato específico de circo callejero. Y nosotras no trabajábamos, era bastante incipiente, pero decidí irme a Europa unos meses a probar suerte.

Ya estaba por la mitad de la carrera, un poco más. Tenía 22 años. Y ahí, en ese viaje a Europa, conocí a los organizadores de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros, que se hacía en Buenos Aires. En realidad, se hacía en Plátanos y, luego, se hicieron en Monte Grande... Bueno, en algunos lugares del conurbano sur de Buenos Aires. Yo ya sabía que había habido unas convenciones y conocí a los organizadores allá en Europa, en una convención de la que me enteré muy fortuitamente, que se hizo en Grenoble, en Francia. Participé en esa convención, cuando volví fui a mi primera convención argentina de circo, que fue la cuarta, en 1999. Y ahí encontré un mundillo de artistas que se juntaban: 800 artistas en carpas, acampando 4 o 5 días; carpas de circo montadas; maestros de circo; gente del circo, más “de familias” que se cruzaba con la gente de las “escuelas”, que iba a las convenciones como espacio de encuentro, de aprendizaje, donde circulaba la información. Y ahí descubrí ese mundo.

¹ La conferencia, que abrió la Jornada, llevó por título “Explorando experiencias colaborativas, comprometidas e implicadas en la investigación con artistas de circo”.

Paralelamente, cuando volví de ese viaje a Europa que había ido a probar suerte, y decidí que no, no me gustaba, que quería volver por lo menos a terminar la carrera de antropología... Empecé a pensar en un tema de tesis y ahí, junto con una colega hermosa, Laura Kropff Causa, hacíamos unos encuentros de orientación entre estudiantes, tipo encuentros de ayuda. Y ahí ella me dice, "¿Y por qué no estudias algo con respecto a este mundo del circo del que nadie conoce nada, que nadie investigó esto? Y empecé a pensarlo un poquito en eso de buscar un tema de tesis.

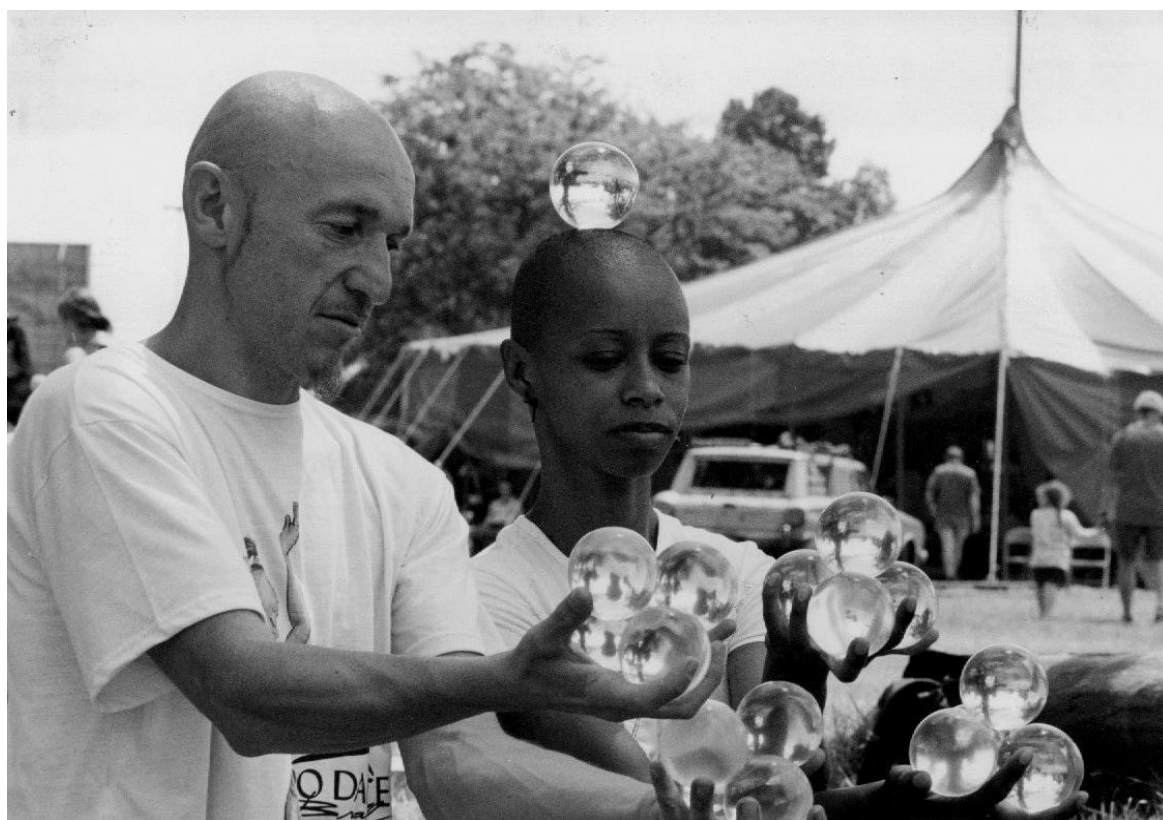


Foto 1: Stefano y Rossy, artistas entrenando en la 5ta Convención Argentina de Circo, 2000.

Como les decía, yo estaba un poquito más que la mitad de la carrera, avanzada, ¿no? Y entonces a partir de ahí empecé a hacer seminarios, lo poquito que había, para tratar de iluminar ese campo desde la antropología que no era muy abordado. Y me encontré con Alicia Martín, que fue una de mis... Mi maestra, mi maestra de toda mi trayectoria, que trabajaba con carnaval y con murgueros y murgueras. Entonces ahí empecé a pensar comparativamente. De hecho, mi primer artículo fue el circo y la murga, comparativo. Así me fui enganchando, con ese mundo, de un circo que se realizaba en unos espacios que no eran los que tradicionalmente, y desde el sentido común, se asociaban al circo, que era la carpa de circo, pero que tenían mucho vínculo tenso, disputado con esa historia. Y entonces empecé a decidir que eso podía ser un campo de estudios.

Siempre les cuento a mis estudiantes, cuando me presento, que fue un privilegio y un desafío esto, ¿no? Un privilegio porque no había casi nada escrito, más allá de algunas historias del circo: Beatriz Seibel, una gran historiadora del circo; Castagnino, más del Circo Criollo;

Teodoro Klein. Había algunas cositas que habían aparecido desde el equipo de Dubatti, más contemporáneas, pero no había mucho escrito hace 25 años, y de este mundo que yo estaba mirando no había nada. Entonces fue un privilegio, porque me permitió abordarlo a lo largo del tiempo desde muchos lugares diferenciales. Trabajé temas de identidades juveniles, trabajo artístico, corporalidades, disputas en las renovaciones de los géneros artísticos, políticas culturales, relaciones entre artistas y Estado, politización de la cultura y varios etcéteras. Fue un gran desafío en ese momento, porque no había con quién dialogar; no había un campo de estudios con quién pensar. Entonces, esa cosa medio de buscar desde dónde abordar algo y con quién dialogar, también fue un desafío a lo largo del tiempo, e instalarlo como un tema, ¿no? Un tema válido para investigar desde la antropología. Creo que por ahí fueron los inicios.

¿Cómo jugó en ese recorrido la implicación personal en relación con el trabajo de campo? Esa construcción de tu rol como investigadora, como cirquera...

Ahí yo pensaba un poco en relación a que, si bien algo de estas reflexiones, esta reflexividad sobre mi lugar implicado en el campo, empezaron a aparecer desde temprano en mi investigación, desde la licenciatura y después en el doctorado, publiqué recién algo específico sobre esto en 2017. Tengo un artículo que se llama “De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración: potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas (circenses)”, que salió publicado en la revista *Publicar en Antropología*.² Y ahí trabajé, estaba intentando cerrar -o, mejor dicho, cerrar y a la vez abrir- este camino de reflexión que venía recorriendo en torno a mi implicación y compromiso en la investigación de tantos años.

En este artículo trabajé con un diario de campo, esas cosas que a veces nos pasan casualmente. Mientras ordenaba materiales en la biblioteca, encontré uno de mis primeros diarios de campo, registros de cuando cursaba metodología de la investigación y fue una de mis primeras investigaciones en la Escuela de Circo Criollo, la primera escuela de circo del país. Estoy hablando con 23 años, 24 años, después de volver de ese viaje a Europa. El registro recorre un poco que me encontré con uno de los artistas con los que había compartido en Europa. Yo ya me había presentado como antropóloga en ese espacio y, entonces, charlando, “bueno, ¿cómo te fue?”. Cuando se agotó un poco el tema de unos libros que me recomendó, le pregunté cómo le había ido el resto del viaje, y este artista me dice: “muy bien, estuve recorriendo circos, conociendo gente, investigando, un poco lo que haces vos, pero desde la pasión”. El registro continúa con todo mi enojo de cómo aparecía esta distancia entre lo apasionado, lo no apasionado, lo comprometido, lo objetivo, lo subjetivo. Y ese registro que yo tenía olvidado, que no lo tenía en computadora, que estaba en unas hojitas amarillas, lo retomé para reflexionar un poco qué implicó todo ese recorrido de ir pensando estrategias para

² Infantino, J. (2017) “De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas (circenses)”. En: *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales*. Revista del Colegio de Graduados en Antropología de la República Argentina. Pp. 31-52. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/155/89>

disputar esta distinción tan dura entre lo objetivo, lo subjetivo, la implicación, el compromiso y demás.

Y un poco esto también tiene que ver con estrategias que fui tomando tanto de práctica implicada como de distancia. Por un lado, recuerdo -esto lo tengo escrito en algunos lugares- que, cuando empecé a investigar, tenía esta idea desde mi formación en antropología, que mi trabajo de campo iba a ser algo comparativamente más fácil que el trabajo tradicional de la antropología. Investigar en mi propia sociedad, con mi propia lengua, sin tener que hacer un viaje al estilo malinowskiano, sin tener que aprender otra forma de vida, otra cultura, otra lengua. Y cuando me empecé a encontrar con este tipo de barreras, de distancias, tuve que lograr repensar mi propio lugar en ese mundo del que me sentía parte. En un principio, traté de alejarme un poco, generar cierto distanciamiento, dejar de presentarme como cirquera y empezar a encontrar ese otro lugar.

En las convenciones de circo, por ejemplo, lo que empecé a hacer fue trabajar con la fotografía también. Esto lo cuento mucho a mis estudiantes, porque es difícil a veces que se imaginen cómo era trabajar sin el celular y la inmediatez. En mi casa siempre se había respirado mucha fotografía. Mi abuelo era fotógrafo aficionado. Mi papá, también, y en algún momento llegó a trabajar como fotógrafo de sociales. Y uno de mis primeros recuerdos de niña, muy chiquita, es el laboratorio, la luz oscura, la aparición de la imagen. Eso siempre había estado en mí. En casa siempre había cámaras de fotos viejas. Ahora son cámaras viejisimas. Pero, en ese momento, era un equipo con cámaras, lentes, teleobjetivos... Y entonces, desde mi primer ingreso al campo, yo había empezado a registrar con fotografías, sin saber muy bien qué iba a hacer con eso.



Foto 2:
Cámara
Voigtlander
Bessamatic,
años sesenta,
junto con
lentes y
papeles
fotográficos
del
laboratorio
familiar.

En el devenir del trabajo de campo fui dándome cuenta de que a los artistas estaba buenísimo darles una imagen, y empecé a usar las fotografías para algunas entrevistas. Entonces ahí, en el compromiso con este encuentro que se realizaba una vez al año -la convención de circo- empecé a pensar en posibilidades. Yo había ido por primera vez a la cuarta Convención en noviembre de 1999, recién llegada de Europa. En la quinta convención, un año después, empecé a sacar muchas fotografías. Iba aprendiendo sobre la marcha, preguntándole a mi papá cosas técnicas, como por ejemplo: “¿Cómo fuerzo el rollo?”. Porque los rollos se compraban con una cantidad de asas que definían la sensibilidad a la luz y, como siempre, había poca iluminación. Yo los forzaba: de 800 asas, los llevaba a 1600 para poder sacar fotos de noche, de escena, con el equipo que tenía que no era súper profesional. Así iba probando, sacaba fotos todo el tiempo y revelaba en tiras de contactos -fotos chiquitas- para ver cómo salían.

Hay que ubicarse en ese contexto: un rollo de 36 fotos requería pensar muy bien cada disparo. No tenía financiamiento, era estudiante de antropología en ese momento y trabajaba de profesora de inglés para bancar la carrera. Entonces, en la sexta convención (noviembre de 2001), empecé a exponer las fotos que había tomado el año anterior. Fue el primer proyecto que les propuse a los artistas que organizaban el encuentro: armar una muestra que fuera parte de esa convención que duraba cuatro o cinco días. Y estuvo buenísimo, porque la gente llegaba y se buscaba en las fotos, se miraban en las tiras de contactos, querían ver dónde estaban. Yo ampliaba algunas imágenes y exponía todas las tiras completas de los rollos.

Esas primeras prácticas y acciones que fui tomando después fueron multiplicándose: hice documentales, organicé charlas con los artistas, siempre pensando en este motor compartido con las y los artistas de poner en valor un arte que seguía siendo desprestigiado,

desvalorizado, siempre a la sombra de otros lenguajes artísticos. Entonces eso también implicó estar siempre creativamente buscando ideas.



Fotos 3 y 4: Tiras de contactos de 6ta y 7ma Convención de circo (2001 y 2002). Revelado de prueba del rollo de fotos sobre el que se trabajaba para seleccionar las fotografías a ampliar.

Me interesa contarles un poco más del cruce teórico con todo esto que mencionaba antes, que llegué a una reflexión más sistemática en términos teórico-metodológicos un poco más adelante, particularmente en el artículo que publiqué en 2017. Aunque ya en la tesis de licenciatura había algo de eso, y en la de doctorado estaba bastante más trabajado ese entrecruzamiento, fue después cuando empecé a abordarlo más de lleno, como un tema en sí mismo. Ahí reflexioné bastante sobre una marca muy fuerte que atraviesa a la antropología desde sus orígenes: esa distinción entre un “nosotros” y un “otros”, entre quien observa desde afuera y quien es observado, el forastero frente al insider.

Mi intención fue empezar a correrme de esa mirada dicotómica y trabajar con la inconsistencia de esa dicotomización, ¿no? Partiendo de una conceptualización no esencialista de la identidad y pensando en identidades más múltiples, maleables, cambiantes, que se van moldeando y redefiniendo en el tiempo. En ese sentido, me interesó mucho pensar cómo se pone en juego esa dinámica de “adentro” y “afuera” y lo analicé en los distintos momentos del trabajo colectivo con artistas de circo. Porque ahí, según el proyecto o el contexto, soy por momentos “Juli”, la colega-amiga antropóloga de hace muchos años; en otros, soy la investigadora del CONICET, la académica; y vamos construyendo y renegociando esas posiciones y formas de identificación a lo largo del tiempo, según los vínculos, las propuestas y los espacios compartidos.

¿Cómo caracterizarías esa experiencia de trabajo con, sobre, para artistas? Esos distintos lugares que tienen también tantas implicancias en las discusiones epistemológicas y metodológicas en la investigación en artes, ¿no? Lo que es investigar desde la práctica, investigar sobre... ¿Qué más nos podés contar en relación a eso?

Un poco en relación a esto, yo lo trabajé siempre más desde el *sobre*, *con* y *para*, desde la antropología, pero lo podemos pensar también en la investigación en artes. Digo, en la antropología podríamos pensar que el *para* tiene que ver más con una posición de defensa de derechos: trabajar, hacer casi trabajos desde la antropología, a solicitud de los sujetos con los que trabajamos, como una antropología por demanda, como la conceptualiza Segato. El *con* implicaría algunas instancias más de investigaciones colaborativas, activistas, militantes, cooperativas, depende desde qué autores nos vayamos manejando. Y el *sobre*, bueno, esta cosa de una antropología más clásica, tratando de acceder al “punto de vista del nativo”, ¿no?. Yo jugué un poco en mis trabajos más reflexivos y epistemológicos sobre toda esta cuestión en relación a pensar distintos momentos de las investigaciones y distinguirlos. Porque no es lo mismo, aunque el *sobre*, *con* y *para* pueden entrecruzarse en nuestra práctica profesional y, es más, me posiciono en ese lugar del entrecruzamiento, es importante distinguirlos.

Entonces, un poco en mi práctica y en mi proceso de larga duración en la investigación, yo distingo momentos diferenciales. Por ejemplo, en los proyectos de investigación de las tesis -tanto la doctoral como la de licenciatura- fueron míos los objetivos, los propósitos de esos trabajos, qué quería investigar, con qué marco teórico y con qué casos empíricos. En esas investigaciones, esos momentos y elecciones nunca fueron colaborativos -aunque como contaba antes, se rodearon de prácticas colaborativas durante el trabajo de campo-. Ahora, otra cosa es lo que pasó en las experiencias de trabajar junto a Circo Abierto, una

organización de artistas que se formó para pelear por una Ley nacional de circo, con la que había que pensar estrategias colectivas: por ejemplo, cómo tener datos sobre el mundo del circo para poder armar mejor cuáles son las necesidades de ese gran y diverso mundo del circo actual y cuáles son las políticas que necesita ese mundo. Bueno, ahí sí trabajamos desde un “vamos pensando colaborativamente” y poniendo mi caja de herramientas en función de ese proyecto, pero sí trabajamos colectivamente con los y las artistas pensando desde el comienzo cuáles son los propósitos, cuáles son los caminos y las metodologías posibles para ir registrando esas necesidades, por ejemplo.

Está bueno destacar que, en estos procesos, una va aprendiendo un montón de cosas, y que es importante poder identificarlas, darles lugar. Por ejemplo, con Circo Abierto yo trabajé mucho... Circo Abierto es una organización que surgió en 2011, justo en un momento muy particular para mí: estaba en el tramo final de la escritura de mi tesis doctoral. En esa tesis trabajaba sobre el vínculo entre artistas locales de la Ciudad de Buenos Aires y las políticas públicas culturales. Justo en esos años había surgido un programa impulsado por el Gobierno de la Ciudad: Buenos Aires Polo Circo. Fue un programa con una trayectoria importante y un presupuesto muy significativo. Por primera vez se proponía algo específico para el mundo del circo: un festival internacional, un programa público con un espacio en la ciudad. Y, si bien fue un hecho inédito, la forma en que se implementó en los primeros años -con bastante discrecionalidad- generó tensiones y activó todo un movimiento de organización dentro del mundo del circo local.

Circo Abierto, en sus inicios, empezó a organizarse para reclamar una mayor participación activa de la comunidad local, de quienes eran los destinatarios directos de esa política pública. Y luego esa organización -en un principio más de denuncia- fue tomando otros colores. Empezó a consolidarse como un espacio de organización social y política entre artistas que, históricamente, no habían tenido una tradición de agrupamiento formal ni de militancia gremial o sindical. Ese proceso marcó un punto de inflexión: por primera vez, se estaban pensando como un colectivo con necesidades comunes y con la urgencia de demandar reconocimiento al Estado. Y en ese mismo momento, yo estaba terminando de escribir mi tesis doctoral. Me preguntaba: ¿qué hago? ¿Cómo no me voy a acercar? Si en distintos artículos yo misma había señalado como una de las grandes falencias de ese movimiento anárquico, tan potente, tan disruptivo de los años '90 -el que yo venía investigando-, justamente su dificultad para organizarse colectivamente y reclamar al menos reconocimiento y derechos al Estado.

Entonces me dije: “bueno, acá me tengo que acercar, por supuesto”. Pero también trabajé mucho sobre las tensiones entre los tiempos de estos procesos colectivos, tan comprometidos y con tanta implicación, y los tiempos de la tesis doctoral que había que terminar en un momento, con una beca del CONICET, con cierta temporalidad. Así que me acerqué, volví a involucrarme, me comprometí con ese proceso. Algo de todo eso logró entrar en los últimos capítulos de la tesis, porque ya estaba ocurriendo y no podía quedar afuera. Y una vez terminada, la tesis empecé a trabajar mucho más en este encuentro con esa organización política y colectiva que representaba Circo Abierto, por ejemplo. Y ahí también aprendí

muchísimo de ellos, de sus formas de organización, de sus modos de hacer y de pensar políticamente el arte y el trabajo.

En ese artículo que mencionaba al principio, yo marcaba un poco los distintos roles que vamos ocupando en estos procesos de investigación. Y entonces yo decía, bueno, cuando pensábamos una ley nacional de circo y cómo armar un relevamiento, ahí aportaba algunas cosas, planteando, “bueno, juntemonos con alguien de sociología, porque yo de censos, relevamientos y estadísticas tuve una materia, y entonces no tengo tan claro lo cuanti”; “vamos a ver cómo buscamos, pensemos juntos las preguntas que podemos hacer”. O sea, poniendo mi caja de herramientas al servicio de lo que se necesitaba. Ahora, por ejemplo, el colectivo Circo Abierto decidía hacer un festival para visibilizar el reclamo de una ley nacional de circo, y yo ahí aprendía, trabajaba organizando, aprendía cómo gestionar, ¿no? Todo un saber hacer que los artistas manejan un montón. Trabajaba desde ese otro lugar, tratando de acompañar, registrar y aprender. Entonces, creo que este camino también me llevó a resaltar esa importancia de identificar esos distintos roles que vamos ocupando. Y también, ¿con qué objetivos vamos ocupando cada uno de esos roles y qué lugar pueden tener? Y ¿cómo difundimos todo esto que hacemos junto con “investigar”?



Foto 5: Festival por la Ley Nacional de Circo, Congreso de la Nación Argentina, diciembre de 2015.

Retomando esto de los momentos y de los roles, ¿cómo se fueron alternando los momentos de distanciamiento-extrañamiento-acercamiento en el transcurso de la investigación? Si tuvieras que indicarle a alguien que se inicia cómo implementar esas estrategias, y cómo lo ibas advirtiéndolo vos a fin de tomar esas decisiones metodológicas.

Esto que decía antes de los privilegios y los desafíos, ¿no? De un campo que no había sido tan estudiado, también lo podemos pensar en relación a hacer antropología en el propio lugar, hacer investigación en el propio lugar que una habita y en el que participa. Tiene ventajas y desventajas, potencialidades y límites. Siempre lo

hablamos con algunas y algunos colegas del instituto en el que trabajo, el Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA, que hacen campo, por ejemplo, en Tartagal, o en el sur en la Patagonia, y se van una semana o dos de trabajo de campo y cortan con todo. Y nosotros acá,

en el estar, en el entrelazar, entre dar clases, entre la vida cotidiana, se cuela la investigación. Entonces, bueno, eso tiene ventajas y desventajas, ¿no?

En la práctica cotidiana, y también cuando trabajo con mis estudiantes, hay algo fundamental que tiene que ver con registrar esas experiencias que vamos viviendo. ¿Qué pasó en esa charla? ¿Qué surgió en ese encuentro? Es parte de mi día a día, porque, por ejemplo, voy a entrenar circo, pienso en alguna de mis tesis, voy a hacer trapezio o tela y me encuentro con colegas que antes eran simplemente compañeras de entrenamiento, y ahora estamos pensando juntas algún proyecto, algún objetivo común. Entonces, registrar esas situaciones, esas conversaciones, siempre me parece clave. Hay algo de esa escritura cotidiana -más fragmentaria- que hay que encontrar modos de hacerla: en un cuadernito, en un audio en el celular. Y después, en algunos momentos -que suelen ser los momentos de escritura, como cuando una está escribiendo un artículo o preparando una presentación para un congreso-, bueno, ahí hay al menos un tiempito para dejar algunas cosas en *stand-by*. Una sigue tomando notas de esa cotidianidad, pero las deja en pausa, porque la pregunta de investigación -la de ese artículo que estamos escribiendo, por ejemplo- nos va llevando por otro lado, y eso otro queda medio en suspenso. Y seguramente eso lo podamos retomar más adelante. Como esto que contaba yo, que volví a un registro del 2000 en el 2015-2020. Entonces, digo, esa importancia de hacer registros de la cotidianidad es un desafío que hay que incluir en la práctica de investigación.

Y después en relación a la implicación y el extrañamiento, bueno, ahí como orientadora, como directora de investigaciones, una lo va viendo en la práctica de acompañar la investigación de los otros y las otras, y cómo hay cosas que se naturalizan, cosas que no se explican. Y entonces, bueno, siempre atender a que esto -que es natural para mí, por ser parte del mundo que estoy investigando- no es tan claro para otros y que no puede aparecer naturalizado. Bueno, hay que hacer todo un ejercicio de extrañamiento, exotizarlo un poco, ¿no? Descotidianizar eso familiar, pensando en los aportes que nos dan distintas líneas metodológicas desde la antropología para pensar esto.

¿Cómo se desarrolló el proceso de escritura colectiva e investigación colaborativa y qué reflexiones se derivan de esa experiencia?

Bueno, acá me gustaría contarles un poco las dos experiencias más recientes que desarrollé. Ya les conté mi trabajo con Circo Abierto y el proyecto de investigación colaborativa para la Ley Nacional de Circo, que lamentablemente continúa ahí, en una eterna disputa, Tratando de que se trate en el Congreso, entró una vez por diputados, otra vez por el senado. Hay un paquete de leyes para el fomento y la salvaguarda del circo argentino que ahí sigue, un poco detenido en el contexto político en el que estamos, como disputa para generar políticas específicas para el circo. Pero me parece que, para complementar, es interesante retomar esas dos últimas experiencias que hice de escritura colectiva e investigación colaborativa en dos libros que fueron *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías* (2021)³ y

³ INFANTINO, J., Mariana SÁEZ y Clarisa SCHWINDT SCIOLI (compiladoras) (2021) *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata, Club Hem Editores.

El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea (2023, 2024).⁴

Fueron dos proyectos que se iniciaron casi en paralelo. Primero se inició *El Arte del circo en América del Sur*, que tardó más tiempo, porque se publicó primero en portugués en Brasil (2023) y, después, en Argentina (2024). Y medio inmediatamente después pensamos en el de *Pedagogías...*, que salió antes. Pero, bueno, fueron dos experiencias maravillosas de producir dos compilaciones, gestar, crear dos libros, dos compilaciones, con artistas, pedagogos y pedagogas, académicos y gestores del mundo del circo, que tuvieron puntos en común y algunas especificidades. Los dos tienen como punto en común -que es un poco lo que ha marcado mi trayectoria de investigación- que tiene que ver con qué hacer frente a la histórica desvalorización del arte del circo, ese arte itinerante, marginalizado, siempre como al margen de la institucionalización, o con poca institucionalización, aún cuando haya ido cambiando a lo largo del tiempo. Y cómo esa historia de itinerancia, poca institucionalización histórica, conlleva un desconocimiento muy grande de ese mundo. Aún hoy, cuando el circo comienza a ser reconocido como un arte, comienza a ser mirado ya no tan exclusivamente como un arte menor o mero entretenimiento vulgar y empieza a ocupar otros espacios. Pero, aún hoy, toda esa marca peyorativa sigue pesando. Entonces, algo de hacer cosas frente a esta histórica desvalorización movió tanto toda mi trayectoria de investigación como estos dos proyectos.

En *Pedagogías circenses*, junto con Mariana Sáez -otra colega, antropóloga y también del mundo del circo, que trabaja en modo comparativo el circo y la danza contemporánea-, y con Clarisa Schwindt Scioli -que es pedagoga y artista de circo-, encaramos este proyecto hermoso de gestar un libro sobre los modos diversos de enseñar circo. Ese circo que, en Argentina particularmente, empieza a enseñarse y transmitirse de nuevas formas a partir de los años ochenta, en el período postdictatorial.

Ahí se da un paso importante dentro del mundo del circo: la transmisión del saber, que históricamente se daba de generación en generación dentro de las llamadas "familias de circo", familias que en realidad eran extensas y que, muchas veces, se transformaban en grandes empresas, con circos que llegaban a tener 2000 o 3000 espectadores. Pero, incluso, esos grandes circos mantenían cierto modo de transmisión interna del saber, ligada a una forma de organización y reproducción del arte dentro de esas familias extensas, aunque familias al fin.

Cuando para los años ochenta el circo ya había atravesado una crisis -una crisis que no fue solo en Argentina, sino internacional-, esa forma tradicional entra en tensión. El circo deja de ser la única oferta cultural que llegaba a los rincones más remotos del país, y empieza a competir con otras propuestas. Ahí empieza cierto declive, un deterioro de las condiciones

⁴ INFANTINO, J. (Organizadora) (2024). *El arte del Circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea*. La Plata: Filosurfer ediciones; *A arte do circo na América do Sul. Trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea*, Sao Paulo: Ediciones SESC. Serviço Social do comércio.

materiales de producción de esos grandes circos itinerantes, que habían sido instituciones enormes.

Y entonces, a partir de los ochenta, en Argentina, los hermanos Videla -Jorge y Oscar- iniciaron lo que fue la primera escuela de circo del país: *la Escuela de Circo Criollo*. Esto ocurrió en paralelo a procesos similares en otros países. En Latinoamérica, por ejemplo, está la Escuela Nacional de Circo de Cuba, que fue un poco anterior, pero después las experiencias de Brasil y Argentina arrancan casi al mismo tiempo, a principios de los ochenta. Todo esto empieza a generar lo que hoy podemos pensar como un proceso de resurgimiento y diversificación del circo, con una creciente institucionalización, cierta legitimación, e incluso una “artificación” del mundo circense, ¿no? Es decir, eso que antes no era considerado arte, empieza a serlo.

Ahora, toda esa historia que empieza en los años ochenta y llega hasta hoy -la historia de maestras y maestros de circo- arranca con los hermanos Videla -sí, desde el circo tradicional-, pero también con otros artistas, como Mario Pérez Ortaney y muchas otras personas del mundo del circo: de familias circenses, que empezaron a abrir esos “secretos” a nuevas generaciones. Jóvenes que estaban interesados en explorar esos saberes populares, saberes que no estaban presentes en las instituciones, justamente porque no estaban institucionalizados. Esos maestros y maestras fueron construyendo trayectorias hermosas y enormes: de 40 años, de 30, de 20... Artistas que enseñaron, que replicaron el circo-como dice Gerardo Hochman, otro de los maestros compilados en el libro-, “de un modo muy silvestre”. “Fuimos artistas silvestres”, dice él, ¿no? Y es eso: replicaron muchísimo, encontraron formas de transmitir, y fueron creando sus propias metodologías. Y todo eso, en ese momento, no estaba escrito en ningún lado.

Y ahí, pensando en la caja de herramientas que uno tiene, ¿qué sé hacer yo? Escribo, ¿qué sé hacer yo? Compilo libros, investigo y enseño a investigar, oriento, puedo corregir, sugerir... Entonces, desde ese lugar empezamos con Mariana y Clarisa, a pensar en esto que faltaba. Fue un proyecto atravesado por la pandemia, no lo voy a hacer muy largo -porque si no, no nos alcanza. En un inicio, lo que hicimos fue un poco pensar en invitar a maestros y maestras de circo de la Argentina, y, por cuestiones de tiempos de una financiación que habíamos logrado, trabajamos con los que más cerca teníamos, con los que sabíamos que tenían algo escrito, que ya habían iniciado algunas reflexiones y que iban a poder responder a nuestro pedido en seis meses. En algunos casos tenían una tesis, un libro o algún artículo escrito. En otros casos nunca habían escrito. Y entonces... Trabajamos con 12 experiencias de maestros y maestras de circo de distintas generaciones.

Desde el comienzo tuvimos el privilegio de poder incluir a Jorge Videla -uno de los maestros fundadores de la Escuela de Circo Criollo- antes de que se fuera. Falleció en medio de la pandemia. Él ya estaba enfermo, y yo venía trabajando con él desde los inicios de mi investigación, desde aquella primera que conté al principio, cuando tenía veintipico. Entonces, yo tenía muchas ganas de poder responder a algo que él y su hermano Oscar me decían siempre: “Escribís lindo, sí, está bien cómo contaste nuestra historia, pero por momentos te ponés difícil. Yo quiero contar mi propia historia con mis propias palabras.” Ese deseo quedó

siempre muy presente en mí. Entonces, cuando empezamos a pensar en esta compilación, lo primero que sentí fue: "Jorge tiene que aparecer con su voz, no mediado por la mía". Ahí fue cuando iniciamos una estrategia particular, pre pandemia: lo entrevisté, volvimos juntos sobre lo escrito, le preguntaba: "Jorge, ¿te gusta esto? ¿Querés que aparezca? ¿Querés que no aparezca?". Así fuimos armando ese texto, respetando su voz y su forma de narrar. Después, ese proceso se interrumpió por la pandemia. La versión final del texto la terminé trabajando con Olga -la compañera de vida de Jorge- y con su hija, Jorgelina. Ellas eligieron las fotografías, decidieron qué frase final ponerle al texto. Y también aparece la voz de Olga, contando cómo se vivía, se aprendía y enseñaba circo en familias como las de ella, y cómo aparecían las mujeres en toda esta trama.

Después trabajamos con Gerardo Hochman, por ejemplo, que es el director de la carrera de circo en la UNSAM. Él ya tenía toda una pedagogía y una modalidad de enseñanza muy elaborada, pero que al principio no había sistematizado por escrito. Entonces el trabajo con él fue muy dialogado, algo así como: "Ah, acá podrías pensar esto en relación con tal texto", o al revés: "Uy, no leí eso, ¿me lo pasás?". Era un ida y vuelta, muy horizontal, muy de intercambio. Esa fue una de las estrategias. Otra fue la que trabajamos con Gabriela Parigi, una artista que venía replicando un laboratorio de circo contemporáneo. Ella ya tenía un bagaje escrito, que había elaborado previamente, así que en ese caso el trabajo fue más editorial: tomamos ese material y lo trabajamos juntas desde la edición. Así fuimos generando distintas estrategias, según cada trayectoria y cada forma de transmisión.

En la otra experiencia -en *El arte del circo en América del Sur*- asumí sola la tarea de compiladora. Por suerte, lo hice acompañada por un grupo enorme de artistas, gestores, académicas y académicos de Brasil, Argentina, Chile, Uruguay, y también con un colega de Francia. Su participación funcionó casi como un contrapunto comparativo, porque Francia sigue siendo un modelo muy valorado en el desarrollo del circo contemporáneo, así que su mirada aportó mucho en ese sentido.

La idea inicial, como lo dice el subtítulo, fue compilar distintas trayectorias, tradiciones e innovaciones del arte circense en Sudamérica. Y hacerlo, justamente, porque todo eso todavía no estaba escrito o, lo que había escrito, estaba desperdigado y no estaba pensado de modo conjunto. También fue una forma de responder a algo que sigue pasando: las prácticas intelectuales de los y las artistas siguen siendo, muchas veces, desvalorizadas o menospreciadas. Entonces, mi objetivo fue poner en diálogo tanto a gestores, artistas como a artistas-académicos. Muchos y muchas de quienes empezaron a hacer circo hace 20 años, después hicieron una carrera universitaria, tienen una maestría, o tienen libros, escritos, reflexionan, producen pensamiento y conocimiento situado, que muchas veces porque proviene de la práctica no es tan valorado. Ese cruce y esa puesta en valor de la diversidad de prácticas intelectuales me interesaba especialmente.

En el libro traté de reunir esas distintas experiencias, de distintos países, intentando dar cuenta -y esto retoma un poco lo que veníamos charlando- de algo que pasó en estos 25 años que vengo relatando: el enorme crecimiento del circo y de un campo de estudios del circo. Yo decía en un principio: "no tenía con quiénes dialogar". Bueno, si podemos pensar en algo

bueno que nos dejó la pandemia, fueron estas redes o estas posibilidades de hacer y sostener redes internacionales más fuertes. Si bien la idea de este libro empezó un poco antes de la pandemia, todo el proceso de trabajo estuvo atravesado por ella. Por suerte, ya conocía a varios de los artistas y académicos que estaban escribiendo, así que fuimos gestando esta producción de manera colaborativa, con estrategias diversas, según cada autor y autora. No me detengo en detalles porque fueron 24 autores, trabajando en distintos idiomas, con traducciones, porque el libro salió primero en portugués, en Brasil, y luego en castellano, en Argentina. En fin, un proceso también muy rico y con un montón de aprendizaje.

Bien, esto que estás diciendo nos permite avanzar con otra pregunta que es ¿en qué debates académicos se inscriben tus investigaciones? ¿Con qué interlocutores o con quiénes discutís estas cuestiones?

Totalmente. A ver, me sitúo en ciertos debates académicos que, claro, fueron cambiando y complementándose a lo largo del tiempo, porque esta es una trayectoria de más de 25 años. Pero hay líneas de formación y de pensamiento que me marcaron desde el comienzo y que me siguen resultando potentes para pensar y analizar. Una de ellas fue la línea en la que me formé con Alicia Martín -que mencioné al inicio-, en relación con las artes populares y también abrevando en los estudios culturales británicos: Raymond Williams, Stuart Hall y el vínculo con Gramsci. Y cómo estos enfoques dialogan, además, con la folclorística y con el folclore como campo de estudio. Ahí hay toda una línea que me formó y me permitió pensar cómo un género artístico deslegitimado en cierto momento pasa a ser legitimado. Bourdieu también siempre ahí ayuda a leer esas tensiones en los campos del arte. La sociología del arte y de la cultura siempre estuvo en diálogo con mis preguntas.

Después, otra línea que atravesó varios de mis intereses fue la antropología de la juventud. Yo me formé en la Universidad de Buenos Aires, en el Instituto de Ciencias Antropológicas, desde los estudios de grado y la licenciatura, y durante el doctorado. Trabajé además mucho con Mariana Chávez en la Universidad Nacional de La Plata. Ahí empecé a mirar qué pasaba con esas juventudes de los años noventa que retomaban un género artístico popular -el circo-, lo llevaban al espacio público, lo democratizaban y disputaban otras formas de trabajo y de vida. Eso me llevó a pensar críticamente la forma en que se suele representar a las juventudes, muchas veces desde discursos adultocéntricos, como si siempre fueran “la juventud riesgosa”. Y ahí trabajé varias líneas que luego derivaron en otro cruce fuerte de mi trabajo: el de las políticas culturales y patrimoniales. El trabajo que fuimos desarrollando junto a Alicia Martín y muchos colegas del ICA en distintos proyectos de investigación en todos estos años, que se enmarcan en el *Equipo de Antropología de la Cultura y del Patrimonio* (EACUP)⁵, también me fue formando para pensar teóricamente el campo de la cultura, las relaciones entre artistas y Estado, las políticas públicas, las políticas culturales, y lo que después trabajé como “usos del arte” ligados a los discursos de transformación social.

Si bien mi entrada etnográfica fue siempre desde el circo, con el tiempo abrí ese enfoque a otros lenguajes artísticos a través de proyectos colectivos -porque siempre los proyectos son

⁵ La página web de este equipo es <https://www.culturaypatrimonio.com.ar>

colectivos, ¿no?, uno trabaja con otros y otras-. Y en uno de esos proyectos, que terminó siendo el libro *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (2019),⁶ trabajamos en profundidad sobre las potencialidades, particularidades y también las complejidades que tienen estos usos del arte cuando se apropian desde sentidos disputados de cultura y desarrollo. Por ejemplo, cuando estas prácticas artísticas son apropiadas para ampliar derechos, para disputar el derecho a la cultura, para imaginar una democracia cultural o, en otros casos, cuando se instrumentalizan desde políticas que entienden el arte como una forma de asistencia a los “carentes”, los jóvenes vulnerables. Entonces fuimos viendo cómo se cruzan y tensionan esos discursos, desde las prácticas concretas de pedagogos y artistas de teatro comunitario, de orquestas infantiles y juveniles, de colectivos de circo, de danza, y otras etnografías que fuimos trabajando en ese proyecto.

Y ahí, claro, la antropología, la etnografía, y la reflexión metodológica -de la que les hablé un poco antes- fueron líneas que siempre me atravesaron y me siguen acompañando.

¿Cuál considerás que es el particular aporte que hace la mirada antropológica para abordar esos procesos, a diferencia de otras perspectivas de las ciencias sociales?

Ahí creo que hay algo de mirar de cerca y de adentro. El tiempo. El tiempo -en este contexto complejo en el que estamos-, pensar investigaciones de larga duración y justificarlas es cada vez más difícil. Pero el tiempo... El tiempo que genera la confianza para que algunas cuestiones emerjan en una conversación con otros, en ese intercambio dialógico que habilita la entrada etnográfica, el estar ahí, el participar, compartir, vivenciar. Creo que hay ahí siempre un aporte. Y en las posibilidades de acompañamiento, ¿no? De caminar junto con otros y otras en la práctica profesional, en la práctica de investigación. Creo que ahí hay un aporte que tenemos que ser creativos para seguir defendiendo en estos contextos tan hostiles.

Bueno, hablando de contextos hostiles... ¿qué aspectos señalarías de la experiencia de gestión de proyectos en contextos de incertidumbre, de desfinanciamiento?

Me muevo desde una mirada optimista, en el sentido de seguir defendiendo la utopía. Pero es una esperanza que no niega ni olvida las condiciones tan hostiles en las que estamos. Entonces, voy a intentar dar una respuesta que atraviese estas tensiones. Es algo que permite este mirar retrospectivamente -algo que me viene pasando últimamente, tanto en escritos como en entrevistas, o en espacios como este, que me permiten hacer ese ejercicio de mirar hacia atrás- y ver esa persistencia de deseo que sigue estando desde que era una piba, una estudiante de antropología con muchas ganas y compromiso con lo que hace. Hay algo que siempre digo con los y las artistas, y que siento que emparenta mucho la práctica de la investigación con la del arte -en este caso, del circo específicamente-. Y es esa sensación de que siempre hay algo más. Tiro tres pelotitas para hacer malabares y quiero tirar cuatro. Hago un truco, quiero probar con uno nuevo. Bueno, en la investigación pasa lo mismo: hay algo que nos apasiona, una curiosidad que nos sigue moviendo y siempre hay algo más. Y si nos quitan eso, ahí sí siento que nos ganan. Entonces, ahí trato de manejar ese dilema: no

⁶ INFANTINO, J. (Editora) (2019) *Disputar la cultura: Arte y transformación social*. 1a ed. Caseros: RGC Libros. (Praxis; 4).

naturalizar las condiciones precarias en las que trabajamos, hacerlas visibles, pero no dejar que eso nos paralice ni detenga nuestras prácticas. O sea, al mismo tiempo que disputamos esas condiciones de precariedad, seguir buscando alternativas, seguir encontrando sentido y defender lo que amamos hacer, que tiene que ver con pensar las investigaciones no solo como una forma de producción de conocimiento, sino también como una herramienta para ampliar derechos, enfrentar las desigualdades y las injusticias, y desnaturalizar ciertos sentidos comunes.

A un nivel más práctico y concreto, hay algo que aprendí muchísimo de muchos colectivos de artistas con los que trabajé. Son colectivos que disputan espacios, territorios, que construyen prácticas comunitarias, colectivas, críticas, muchas veces en contextos muy hostiles. Y algo que me enseñaron es cómo gestionan esas prácticas, estratégicamente, a través de una multiplicidad de fuentes de sostenimiento. Siempre recuerdo a Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, referentes del *Circuito Cultural Barracas* y de *Catalinas Sur*, dos grupos pioneros del teatro comunitario en la Ciudad de Buenos Aires. Ellos siempre insistían en la importancia de no depender de una sola fuente de financiamiento, sino de multiplicarlas. Pero más allá del financiamiento en sí, hablaban de ampliar las formas de sostener las prácticas: aliarse con el gobierno local o con el nacional -buscando intersticios en las posibilidades que ofrece la política pública-, o con organismos internacionales, pero también con el barrio, con el club, con los comercios, con los vecinos y las vecinas.

Y entonces, un poco, si uno analiza, por lo menos en mi trayectoria, yo diversifiqué bastante las fuentes de financiación, de diálogo, de la posibilidad de hacer cosas y sostener los proyectos. Algunos fueron financiados por el Fondo Nacional de las Artes, otros por el Instituto Nacional del Teatro -como la publicación de *Circo en Buenos Aires* (Infantino, 2014),⁷ mi tesis doctoral en formato libro- o por el Consejo Provincial del Teatro Independiente de Buenos Aires. *Pedagogías circenses*, por ejemplo, fue editado con una de esas líneas; *Disputar la cultura* se publicó gracias a un mecenazgo de la Ciudad. *El arte del circo en América del Sur*, se financió primero a partir de un enlace que se logró en el marco del proyecto internacional Circo Futuro a través de la gestión de Fernanda Vilela -productora circense-, con el Servicio Social de Comercio (SESC) de San Pablo, Brasil -en su línea editorial de fomento a la cultura popular-. Y, después, a través de *Filosurfer*, una editorial autogestiva de la Plata que coordinan Mariana Sáez y Leonel Arance, hicimos la traducción -muy a pulmón- y logramos tener ese libro en castellano, y en Argentina. Ninguno de esos fondos vino directamente del sistema científico, aunque el salario que recibo como investigadora de CONICET me permitió sostener a largo plazo las investigaciones que dieron origen a esos libros, así como la Universidad pública, que brinda la posibilidad de formar a nuevos investigadores e investigadoras, con muchos de los cuales comparto estos proyectos.

Un aprendizaje que me dejó todo esto -y que también tomé mucho del trabajo con gestores y gestoras culturales- es la importancia de identificar con claridad qué busca cada fuente de financiamiento y qué queremos nosotros con cada una. No es lo mismo armar un proyecto

⁷ INFANTINO, J. (2014) *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

para lo que fue nuestra querida Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, o para el CONICET, que armar uno para el Fondo Nacional de las Artes. Cada uno tiene sus propios lenguajes, sus propias expectativas y lógicas. Y ahí también se abre otra pregunta, que tiene que ver con la divulgación científica. Aunque los libros que fui publicando no son de divulgación en un sentido estricto -son más bien académicos o un cruce entre esas supuestas fronteras que distinguen lo académico y lo no académico-, sí fui pensando formas de abrir esa producción para que no quede solo dentro del mundo académico. Por ejemplo, el trabajo con la fotografía y lo audiovisual, la realización de documentales, a la que volví también en estos últimos años, a través del trabajo con *Circainvestigación*, que comenté algo en el Ateneo, pero que no les voy a contar acá, ¡porque va a ser eterno! Pero si tienen ganas, pueden buscar en la web⁸ el documental que hicimos con tres generaciones de mujeres de circo: *Las fotos de Olga. Memorias de Circo*. Me parece clave seguir explorando esos cruces, las posibilidades de las tecnologías, las redes, los nuevos formatos y explorar cómo nos permiten difundir lo que hacemos, entrelazando nuestras prácticas intelectuales con las de otros y otras, con los artistas, con la gestión cultural, la pedagogía, la realización audiovisual, el diseño, la archivística, de un modo transdisciplinario. La antropología tiene una larga trayectoria en este camino, el trabajo en políticas públicas en educación, trabajo, salud, vivienda, cultura, diversidad, justicia. Claramente podemos hacerlo extensivo a las ciencias humanas y sociales tan vapuleadas en estos tiempos, pero que tanto aportan para conocer, imaginar y disputar mejores condiciones de vida, más derechos, mejores mundos.



Foto 6: Flyer difusión documental *Las fotos de Olga. Memorias de Circo* (2023).

Por otro lado, volviendo a la pregunta, creo que algo que la pandemia dejó aún más claro es la precariedad estructural en la que viven muchos mundos del arte. Quienes trabajamos con artistas ya lo sabíamos, pero en la pandemia se volvió mucho más evidente, esa precariedad se puso en primer plano. Y ahí se conecta con una de las líneas teóricas que atraviesa mi trabajo y que me había olvidado de mencionar antes: el estudio del trabajo artístico y cultural. Hay

⁸ El link de la página web es www.circainvestigacion.com

una bibliografía -en muchos casos proveniente de contextos europeos- que analiza cómo el mundo del arte se organiza en torno a la flexibilidad, la multitarea, la lógica emprendedora, tan propia del capitalismo actual. Y cómo ahí se cuecen procesos de autoexplotación, de auto precarización que lo pueden hacer funcional al sistema. En ese sentido, me interesa también hacer un paralelo con nuestro propio trabajo como investigadores e investigadoras. Porque muchas veces, movidos por la pasión, terminamos naturalizando condiciones laborales precarias. Pero por otro lado, también algo de lo que nos van dejando investigaciones recientes desde la antropología en el terreno del trabajo artístico, es justamente la importancia de analizar qué otras lógicas, además de las económicas, circulan en esos mundos. Entonces, trato de preguntarme también: ¿qué otras lógicas nos mueven? Trabajar con cómo nuestras utopías, nuestros compromisos, siguen estando ahí. Y ahí, en esos sentidos compartidos, creo que encontramos formas de resistir, incluso en este contexto tan incierto.

Yo tengo una última pregunta. Hablaste permanentemente de la pasión, cuestión que compartimos. Esa pasión con la que vos transmitís tu experiencia de investigación a tus estudiantes, sobre todo de grado, ¿cómo la receptionan? ¿Qué sentís vos? Lo estoy preguntando desde un lugar en el que como docentes cuesta muchísimo, por lo menos a nosotros nos cuesta muchísimo motivar, transmitir pasión por un objeto de estudio a los estudiantes.

Totalmente. Cuando daba la materia de grado con estudiantes bastante iniciales y yo tenía grupos más chicos en las comisiones prácticas, algunos estudiantes -que después incluso fueron tesisistas míos- me decían que se notaba que yo estaba enamorada de mi trabajo, y que eso les contagiaba algo. Creo que hay algo ahí: cuando una muestra la pasión, eso puede despertar interés, curiosidad, incluso deseo. A mí me gusta contarles mis propias trayectorias, porque creo que eso ayuda a que puedan imaginarse en ese proceso y en las potencias y también en los dilemas, las complejidades. Les cuento, por ejemplo, cómo llegué a investigar lo que investigo, cuando una colega me dijo “¿por qué no estudiás este mundo del circo?”. Y les cuento también cómo íbamos al cuarto piso de la Facultad, donde estaban los institutos de investigación, con ese colectivo de estudiantes y tesisistas al que le habíamos llamado La Brújula. Nos reuníamos para tratar de encontrar por dónde seguir en pleno contexto de descreimiento a fines de los años noventa. Y me gusta transmitirles eso: que el camino no está dado, que hay que buscarlo, y que se puede inventar creativamente.

También me parece importante discutir con ellos qué temas se consideran “válidos” para investigar y cuáles no. Porque muchas veces, temas que parecen muy comprometidos pueden ser abordados de forma funcional al sistema, y temas que parecen triviales pueden abrir preguntas profundas y críticas. Entonces, lo que importa no es solo qué investigamos, sino cómo lo investigamos. Trato de poner el acento ahí. En fin, ahí podría seguir... No sé... Me vinieron los folcloristas de los setenta en Italia, en el sur de Italia, que planteaban justamente esto en relación a la valoración de las potencialidades “impugnadoras/contrahegemónicas” de algunas prácticas populares frente a la desvalorización de otras áreas, más conservadoras, sobre todo post mayo francés. Por ejemplo, Lombardi Satriani, que lo damos en nuestra materia, plantea: ¿por qué valorar y estudiar solo los cantos de protesta y no las festividades? ¿Por qué la fiesta se considera un “derroche” o algo funcional? Cuando en realidad, si la

abordamos críticamente, también puede mostrar condiciones materiales de vida, formas de resistencia y/o de reproducción, búsquedas, tensiones, disputas por la hegemonía. Y esa mirada, creo, es la que intento transmitirles.

Y también, como para cerrar esta entrevista hermosa que es un corolario de una experiencia muy rica de intercambio que vivimos en el Ateneo -y que agradezco un montón porque de ella me llevo muchas ideas y aprendizajes-, creo que tenemos que seguir pensando la investigación y la tarea docente como esas herramientas fundamentales para disputar los sentidos comunes, para luchar contra la naturalización de las injusticias, las desigualdades, entre tantos otros etcéteras. Siempre sentí que la antropología, cuando se ejerce desde una mirada comprometida e implicada, es una herramienta poderosa para leer el mundo, para interrogarlo y, también, para transformarlo. Es para mí profundamente política. Creo que en mi trayectoria de investigación, esa posibilidad y apuesta por dialogar constantemente con quienes hacen del arte, la educación y la cultura espacios de transformación, también fue un motor para afianzar el compromiso. Espero que sigamos construyendo formas de investigar que no se desliguen de los territorios, que no se separen de las luchas ni del deseo. Que sigamos defendiendo esa curiosidad que nos mueve, esa utopía que nos impulsa, y que podamos seguir haciendo de la investigación un espacio de encuentro, de escucha y de apuesta colectiva por lograr mejores mundos.

Entrevista: Ana Silva y María Cristina Dimatteo.

* **Julieta Infantino** es Profesora, Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora adjunta del CONICET con lugar de trabajo en la Sección de Antropología Social del Instituto de Ciencias Antropológicas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha integrado diversos equipos de Investigación (UBACYT, PICT, PIP) vinculados al estudio de temáticas como cultura popular, políticas culturales y juventudes. Se ha especializado en la indagación acerca de las artes del circo tanto a nivel nacional como en la región, estudiando sus aspectos estéticos, identitarios y políticos. Ha trabajado en el área de políticas de arte y transformación social y en procesos de demandas político-legislativas en el campo del circo. Asimismo, sus estudios dialogan con las prácticas de artistas/gestores/hacedores de otros lenguajes artísticos -tango, circo, murgas, teatro callejero, comunitario y orquestas infantiles y juveniles-, a través de los proyectos colectivos que dirige, los cuales permiten iluminar particularidades y regularidades. Su trabajo ha discurrido por diversos ejes, entre ellos, la construcción de memorias circenses en función de la recuperación de la voz y archivos fotográficos de artistas, los procesos de resignificación contemporáneos de las artes circenses y los modos de organización y politización de lxs artistas. Ha participado a modo de asesora y/o impulsora en proyectos como la Redacción colectiva de las Leyes de Fomento y Salvaguarda del Circo Argentino; “Fotos Narradas. Mujeres de circo construyendo memorias” preservación, activación y divulgación de archivos fotográficos familiares y memorias circenses (Proyecto Creación Fondo Nacional de las Artes y Proteatro); “Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías” (Consejo provincial de teatro independiente de la Provincia de Buenos Aires), investigación y

compilación de trayectorias pedagógicas de maestrxs de circo. Algunas de las publicaciones que dan cuenta de su trabajo son libros como *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa* (Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2014), resultado de su investigación doctoral, por el que recibió una mención especial del Premio Nacional de Ensayo Antropológico del Ministerio de Cultura de la Nación; *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires* (editorial RGC); *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías* (con Mariana Sáez y Clarisa Schwindt, 2021); y el más reciente *El arte del circo en América del Sur: trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea* (Ed. FiloSurfer, 2024). Asimismo, ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales de acceso abierto que se pueden descargar en <https://uba.academia.edu/JulietaInfantino>.

Públicos, memorias y patrimonio cinematográfico: notas para un proyecto de investigación

Juan Manuel Padrón - Clara Zoia

La New History Cinema: su irrupción en el campo de los estudios de historia del cine

La historia del cine tuvo, a lo largo del siglo XX, pocos momentos de verdadera revolución epistemológica y metodológica. El surgimiento de la *New Cinema History* fue uno de esos momentos. Como corriente historiográfica, nació a fines del siglo XX, posicionándose frente a los escasos espacios otorgados a la investigación sobre la recepción y la constitución del público cinematográfico, tal como plantea Clara Kriger (2018). Esto se produce, en parte, como reacción crítica frente a la historiografía tradicional del cine que, hasta ese momento, se centraba casi exclusivamente en el análisis formal, estético o ideológico de los filmes.

En ese sentido, nos arriesgamos a presentar a este fenómeno como una verdadera corriente historiográfica renovadora, inorgánica en muchos aspectos, pero verdaderamente innovadora. Tanto que el nuevo enfoque nació del interés por estudiar al cine como fenómeno social y cultural complejo, en donde las dinámicas sociales en torno a la práctica de “ir al cine”, las experiencias de los públicos/audiencias y el contexto histórico en el que estas actividades ocurrían se volvieron centrales para comprender su historia. No es esta una postura novedosa, pues a fines de los años sesenta Guy Debord ya proponía que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (2009, p. 38). Sin embargo, la línea que había presentado el filósofo francés tuvo que esperar treinta años para ser explorada en profundidad.

La *New Cinema History* buscaba, de esta forma, contar la historia del cine “desde abajo”,⁹ incorporando herramientas propias de otras disciplinas como la demografía, la economía y la historia social, para comprender quiénes eran esos públicos/audiencias, dónde iban a ver los filmes y qué significados atribuyen a los mismos y a la experiencia concreta de ir al cine. Los investigadores más importantes en esta corriente incluyen, entre otros, a los pioneros Richard Maltby, Melvyn Stokes y Annette Kuhn, quienes integraron metodologías interdisciplinarias para reconstruir la historia del cine como fenómeno social.

Fue el propio Maltby el que acuñó el término *New Cinema History*, para describir ese heterogéneo conjunto de perspectivas analíticas enfocadas en la circulación, exhibición y consumo de filmes como espacios de intercambio social y cultural. Apoyándose en métodos como la historia oral, el análisis estadístico, los estudios geográficos y económicos para mapear audiencias y espacios de exhibición –entre muchos otros–, comenzaron a construir una historia del cine que valorizaba y visibilizaba la relación de los públicos con su contexto.

⁹ Tomamos este concepto de la propuesta del célebre historiador social inglés E. P. Thompson, quien lo planteó como una rama de la historia social que se enfoca en la experiencia de la gente común, en contraste con la historia política tradicional centrada en las élites y los héroes.

En términos de los alcances de los temas que fueron abordados por quienes adscribieron a esta corriente en las últimas tres décadas, se han explorado diversas dimensiones, entre las que se destacan la composición social de las audiencias, considerando variables tales como la edad, el género, la clase y la ubicación geográfica; la organización y funcionamiento de las salas de cine y los circuitos de exhibición; o las experiencias vividas por los públicos en distintos contextos socioculturales.

En este sentido, se interpretó la práctica de “ir al cine” como un ritual social, un espacio de construcción de identidad, memoria colectiva e interacción comunitaria, más que un acto de mero entretenimiento. Además, y ya en diálogo directo con toda la larga tradición de la historia del cine, se analiza cómo se resignifican las películas según las identidades y contextos de sus espectadores, y cómo este fenómeno se transforma históricamente, rompiendo con la mirada de una historia que se resuelve enteramente en la lógica interna de los filmes –y sus múltiples abordajes–, formato dominante en buena parte de la historiografía del cine del siglo pasado.

Resumiendo y retomando las palabras de Richard Maltby, que definió una nueva corriente historiográfica y académica en la *New Cinema History*, podemos destacar que

Over the past 10 years, an emerging international trend in research into cinema history has shifted its focus away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange (Maltby et al., 2011, p. 3).¹⁰

De espectadores a públicos: un recorrido conceptual

El concepto de espectadores -simplificando muchas de las conceptualizaciones desarrolladas- se refiere a los individuos que presencian una representación, en nuestro caso, cinematográfica. El espectador es, en este sentido, un receptor pasivo que participa de una experiencia visual y emocional frente a los filmes. Jacques Rancière (2008) y Jean Luc Comolli (2009) han complejizado esta concepción, considerando al espectador como un agente activo que interpreta y resignifica la imagen cinematográfica. En todos los casos, los espectadores están asociados a un contexto de consumo directo, principalmente en las salas de cine, y en ese espacio su interacción con la obra artística -el filme- es personal e introspectiva.

Aun así, es importante destacar que históricamente esta conceptualización se ajustaba a las prácticas propias del cine clásico -con salas oscuras y un individuo en silencio, inmerso en la historia que se contaba en las pantallas- y no tanto a los inicios propios del cinematógrafo, -cuando no solo importaban los filmes, sino también lo que ocurría alrededor, en espacios como los cines bares que permitían la circulación y el disfrute de otras experiencias sociales, como el comer o beber, o con el silencio en las grandes salas al experimentar con otras experiencias artísticas como la música, que invitaba al baile o el canto-. En resumen, tres

¹⁰ “Durante la última década, una tendencia internacional emergente en la investigación histórica del cine ha desplazado su foco del contenido de las películas hacia el análisis de su circulación y consumo, considerando al cine como un espacio de intercambio social y cultural” (Traducción de los autores).

elementos parecen caracterizar la condición del espectador, especialmente en el campo cinematográfico: la observación -sin aparente interacción-, la neutralidad frente al hecho artístico -no hay una participación activa-, y una interpretación única de lo observado.

El concepto de público -o públicos- hace referencia, según Michael Werner, a un grupo de personas que se unen en torno a una identidad común creada socialmente, a pesar de que los miembros se desconocen entre sí (2012). Siendo más específicos y pensando en el fenómeno cinematográfico, se refiere a un grupo de personas que comparte la experiencia cultural de ver (e ir al) cine, experiencia que no solo se define por la observación, sino también por la interacción social y la construcción colectiva que ocurre en torno a ese consumo cultural, en un espacio/territorio y tiempos definidos. Según Néstor García Canclini (2008), uno de los autores que se refirió a la temática, el público incluye múltiples identidades, hábitos y relaciones sociales que definen las formas en que el cine es consumido, entendido y valorado culturalmente. El público participa emocionalmente en la dinámica social del hecho cinematográfico -que incluye todo lo que podemos denominar el acto del “ir al cine”-, siendo plural en sus características y prácticas.

Dato importante en este recorrido, y pensado en el cine como una oferta cultural situada, Ana Rosas Mantecon nos alerta sobre una serie de obstáculos que determina quién puede constituirse en ese colectivo de público:

(...) han recorrido la distancia geográfica que separa los espacios culturales cuya distribución concentrada e inequitativa los mantiene alejados del ámbito cotidiano de la mayoría de los habitantes de las ciudades y los pueblos; pagaron su traslado y el precio del boleto, en los casos en los que no podían gozar de alguna exención; adquirieron, en su familia y/o en la escuela, un determinado capital cultural que les permite acceder y disfrutar, en diversas medidas, de lo que ofrecen; recorrieron la distancia simbólica que aleja a muchos del patrimonio sacralizado, producto de su construcción social jerarquizada; estructuraron de determinada manera su tiempo libre y dejaron el abrigo de sus hogares, venciendo la poderosa atracción que ejerce la oferta mediática -que tiene también sus barreras específicas- y que alimenta la tendencia internacional hacia la disminución de la asistencia a espectáculos localizados, en tanto, crece el consumo a través de aparatos de comunicación masiva en el ámbito familiar (2009, p. 185)

De esta forma, a diferencia del concepto de espectador, el público se caracteriza por la interacción, la diversidad y la participación. Como se mencionó anteriormente, se tiende a pensar que el público cinematográfico tiende a limitar la interacción y la participación, porque en general el acto de ir al cine se limitaba, en los estudios clásicos, a sujetos frente a la pantalla, obviando todo lo que sucedía antes y después de estar en la sala. La experiencia cinematográfica es, desde esta perspectiva, mucho más que ver un filme.

En resumen, no pretendemos dar cuenta aquí de un recorrido lineal que va del concepto de espectador al de públicos, ya que ambos tienen su capacidad explicativa en diferentes dimensiones, y no son excluyentes entre sí. Si queremos marcar que, para los objetivos de nuestra investigación, que se enmarca en la nueva corriente historiográfica, la noción de

públicos nos permite dar cuenta de una experiencia más amplia, en donde “ir al cine entraña mucho más que ver una película”, como plantea Ana Rosas Mantecón: “se trata de una práctica de acceso cultural a través de la cual nos relacionamos con un filme, pero también con otras personas y con espacios circundantes” (Rosas Mantecón, 2017, p. 20).

Así, para comprender esta dimensión ampliada de la experiencia de “ir al cine” se hace necesaria una conceptualización -y, con esta, una metodología de trabajo- que dé cuenta de esa pluralidad de posibilidades. Es allí donde los aportes de Annette Kuhn se convirtieron en un elemento central en los trabajos de la *New Cinema History*, y particularmente en nuestra propuesta de investigación.

Los aportes de Annette Kuhn

Como mencionamos en la introducción, la *New Cinema History* o Nueva Historia del Cine, se caracteriza por ser un movimiento rupturista que busca repensar y ampliar la mirada tradicional del estudio de la historia del cine mediante un enfoque interdisciplinario, centrado principalmente en el cine como experiencia social y comunitaria. Una de las principales líneas de interés para este nuevo acercamiento son las audiencias. Maltby plantea la necesidad de reconstruir la figura del espectador no como un participante pasivo sino como una parte esencial de la experiencia del *cinemagoing*, tanto de manera individual como colectiva.

Hacia finales de los años noventa, la académica británica Annette Kuhn, buscó desarrollar un archivo que detalle las vivencias de audiencias populares del Reino Unido en salas de cine. Con su proyecto *Cinema Culture in 1930s Britain*, Kuhn explora, a través de una serie de entrevistas, los recuerdos de la primera generación de espectadores cinematográficos en los años treinta. Mediante los relatos de adultos mayores, que rememoraban sus infancias y adolescencias dentro de las salas de cine, la investigadora establece una base sólida para sus posteriores contribuciones al campo de la Nueva Historia del Cine. En *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002), presenta los resultados teóricos de este trabajo de campo, introduciendo el concepto de *Cinema Memory* o Memoria Cinematográfica, entendida como una forma específica de memoria cultural. Esta noción se inscribe en la definición de Jan Assmann, que sostiene que

Cultural memory is a form of collective memory, in the sense that it is shared by a number of people and that it conveys to these people a collective, that is, cultural, identity [...] Cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another. (2008, p. 110).¹¹

¹¹ “La memoria cultural es una forma de memoria colectiva, en el sentido de que es compartida por varias personas y transmite a éstas una identidad colectiva, es decir, cultural [...] La memoria cultural es una especie de institución. Está exteriorizada, objetivada y almacenada en formas simbólicas que, a diferencia de los sonidos de las palabras o la visión de los gestos [de la memoria comunicativa], son estables y trascendentes a la situación: Pueden transferirse de una situación a otra y transmitirse de una generación a otra.” (Traducción de los autores)

A partir del análisis de esas entrevistas, Kuhn define tres tipos de recuerdos. En primer lugar, están los tipo A, *Remembered scenes or images from films* (escenas o imágenes recordadas de películas), caracterizados por su naturaleza vívida y onírica, condensan momentos específicos, imágenes o escenas que, por algún motivo, se presentan claramente aún habiendo olvidado la fuente original. Kuhn señala que este tipo de recuerdo, aunque menos frecuente, suele ser el más intenso al ser narrado y suele darse particularmente en entrevistados que recuerdan una película de terror que los marcó. Los tipo B, *Situated memories of films* (recuerdos situados de películas), nacen de experiencias de vida fuera de la sala, donde la evocación de la película se entrelaza con emociones o situaciones particulares del individuo. Principalmente aparecen como anécdotas personales narradas de manera casual, en primera persona, en la que el entrevistado se explaya más allá de la película en sí. Y, finalmente, los tipo C, *Memories of cinemagoing* (recuerdos de la experiencia de ir al cine), que no remiten al contenido fílmico sino a la práctica misma del *cinemagoing*. Este último tipo es el más prevalente y suele estar acompañado de una retórica repetitiva, donde los entrevistados describen el acto de asistir al cine como una experiencia social compartida, integrada a sus rutinas semanales durante la infancia y la adolescencia.

El trabajo de Kuhn permite crear una imagen clara de estas audiencias, que comprenden al cine no sólo como un artefacto cultural, sino también como un fenómeno social y un espacio de intercambio comunitario. Así, su investigación abre nuevas posibilidades para el estudio de prácticas culturales cinematográficas en otros ámbitos y contextos, y se convierte en un antecedente clave para futuras exploraciones sobre otros grupos y comunidades a nivel local y global. Además, su enfoque en torno a la memoria como herramienta central para la reconstrucción de espacios culturales, como las salas de cine, dentro del discurso colectivo de un barrio o una ciudad, es fundamental para pensar en la configuración de un patrimonio cinematográfico. Este es explicado por Iáñez Ortega como:

(...) el conjunto de bienes y expresiones (tangibles o intangibles) que nos remiten al fenómeno cinematográfico en cualquiera de sus manifestaciones, siempre y cuando sea entendido como manifestación cultural y, por tanto, reflejo de la actividad humana en una sociedad determinada. (...) (2011, p. 3).

Esto es particularmente valioso en los casos en los que las salas han dejado de existir materialmente, pero aún viven en el recuerdo de quienes las visitaron como espectadores.

A modo de conclusión

Para concluir estas notas, queremos marcar algunas cuestiones que son centrales para comprender las posibilidades concretas de esta metodología de trabajo en un contexto particular, como lo es el de una ciudad del sudeste bonaerense. En primer lugar, la metodología que propone Kuhn limita significativamente el período de estudios, que en el mejor de los casos puede remontarse a mediados de los años cincuenta en adelante. Las posibilidades de acceder a la memoria de esos públicos pocas veces encuentra, para el caso de América Latina, otras fuentes diferentes a la entrevista, la que se convierte en un elemento central de este tipo de investigaciones. En segundo lugar, exige un trabajo profundo con

metodologías cualitativas de aproximación al objeto de estudio, enfocadas especialmente en cómo recuperar esas memorias, siendo los formatos de entrevistas centrales para (re)construirlas. Por último, es necesario entender que esta metodología no es autosuficiente, es decir, necesita de otras formas de aproximación al objeto de estudio, que la complemente y permita el cruce con otras fuentes, complejizando el análisis que se plantea. Esto es central cuando indagamos en cuestiones patrimoniales, en donde lo material y lo inmaterial conviven y construyen un entramado de significados complejo.

En resumen, la propuesta de Kuhn, enmarcada en el desarrollo de la *New Cinema History*, se nos presenta como una herramienta novedosa y valiosa para pensar los públicos en las ciudades medias del interior bonaerense. Como tal, no solo nos brinda elementos para comprender esos públicos/audiencias, sino también cuestiones relacionadas a las identidades culturales y los registros patrimoniales que las constituyen.

Bibliografía

Assmann, J.(2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll, A. Nünning, S. Young (Hg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Walter de Gruyter.

Comolli, J. (2009). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Manantial.

Debord, G. (2009). *La sociedad del espectáculo* (5° edición). Pre-Textos (Obra original publicada en 1967)

García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Editorial Gedisa.

Iáñez Ortega, M. (2015). El Patrimonio cinematográfico en el Museo. *Erph_ Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, (9), 23–39. Recuperado a partir de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/18295>

Kruger, C. (2018). Estudios de públicos de cine argentino en el período clásico. Alcances y métodos de la investigación. En C. Kruger (comp.) *Imágenes y públicos del cine argentino clásico* (125-138). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. I.B. Tauris.

Maltby, R., Biltereyst, D. & Meers, P. (2011). *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Blackwell Publishing.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rosas Mantecon, A. (2009). ¿Qué es el público?. *Revista Poiésis*, 14, 175-215.

Rosas Mantecon, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Gedisa Editorial.

Werner, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.

Propuesta Metodológica para el Análisis de Contenido en Videos Compartidos por el Día Mundial de los Humedales (2022-2025)

Melina Guerrero

1. Contexto de la Investigación

Society of Wetland Scientists (SWS) es una organización con sede en Estados Unidos, compuesta por personas interesadas en la salud de los humedales, cuya misión gira en torno a promover buenas prácticas para la investigación, educación, conservación, preservación, restauración y manejo de los humedales (Society of Wetland Scientists, 2025).

Con un alcance actual de 60 países alrededor del mundo, la SWS promueve diversos programas de vinculación e investigación. Uno de ellos es el Student Mentoring Program for Latin America and the Caribbean, que se traduciría como Programa de Mentorías para Estudiantes de Latinoamérica y el Caribe. En este marco se trabajó la propuesta metodológica que se describirá y discutirá en este texto.

Las observaciones metodológicas que se presentarán a continuación forman parte del proyecto titulado *Desarrollo de material de comunicación audiovisual a partir del estudio de la representación de los humedales en videos de diferentes organizaciones para el Día de los Humedales*. Como parte de las tareas de investigación, en él se propuso reconocer las principales características de la representación de los humedales en videos compartidos durante el Día Mundial de los Humedales entre los años 2022 y 2025 en redes sociales de algunas organizaciones vinculadas al trabajo con estos ecosistemas y su biodiversidad.

El desafío que planteaba el proyecto giraba en torno a llevar adelante un análisis sobre el contenido de un gran volumen de videos y su posterior sistematización, para poder realizar una lectura de los resultados de forma ordenada y clara. El análisis de contenido (Vilches, 2011) es una técnica utilizada para la descripción de manera sistemática, objetiva y cuantitativa del contenido en las piezas de comunicación.

2. Decisiones Iniciales del Proyecto

Es importante aclarar algunas de las decisiones principales dentro del proyecto. En primer lugar, las organizaciones que fueron elegidas para el estudio trabajan en temas vinculados a humedales, educación, biodiversidad, áreas protegidas y pueden ordenarse según su escala y alcance: de carácter local (nacional) se encuentran Custodios del Territorio, Fundación Vida Silvestre, Aves Argentinas, Fundación Humedales y Parques Nacionales de Argentina; de escala regional se encuentran Instituto Humboldt y UICN-Sur; y finalmente de escala internacional, se eligieron Conservation International, The Ramsar Convention on Wetlands, Society of Wetland Scientists, Wildfowl and Wetlands Trust y Wetlands International.

Todas estas organizaciones poseen cuentas en redes sociales, que fueron consultadas para el estudio. Las plataformas elegidas fueron YouTube, Facebook, Instagram y X (ex Twitter), donde la mayoría de las organizaciones tienen sus canales de comunicación.

3. Etapas Metodológicas

Para ordenar las decisiones metodológicas del estudio, se consideró la siguiente estructura de cuatro etapas (Stieglitz et al, 2018). La primera tuvo en cuenta las fuentes donde *descubrimos* y obtuvimos nuestros datos. La segunda fue la *recopilación de los datos*. En este caso, los datos principales del estudio fueron obtenidos a partir de la consulta de las redes sociales de cada organización, tarea extensa en el tiempo donde se recuperó información y posteos compartidos durante el Día Mundial de los Humedales.

La tercera etapa fue la de *limpieza y organización* de los datos que sirvió de preparación para el análisis. En varias ocasiones, cuando se trabaja con datos distribuidos en tablas, es necesario que todas las celdas contengan información válida para que pueda ser leída por los programas de análisis. Aunque sean valores de ausencia, deben estar completas.

La cuarta etapa fue la de *análisis*, donde se hizo uso de las herramientas de cada programa elegido para realizar cálculos, en el caso de los datos cuantitativos, y para responder otras preguntas complementarias, en el de los datos cualitativos. Además, se consideró dentro de esta etapa el uso de gráficos finales e informes interactivos con los resultados más destacados para poder llevar adelante otro tipo de análisis, a partir de su estilo de visualización. Existe bibliografía que destaca que la sistematización previa de la información es muy importante, al punto tal que considerar el trabajo sobre una buena plataforma de visualización puede llegar a reemplazar el análisis. (Sosa Escudero, 2015)

A continuación se presentan y caracterizan las herramientas informáticas elegidas junto a sus principales aportes¹².

3.1 Uso de Google Sheets

3.1.1 Recopilación de datos.

La consulta de los datos destinados para el estudio se realizó accediendo a las páginas de las organizaciones seleccionadas en sus diferentes perfiles de redes sociales, sin hacer uso de ningún tipo de software externo. Para cada organización y su respectiva cuenta de red social, se recopiló la información acerca de las publicaciones realizadas durante el 2 de febrero del 2022 al 2025. En algunas ocasiones, los límites de las fechas se extendieron a un día más (3 de febrero) o un día menos (1 de febrero), considerando que las publicaciones estuvieran relacionadas con el Día Mundial de los Humedales.

¹² En el siguiente link se puede acceder al video que resume los pasos seguidos y comparte una vista resumida de las interfaces de los programas utilizados: <https://youtu.be/ZoBuiUnwCRM>

La información consultada se cargó en hojas de cálculo de Google, aclarando el tipo de publicación (imagen, video, GIF, enlace o texto: variable cualitativa nominal -politémica-), el año de publicación (variable cualitativa nominal -politémica- debido al carácter con el que iba a ser tratada en el análisis), la organización que la publicó (variable cualitativa nominal -politémica-), la plataforma utilizada (variable cualitativa nominal -politémica-), el contenido (variable cualitativa -texto de la publicación-), si era original o compartida (variable cualitativa nominal -dicotómica-), si estaba relacionada con el tema de humedales (variable cualitativa nominal -dicotómica-) y su duración (en caso de ser video, variable cuantitativa continua).

En la preparación de los datos para el análisis, se optó por convertir los valores cualitativos de las variables a números, de modo que facilitaran al software de cálculo las operaciones necesarias. En líneas generales, se buscaba conocer las frecuencias de las diferentes categorías de las variables del estudio: por ejemplo, la cantidad de publicaciones para cada año, la cantidad de las que fueron registradas según su tipo de formato o las duraciones de video más frecuentes. Estos interrogantes requerían del uso de fórmulas de cálculo básicas de conteo o de suma, como lo son la función *suma* o la función *contar.si.conjunto*.

A partir de la recopilación de los datos antes mencionada y teniendo presente que el interés del proyecto radica en el análisis de videos, se pudo definir el número total de piezas audiovisuales para este estudio. Se trabajó con un total de 18 videos para el año 2022, 20 para el 2023, 31 para el 2024 y 65 para el 2025. Los videos finales corresponden con aquellos materiales compartidos durante el Día de los Humedales en las redes sociales de las organizaciones seleccionadas, pero no se tomaron las repeticiones en las diferentes plataformas, a pesar de que sí se pueden encontrar dos videos que se repiten de un año a otro.

Tabla 1. Se presenta la lista de las consultas realizadas en la hoja inicial de recopilación de datos.

Consultas destacadas de la hoja inicial de recopilación de datos

- Cantidad de publicaciones por tipo (por organizaciones y por año)
- Cantidad de videos por organizaciones (por año)
- Tipo de contenido de las publicaciones (por año y por organizaciones)
- Duración de las publicaciones de video
- Cantidad de publicaciones con temática de humedales
- Cantidad de publicaciones repetidas
- Cantidad de publicaciones originales vs. compartidas

3.1.2 Fichas de video.

Para cada video del estudio, se creó una ficha de datos equivalente a una hoja de cálculo que permitiera organizar la información del video en torno a su contenido (variable cualitativa -politómica-), sus recursos visuales (variable cualitativa nominal -politómica-) y sonoros utilizados (variable cualitativa nominal -politómica-), su estructura general (variable cualitativa nominal -politómica-), la cantidad de planos (variable cuantitativa discreta), la orientación del registro (vertical-horizontal, variable cualitativa nominal -dicotómica-), la organización responsable de compartirlo (variable cualitativa nominal -politómica-) y la plataforma utilizada (variable cualitativa nominal -politómica-).

En líneas generales, la utilización de las hojas de cálculo, como su nombre lo indica, facilitan el trabajo con los datos con el fin de obtener valores cuantitativos, los que nos permiten tener una dimensión de cantidades de algo y de empezar a reconocer tendencias en la presencia o ausencia de algunos valores de interés, incluso en la propia comparación año a año. Para nuestro objetivo principal, era necesario poder reconocer la cantidad de planos en donde se veía la presencia de humedales y, a partir de ahí, iniciar el proceso descriptivo, incorporando otras observaciones relevantes de contenido y recursos audiovisuales. Las fórmulas más utilizadas para los cálculos fueron la función *suma*, la función *contar.si* y la función *contar.si.conjunto*, en ocasiones, combinadas según la disposición de los datos. Adicionalmente, sobre los cálculos realizados se hizo uso de la función del formato condicional para colorear las celdas que tuvieran valores numéricos más altos y facilitar el reconocimiento de aquellos atributos con mayor presencia en la consulta.

Cada fila de las fichas contenía la información correspondiente a cada plano de los videos del estudio, así era posible realizar cálculos de cantidades según las necesidades específicas de la consulta. Con respecto a la cantidad de planos estudiados, el año 2022 registró un total de 253 planos (18 videos), el año 2023 fueron 231 (20 videos), para el 2024 fueron 387 planos (31 videos) y finalmente para el 2025 se registraron 1029 planos (65 videos).

Tabla 2. Se presenta la lista de las consultas realizadas en las fichas de video.

Consultas destacadas de las Fichas de Video
- Cantidad de videos por organizaciones
- Cantidad de videos según duración, plataforma y orientación
- Cantidad de planos totales
- Cantidad de planos que muestran humedales y otros elementos
- Cantidad de planos con ciertas características técnicas visuales y sonoras

3.1.3 Uso de Atlas.ti.

La información volcada en las hojas de cálculo para cada ficha de video se replicó en un proyecto del software Atlas.ti, con el objetivo de realizar otro tipos de consultas, observar otras tendencias y relación entre los datos de interés.

Cada documento en el software correspondía a un video, y cada uno de ellos debía ser codificado según la cantidad de planos que presentara. Codificar implica asignar etiquetas con los valores de las variables de interés (Frieze, 2016). En este caso, debían coincidir con los valores asignados en las fichas de videos anteriores, ya que de otro modo no era posible vincular los resultados de los dos programas informáticos.

Recordando nuestro interés por el análisis de contenido en torno a la representación de humedales, a partir del uso de esta herramienta informática se pudo identificar con qué otros elementos del paisaje natural son mostrados los humedales (co-ocurrencia de valores - variables cualitativas nominales -politómicas-), y con qué sonidos, además de cuáles son las combinaciones de aspectos técnicos visuales y sonoros más frecuentes por año, por organización o por cualquier otro filtro que nosotros determináramos en la carga. Además, el programa permitió agrupar los documentos (videos) según diferentes atributos que nos facilitaran el filtrado, por ejemplo, de acuerdo a organizaciones, duraciones, estructura del video o tipo de contenido en general.

Algunos de los resultados obtenidos mostraron, en algunos casos, que las mayores frecuencias de planos de humedales con otros elementos, para todos los años del estudio, correspondían, en primer lugar, con presencia de vegetación; en segundo lugar, con la de fauna silvestre; y, en tercer lugar, con la de humanos desarrollando distintas actividades en esos entornos.

Las consultas realizadas presentaron valores cuantitativos, pero, además, la utilización del software nos dio la posibilidad de recuperar los planos del video como ejemplo visual y sonoro de respuesta a la consulta. Es decir, se pudo observar el carácter complementario de esta herramienta con los cálculos realizados con las hojas de Google.

Tabla 3. Se presenta la lista de las consultas realizadas en el software Atlas.ti.

Consultas destacadas del Atlas.ti

- Co-ocurrencia de códigos (operadores de conjunto booleanos)
- Crear agrupamientos de documentos para hacer consultas (por organizaciones, por año, por estructura del video, por duración, por tipo de contenido general)
- Consultas por códigos específicos (similar a las hojas de cálculo, importante para contrastar)

3.1.4 Uso de Microsoft Power BI.

Se optó por presentar la información obtenida mediante gráficos de las hojas de cálculo y también elaborar informes interactivos en Microsoft Power BI. A partir del uso de la misma

base de datos de la hoja de cálculo mencionada al principio de este trabajo, se pudo crear un informe interactivo con diferentes hojas, según los datos a compartir. Esto permitió presentar la información de otra forma para poder visualizar otros fenómenos a partir de los resultados.

En este caso, se crearon cuatro hojas diferentes, la primera como un resumen general de los tipos de archivos; la cantidad de videos por organización y de planos con presencia de humedales; y las plataformas utilizadas. Todos estos gráficos tienen la característica de que pueden vincularse y ser alcanzados por diferentes filtros que uno elabora según sus intereses. Se pudo observar cómo las variables se vinculaban entre sí y cuáles son aquellas combinaciones que están ausentes.

La segunda hoja del informe contenía gráficos con los datos técnicos visuales de los videos, tamaño de plano, movimiento de cámara, angulación y velocidad; mientras que la tercera hoja presentaba los datos técnicos sonoros, como el uso de voces, sonidos, efectos y música. Finalmente, una cuarta hoja, nos permitió observar la frecuencia de los diferentes tipos de contenido general de los videos en torno al tema de los humedales. Todas las variables descritas resultaban cuantificables y su análisis preponderante radicó en el conteo y comparación de sus frecuencias.

Es para destacar el aporte del uso de gráficos dentro de cualquier estudio, los cuales permiten organizar los datos de otra forma y así poder observar otros fenómenos que están ocurriendo, desde otra perspectiva. En este proyecto, se pudo observar que el tamaño de los planos más utilizados para la representación de humedales fue el *general* y, en su mayoría, estaba acompañado por la angulación *picada* y el movimiento de cámara de *desplazamiento*, podría decirse a partir de los ejemplos observados en el Atlas.ti, que estos planos suelen ser aquellos que se registran con drones.

Tabla 4. Se presenta la lista de las consultas realizadas en el software Microsoft Power BI.

Consultas destacadas del Microsoft Power BI

- Cantidad de videos por organizaciones y por año
- Cantidad de planos totales (por organizaciones y por año)
- Cantidad de planos que muestran humedales (por organizaciones y por año)
- Cantidad de planos con ciertas características técnicas

4. Conclusiones

El trabajo con información derivada de la consulta en redes sociales implica un proceso de organización y disposición de grandes volúmenes de datos, que requiere orden, limpieza y claridad en las preguntas a responder. Los programas informáticos utilizados para el análisis de los datos en este proyecto permitieron el trabajo con la totalidad de ellos, pero además presentaron características particulares que favorecieron la profundidad de las consultas y la

complementariedad entre sí. De lo expuesto, se pueden compartir algunos aprendizajes de la práctica realizada:

Resulta importante conocer las particularidades de los softwares y sus requisitos de uso, ya que nos permite poder planificar desde el inicio el flujo de trabajo del proyecto. Contemplar los requisitos de archivos, formatos, extensiones, entre otros elementos, nos permite reducir los tiempos de preparación de los materiales, en la medida en que pueden ser reutilizados entre programas de análisis. En nuestro ejemplo, la hoja de cálculo inicial de Google también fue utilizada por el programa Microsoft Power BI y, para esto, fue necesario que tuviera ciertas características de formato y uso de números que le permitiera a ambos programas su lectura.

En línea con esta primera observación, se debe prestar atención a la nomenclatura de los archivos o documentos para el análisis, principalmente cuando estos son demasiados. Muchas veces se utilizan nombres generales, que luego en la práctica nos dificulta la identificación de los archivos sobre los que debemos realizar un análisis. Para los alcances de este estudio, resultó útil incluir, en los nombres, los años de publicación de los archivos de video, los nombres abreviados de las organizaciones y los valores de las celdas de la hoja de cálculo, donde se encontraba el resto de su información.

Durante la etapa de análisis, se decidió incorporar la herramienta de Microsoft Power BI, debido a la posibilidad que brindan los gráficos para tomar dimensión de algunos fenómenos que ocurren con los datos, que, en ocasiones, cuando se encuentran en forma de tabla o de matriz, no son fáciles de apreciar. Si bien la herramienta permitió responder las consultas que existían en torno al proyecto, es importante considerar su potencial para complejizar las consultas, a partir de la actualización de la información de una base de datos (hoja de cálculo u otra) y de la posibilidad de automatizar los informes para no tener que crear nuevos gráficos cuando se nos presentan nuevos datos.

Finalmente, como una de las conclusiones más importantes de este trabajo en torno a su propuesta metodológica, se puede decir que el carácter mixto de su abordaje implicaba un gran desafío, que obligó al uso combinado de herramientas informáticas, tanto de índole cuantitativa como cualitativa. La fortaleza de esta combinación se vio reflejada en el carácter sólido y complementario de los resultados obtenidos durante el análisis.

Referencias

- Friese, S. (2016). *CAQDAS and Grounded Theory Analysis*. MMG Working Paper 16-07. Disponible en: www.mmg.mpg.de/workingpapers
- Society of Wetland Scientists. (15 de agosto de 2025). *Mission*. Society of Wetland Scientists. <https://www.sws.org/about/>
- Sosa Escudero, W. (2015). *Big data*. Séptima edición. Siglo XXI Editores Argentina.

Stieglitz, S., Mirbabaie, M., Ross, B. y Neuberger, C. (2018). Social media analytics – Challenges in topic discovery, data collection, and data preparation. *International Journal of Information Management*, 39, 156-168. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2017.12.002>.

Vilches, L. (Coord.) (2011). *La investigación en comunicación: Métodos y técnicas en la era digital*. Gedisa Editorial.

Narrar la memoria de la tierra: el cuerpo y el silencio en la representación cinematográfica documental del genocidio de los pueblos indígenas del norte argentino (1999-2019)

Agustina Bertone

Introducción

Revisitar los actos de violencia que se perpetraron contra los pueblos indígenas que habitan el territorio argentino ha sido siempre una disputa por el sentido de las prácticas, en un contexto que requería decisiones drásticas. Sin embargo, a la vista de los acontecimientos y su desenvolvimiento en el tiempo, la suerte corrida por los habitantes de las regiones patagónicas y chaqueña desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la actualidad fue parte de un proyecto sistemático de colonización y expoliación sobre grupos de población que fueron definidos como amenaza a los proyectos civilizatorio y económico, los cuales requerían tierras disponible para la actividad agroganadera y cuerpos para el trabajo a destajo.

Partiendo de esta premisa, la tesis de doctorado que presento indaga las formas en que el tratamiento del genocidio indígena en el cine documental tensionó los discursos y los imaginarios sociales dominantes posicionados desde una perspectiva negacionista e invisibilizadora sobre los procesos de violencia perpetrados contra las poblaciones indígenas, entre ellas, las del Gran Chaco argentino. Estos procesos pueden ser interpretados como *prácticas sociales genocidas* (Feierstein, [2007] 2023), en tanto fueron perpetrados metódica y sistemáticamente dentro de un proyecto civilizatorio moderno, desde el siglo XIX.

El corpus documental a estudiar es heredero de las vertientes audiovisuales nacidas en torno al desarrollo de una política pública de derechos humanos y desarrollados entre las décadas del noventa y del 2000, por lo que las intersecciones entre la políticas de reparación, la contextualización histórica y la situación presente ofrece una perspectiva novedosa de la trayectoria de la lucha indígena en Argentina.

¿A qué llamamos *práctica social genocida*?

La construcción de imaginarios sociales es esencial para la definición identitaria de una nación ya que serán las historias, instituciones y prácticas que den sentido a su existencia como grupo y reafirmen su pertenencia al mismo. Particularmente en el caso argentino, las narrativas modernizadoras eurocéntricas delinearon una definición de lo nacional centrado en su identificación con lo urbano como sede de la civilización (Sarmiento ([1845] 2022), y del espacio rural en su función productiva-económica, como proveedor de riquezas a la nación¹³. En el medio, todo aquello que no contribuya al desarrollo nacional, debe ser eliminado física o simbólicamente.

¹³ Desde su fundación, en 1866, la Sociedad Rural Argentina erige como lema “Cultivar el suelo es servir a la patria”.

En el análisis de estos procesos es esencial retomar los estudios que aseveran la puesta en funcionamiento de procedimientos genocidas por parte del Estado Nacional, basados, entre otras cosas, en este principio civilizatorio importado de Europa hacia sus antiguas colonias. Tras haber comprobado el éxito de las campañas de exterminio indígena en Estados Unidos, sus métodos son recuperados por Domingo Faustino Sarmiento y Julio Argentino Roca para vaciar el desierto de la barbarie e imponer este nuevo modelo de desarrollo. El objetivo del modelo económico agro-exportador era la expropiación de tierras para la cría de ganado, en el caso patagónico, y el proceso de limpieza étnica tuvo efectos catastróficos para las alteridades que allí habitaban. El tratamiento de estos dos elementos primordiales para la fundación de la nación -el territorio y los cuerpos- dieron origen a un imaginario sobre la alteridad indígena que aún perdura, al igual que la violencia cometida sobre ambos. Es por esto que remitimos al concepto de genocidio en su carácter procesual y en tanto práctica social.

La definición de genocidio formulada por Raphael Lemkin (2009)¹⁴ es el puntapié para la profundización realizada por Daniel Feierstein ([2011] 2023), quien la define como una práctica social moderna centrada, no solamente en el aniquilamiento de un grupo sino

(...) en el modo peculiar en que se lleva a cabo, en los tipos de legitimación a partir de los cuales logra consenso y obediencia y en las consecuencia que produce no solo en los grupos victimizados -la muerte o la supervivencia- sino también en los mismos perpetradores y testigos, que ven modificadas sus relaciones sociales a partir de la emergencia de esta práctica. (2023, p.35)

Desde la perspectiva sociológica aportada por Feierstein, la trayectoria del genocidio empieza mucho antes del aniquilamiento y continua perpetrándose simbólica y físicamente mucho después. El efecto que tienen estos procesos en las víctimas condiciona su existencia de ahí en más. Por estos motivos es que el autor la define como una

tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad y del uso del terror, producto del aniquilamiento para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios. (2023, p. 83)

A este mecanismo se lo define como constitutivo de la modernidad ya que altera las relaciones para instalar ciertas prácticas y creencias tendientes a jerarquizar las relaciones humanas, estableciendo parámetros de ciudadanía, señalando lo que es esperable de un ciudadano modelo y desdénando aquello que no.

El caso chaqueño

¹⁴ Lemkin ([1944] 2009) define al genocidio como un “plan coordinado de diferentes acciones cuyo objetivo es la destrucción de las bases esenciales de la vida de un grupo de ciudadanos, con el propósito de aniquilar a los grupos mismos” (p.153). El medio para llevarlo a cabo es el ataque a las instituciones que hacen posible la producción y reproducción del grupo a los fines de destruir el patrón de existencia de dicha población.

Los mecanismos y estrategias implementados por los perpetradores para llevar adelante el genocidio dependerá de las particularidades del grupo, lo que implica contar con un conocimiento específico de su víctima. En el caso a estudiar, nos centraremos en audiovisuales que tematizan el territorio chaqueño y tienen como protagonistas a sus habitantes debido a las particularidades del avance territorial sobre él y de su desarrollo económico. Tal como describo en un trabajo de investigación anterior,

El Gran Chaco es una gran llanura boscosa que se extiende por las actuales provincias de Chaco, Formosa, Santa Fe, Santiago del Estero y cruza las fronteras hacia Paraguay, Brasil y Bolivia. En su interior encierra una enorme biodiversidad que ha permitido la producción y reproducción de numerosos pueblos indígenas -entre los que se pueden reconocer a los *wichí*, *qom*, *moqoit*, pilagá, lule-vilela, abipones, chiriguano, entre otros- basando su autosuficiencia en la recolección de una gran diversidad de frutos, la caza y la pesca. La frondosidad de la vegetación junto con la falta de tecnologías para el avance en el terreno y cierto discurso sobre el salvajismo de las poblaciones que habitaban los montes fueron algunos de los factores principales que dilataron la penetración del hombre blanco en el Gran Chaco. Como hemos presentado, las primeras experiencias datan del siglo XVII y principios del XVIII, pero fue a partir de la campaña militar comandada por el Ministro de Guerra y Marina Benjamín Victorica en 1884 que el Estado nacional logró ejercer el control y disponer la explotación de las tierras y los hombres que las habitaban.

La particularidad del avance sobre territorio chaqueño con respecto a la embestida patagónica fue que, mientras en el segundo caso, el destino de los mapuche y tehuelche fue la muerte, la prisión en campos de trabajo o el traslado a Buenos Aires para su reparto como mano de obra servil; en Chaco, se implementaron instituciones coloniales -tanto religiosas como estatales- que tenían como fin educar al indígena como mano de obra agraria para trabajar en las plantaciones que se fueron propagando en la región. En el primer caso el objetivo fue el vaciamiento del territorio y en el segundo, la política concentracionaria fue la que primó. (Bertone, 2024, p. 76)

Esto provocó que distintas comunidades pudieran organizarse en lo que quedaba de sus territorios y sostener tanto sus cosmovisiones así como sus lenguas, prácticas y creencias en un contexto de fuerte influencia católica y nacional. De estas confrontaciones recuperaremos la capacidad de organización étnica y política que lograron algunas comunidades y los ubicó como agentes políticos legitimados.

El audiovisual como medio

Históricamente, el cine se ha popularizado mundialmente gracias a su capacidad para forjar imaginarios sociales de alcance masivo. En Argentina, a principio del siglo XX, la puesta en pantalla de grandes relatos épicos y de las gestas patrióticas tuvo como objeto ideológico replicar y fortalecer el ideal ciudadano funcional a lo planteado para la construcción del

Estado-Nación¹⁵ (Colombres, 2005; Rodríguez, 2015; Penhos, 2016). En esta lógica moderna, el “indio” fue definido como el enemigo de los principios civilizatorios bajo la descripción de salvaje, extranjero, enemigo de la patria, bárbaro, animal, y vinculado a prácticas como el malón y el canibalismo. Algunas de las películas que reprodujeron este estereotipo fueron *El último malón* (Alcides Greca, 1917), *Viento Norte* (1937, Mario Soffici), *Huella* (1939, L. J. Moglia Barth), *Fortín Alto* (1941, L. J. Moglia Barth), *Pampa Bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese) y *El último perro* (Lucas Demare, 1955).

En paralelo, la población indígena era sometida a prácticas de asimilación y de explotación laboral que diezmaron su capacidad de supervivencia étnica a fuerza de violencia física, económica y cultural, impuesta por agentes estatales y privados, institucionales y particulares. Estas políticas dieron como resultado un proceso de invisibilización del indígena que se sostuvo durante gran parte del siglo XX.

Sin embargo, desde la década de los ochenta, se puso de manifiesto una crisis de representación respecto a la óptica colonialista a nivel global, admitiendo la necesidad de reconocer a los otros como sujetos que poseen valores particulares y que deben ser asumidos en su integridad (Said, 1978; Bhabha, 1994). Este cambio de paradigma fue el resultado de años de luchas y de la organización de diversas comunidades que hicieron visibles sus demandas en distintas partes del globo, incluso en Argentina.

Pese a los intentos comunitarios de organizarse políticamente en simultaneidad con otras experiencias internacionales que ya lo hacían desde los años setenta, el último gobierno dictatorial (1976-1983) puso en jaque esta capacidad y hubo que esperar a su fin para reconstruir las instancias de lucha. Aunque en los años ochenta se lograron reconocimientos valiosos en materia legal y, en 1994, la reforma constitucional reconoció el derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas, estos cambios fueron gradualmente evidenciados recién a partir de los años 2000, con la reivindicación legal de una serie de derechos que eran reclamados desde hacía décadas por diversas comunidades y que, progresivamente, se fueron organizando en agrupaciones.

Estas demandas y desempeños se desarrollaron en el marco de dos contextos que se daban en simultáneo: por un lado, una crisis económica y social, producto de la profundización del modelo económico neoliberal instaurado en los años noventa. Al mismo tiempo, en términos políticos y culturales, como consecuencia de la brutalidad de la represión ejecutada durante la última dictadura, se realizaron, por otro lado, demandas en materia de políticas de derechos humanos que trajeran respuestas a la pregunta sobre el destino de los desaparecidos por parte de sus madres, abuelas e hijos y gran parte de la población civil.

Ambos contextos fueron terreno fértil para la producción documental ya que, sumando las facilidades y la economía de recursos de la tecnología de video y el registro de sonido sincrónico, se produjo una expansión del discurso documental que trataba de construir pistas para desentrañar el pasado reciente y sus efectos en el presente, al tiempo que registraba la urgencia de la crisis económica. En ambos casos se trataron de elaborar contextos donde

¹⁵ La literatura y otras artes como la pintura también cumplieron este rol desde el siglo XIX.

imperaba la violencia represiva -la del pasado reciente pero también la del presente en las jornadas de lucha de los trabajadores-, la económica y la simbólica, construyendo una perspectiva contrainformativa de los acontecimientos, al disputar el sentido de los acontecimientos a los medios hegemónicos y a las voces oficiales.

Continuando con esta lógica, la problemática indígena contemporánea comenzó a cobrar interés en algunos sectores debido a la imbricación entre la situación política nacional y las demandas de las alteridades étnicas en materia de derechos a la autodeterminación y al reclamo territorial, ambos en peligro ante el avance de la frontera agropecuaria y la pauperización de la vida en las ciudades, principalmente en sus márgenes. En este contexto, distintos realizadores se hicieron eco de estos reclamos y estrenaron films que proponían una mirada novedosa de la problemática indígena a partir de la puesta de dichos actores sociales como sujetos protagonistas de los relatos, identificándolos con gestos, posturas, espacios y voces propias. Una de las incorporaciones más paradigmáticas de este corpus es la del relato en primera persona del indígena y, al mismo tiempo, la inteligibilidad de la palabra hablada en su lengua de origen a partir del recurso del subtítulo (Elena y Díaz López, 1999; Mapelman, 2015; Lehman, 2016).

Formulación del problema y abordaje del corpus

Como resultado del estudio de los discursos audiovisuales realizados a partir de 1999, identificamos una tendencia a manifestar el carácter procesual de las violencias a las que son sometidas estas alteridades en el territorio chaqueño. Violencias que han tenido como fin la destrucción de las identidades indígenas a través del sometimiento físico, de su incorporación al sistema educativo nacional, de la precariedad del sistema sanitario, de la repartición de su tierras a agentes privados por parte del estado, de la construcción discursiva de un otro deshumanizado y extranjerizado, entre otras medidas que diagramaron la práctica social genocida sobre estas poblaciones.

A modo de presentación del proyecto, desarrollaré las preguntas que estructuran el trabajo de indagación: ¿Qué influencia han tenido los discursos audiovisuales en el delineamiento de las bases para definir el proceso genocida sobre pueblos indígenas de la región chaqueña argentina? ¿Qué características tuvo el proceso genocida en la región chaqueña desde los albores del siglo XIX hasta la actualidad? ¿Cuáles son las continuidades y rupturas narrativas y formales que podemos identificar en este proceso? ¿Cómo se configura el territorio y la subjetividad de las alteridades en estos relatos documentales? Respecto al tiempo, ¿qué características tiene la articulación del pasado y el presente en las narraciones? Finalmente, intentaremos develar qué aportes realizan estos documentales a los estudios sobre la representación del genocidio.

Con respecto a la filmografía a estudiar, nos detendremos a revisar cómo ha evolucionado el imaginario construido en torno al indígena partiendo del conjunto de realizaciones de ficción que señalan al “indio” como exponente de la barbarie. Por otro lado, se contrastarán con una serie de documentales etnográficos producidos a partir de los años sesenta y hasta los ochenta, que dan cuenta de una valoración de ciertos aspectos de la vida indígena, particularmente su

cultura y su arte. A continuación, nos centraremos en el estudio de los films realizados en las primeras dos décadas del siglo XXI, en los que se identifica un cambio de paradigma con respecto a la construcción de ese otro y que fue ampliamente inspirado por el cine etnográfico: El relato en primera persona en la voz y lengua de los indígenas; la identificación con sus nombres originarios, la recuperación del vínculo armónico entre el espacio y los sujetos que lo habitan y la narración en primera persona, son algunos de los elementos formales que proponen la renovación del imaginario con respecto a la figura del indígena. Respecto a los temas que son abordados en estas producciones, en general se recupera la historia de las distintas etapas del genocidio y reducción de los pueblos originarios, además de sus procesos de búsqueda de justicia en la actualidad. Se abandona el relato romántico para señalar, desde el tiempo presente, la realidad indígena en el territorio argentino y, más específicamente en este proyecto, en la región norte.

El corpus audiovisual está integrado por un conjunto heterogéneo de documentales, ficciones, largometrajes y cortometrajes entre los que se pueden identificar continuidades y rupturas en los modos de representación espacial, temporal y *actorial*¹⁶ (Fontanille, 2001; Courtes, 1997) de los pueblos que habitan en el Gran Chaco argentino y su devenir histórico. Los documentales *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar, 1999), *Solo se escucha el viento* (Alejandro Fernández Moujan, 2004), *Octubre Pilagá* (Valeria Mapelman, 2010), *Chaco* (Ignacio Ragone, Juan Fernández Gebauer, Ulises de la Orden, 2018), *Lantéc Chaná* (Marina Zeising, 2017) y *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2016) ofrecen una perspectiva política, apelando al uso de testimonios, material de archivo y registros directos que articulan un relato claro sobre el conflicto que aborda. En algunos casos se apela a voz en *off* como complemento para añadir información o trazar un orden en el relato a los fines de facilitar la reconstrucción de la historia. Atendiendo a las modalidades definidas por Bill Nichols (2013), estos documentales políticos oscilan entre el documental expositivo, la modalidad participativa y la expresiva.

Por otro lado, en los documentales *Ayvú Porá. Las bellas palabras* (Vanessa Ragone, 1998), *Ayllus. El pueblo* (Vanessa Ragone, 1999), *Pilcomayo. Encuentros posibles* (Vanessa Ragone, 2003), *Candebare. Fiesta del verano tardío* (Vanessa Ragone, 2002), *Mbya, tierra en rojo* (Valeria Mapelman, 2004) y *El árbol negro* (Damián Coluccio y Máximo Ciambella, 2018) podemos reconocer procedimientos de la modalidad observacional propios del documental etnográfico, complementada con cierta tendencia participativa que caracteriza al nuevo discurso etnográfico, producto de la mencionada crisis de representación en las ciencias sociales que también impactó en otras disciplinas.

En el terreno de la ficción, tomamos como elemento de análisis dos cortometrajes, *Nómade* (Pablo Traperó, 2010) y *Nueva Argirópolis* (Lucrecia Martel, 2010)¹⁷, y un largometraje

¹⁶ Para Jacques Fontanille (2001) y Joseph Courtes (1997) la dimensión *actorial* (del francés *actorielle*) de la narración involucra a los sujetos que llevan adelante los acontecimientos. Algunos estudios posteriores de la teoría narrativa los denominan lisa y llanamente “personajes” (Casetti y di Chio, 2007; Triquell, 2011).

¹⁷ Ambos cortometrajes formaron parte de la compilación “25 miradas - 200 minutos” producidos por la Secretaría de Cultura de la Nación, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Unidad Ejecutora del Bicentenario con motivo de la conmemoración de los 200 años de la Revolución de Mayo de 1810. La

Nosilatiq, la belleza (Daniela Seggiaro, 2012). Pese al carácter ficcional de su construcción narrativa, nos interesa recuperar los elementos documentales que caracterizan la representación de las alteridades. Para su abordaje se considerará como marco epistemológico los aportes de la narratología y sus contribuciones para el análisis del espacio y el tiempo en el audiovisual, y de la caracterización de las personas y personajes que encarnan los acontecimientos.

Conclusión

Este breve reporte ofrece un recorrido por algunos de los aspectos más relevantes del trabajo de investigación a concretarse en la tesis de doctorado. Abordar el corpus cinematográfico desde un enfoque narratológico sería insuficiente para aportar a la reflexión sobre los modos en que las artes construyen conocimiento y se articulan con la indagación realizada desde otras disciplinas como la historia, la sociología y la antropología. Dar cuenta de este genocidio silenciado por la historiografía y aún negada por los discursos oficiales, implica una tarea de revisión y consideración de todos los elementos que contribuyan a redefinir la discusión sobre nuestro pasado y nuestra identidad.

En el abordaje de fuentes audiovisuales podemos distinguir la resignificación de múltiples estrategias informativas puestas al servicio de las alteridades históricas. En este proceso de revisión del lugar de los otros y de sus modos de representación, identificamos una búsqueda de reconocimiento a los grupos étnicos en términos de mismidad, poniendo el eje en los modos de organización comunitaria y territorial, en tanto parte del entramado cívico-nacional.

Finalmente, este trabajo pretende discutir las formas en que se sistematizó la violencia contra los pueblos indígenas, a partir del estudio de un medio de difusión que se ha dado a la tarea de divulgar y reproducir los tropos identitarios a fines de resignificar y aportar a nuevas formas de la identidad nacional.

Bibliografía

Aprea, G. (2008) *Cine y políticas en Argentina*. Biblioteca Nacional y UNGS.

Bertone, M. A. (2024) *Tensiones en la frontera colonial: Lo decolonial y la representación cinematográfica de los pueblos indígenas de la región norte argentina (2003-2017)*. (Tesis de maestría) Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.riadaa.unicen.edu.ar/items/5f580021-84fc-4168-a77a-bc1f95161ebe>

Bhabha, H. (2019) *El lugar de la cultura*. Manantial.

Campodónico, R.H. (Comp.) (2010) *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine*. INCAA.

convocatoria a 25 cineastas argentinos tenía como precepto revisar la historia de nuestro país y su identidad. Solo en los cortometrajes de Pablo Trapero y de Lucrecia Martel se problematiza la relación de la nación criolla con los pueblos indígenas.

- Casetti F. y di Chio F. (2007) *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación.
- Colombres, A. (Ed.) (2005) *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol.
- Courtés, J. (1997) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos.
- Elena, A. y Diaz López, M. (1999) *Tierra en trance*. Alianza Editorial.
- Feierstein, D. (2023) *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- (Ed.) (2018) *Revista de Estudios sobre Genocidio* N°13 “Dossier: Genocidio Y Pueblos Originarios”. Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/reg/issue/view/21>.
- Fontanille, J. (2001) *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima/ Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, M. (2021) De autores, testigos y acusados. Trayectos de construcción de la imagen como prueba en las fotografías de la masacre indígena de Napalpí. *Papeles del CEIC*, 2021/2, 1-19.
- (2004) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Ediciones Al Margen.
- Lehman, K. (2016) Unlearning Colonial and Nation-State History in Documentary Film by and about Indigenous Peoples. *Alter/nativas*. (6). Recuperado de: <http://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-6-2016/essays3/lehman.html>
- Lemkin, R. (2009) *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. EDUNTREF-Prometeo.
- Mapelman, V (2015) *Octubre Pilagá. Memorias y archivos de la masacre de La Bomba*. Tren en Movimiento.
- Nichols, Bill (2013) *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Penhos, M. (2016) Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* (9), 65-80. Recuperado de: <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=8707>
- Rodríguez, A. F. (2015) *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sarmiento, D. F. (2022 [1845]) *Facundo*. Penguin Clásicos.
- Triquell, X. (2011) *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Brujas.

Trayectorias situadas: Artes escénicas en diálogo con sus territorios

Diana Barreyra - Mario Valiente

1. Introducción

“Si una trayectoria es su relato las relaciones con el tiempo se verán atravesadas por las vicisitudes propias del tiempo narrado, del tiempo de su narrador quien a su vez se ve atravesado por su estar en el tiempo”

Sandra Nicastro y Beatriz Greco

1.1. Acerca del Proyecto de investigación titulado *Trayectoria situadas. Artes escénicas en diálogo con sus territorios*.

El estudio de trayectorias, actualmente muy utilizado en el campo de la sociología y también en el ámbito educativo, es un concepto que habilita la posibilidad de entender los recorridos personales e institucionales de los sujetos en formación, -en este caso los artistas regionales- como cruces de trayectorias o entramados que se van articulando y que permiten concebir sus identidades en proceso.

Sin duda, los acontecimientos biográficos se definen en el espacio social, es decir, en el interjuego que se establece en el campo considerado. Los movimientos de un artista aquellos que lo llevan de una posición a otra, por ejemplo a desplazarse de una ciudad, de una sala, de un centro cultural o de una compañía o grupo de artistas a otro, se definirían a partir de la relación objetiva con ese momento considerado y dentro de un espacio orientado. Esto implica haber elaborado previamente los estados sucesivos del campo, en el que aquel artista se desarrolla junto a los demás artistas comprometidos y en las mismas condiciones.

No se puede comprender una trayectoria (...) si no es a condición de haber construido previamente los estados sucesivos del campo en el cual se ha desarrollado, es decir, el conjunto de las relaciones objetivas que han unido al agente considerado -al menos en un cierto número de estados pertinentes- al conjunto de los otros agentes comprometidos en el mismo campo y enfrentados al mismo espacio de posibilidades. (Bourdieu, 1989, p. 81)

La noción de territorio ha sido abordada desde distintas perspectivas y por numerosos investigadores como Nelly Richard, Ileana Diéguez Caballero, Jorge Dubatti, Doreen Massey, entre otros. En este proyecto se opta por un enfoque que entiende el territorio como unidad de sentido; como un lugar determinado, validado por una comunidad, producto de consensos; como alianza de cuerpos y como una red de afectos y cuidados de relaciones interdependientes. Asimismo, se trata de entender el territorio de manera que permita abordar

la singularidad cultural y posicionarse más allá de las dinámicas centro-periferia activando una práctica decolonial.

Asimismo, Doreen Massey (2016) considera (...) crucial para la conceptualización de espacio/espacialidad el reconocimiento de su relación esencial con las diferencias coexistentes, es decir con la multiplicidad, de su capacidad para posibilitar e incorporar la coexistencia de trayectorias relativamente independientes [...] debería reconocerse el espacio como esfera del encuentro -o desencuentro- de esas trayectorias, un lugar donde coexistan, se influyan mutuamente y entren en conflicto. El espacio, así, es el producto de las intrincaciones y complejidades, los entrecruzamientos y las desconexiones, de las relaciones, desde lo cósmico, inimaginable, hasta lo más íntimo y diminuto. El espacio, para decirlo una vez más, es el producto de interrelaciones.” (p. 115)

En este sentido, este proyecto se propone estudiar las trayectorias de artistas, compañías, grupos e instituciones que generan prácticas escénicas situadas. En particular nos referimos a las de teatristas -Eduardo Hall y Javier Lester Abálsamo-, narradores orales escénicos, especialistas en formación vocal y actoral, espacios artístico culturales, grupos de trabajo -tales como Cooperativa de Trabajo Artístico Recooparte Ltda. en los que se desarrollan artes escénicas -, entre otras.

Los integrantes de este grupo de trabajo cuentan con numerosos estudios acerca de prácticas teatrales desde diversas perspectivas. Inicialmente, centrado en investigaciones históricas y regionales, abordó la construcción de la historia del teatro local en el siglo XX. Luego, sumó al análisis los problemas vinculados con la producción, circulación y legitimación de los artistas y sus espectáculos. Además, la mayoría de este equipo formó parte de un proyecto anterior que se ocupó de estudiar la dramaturgia local denominado: *Una dramaturgia situada: dramaturgxs tandilenses en el siglo XXI*. El nuevo proyecto quedó conformado por Mario Lorenzo Valiente como director y Diana Gabriela Barreyra como codirectora junto a los investigadores Luz Hojsgaard, María Amelia García, Aníbal Minucci, Luz García, Verónica Rodríguez, Rubén Maidana y Javier Lester Abálsamo.

También son antecedentes del presente proyecto las investigaciones realizadas entre 1994 y 2011¹⁸ y entre 2023 y 2024 que se ocuparon específicamente del teatro tandilense mientras que entre 2008 y 2014 tomaron un rol preponderante, por una parte, los estudios sobre el patrimonio cultural urbano y sus implicancias en la construcción de la identidad como proceso, y por otra, el rol de las políticas públicas, las instituciones y los sujetos en la conformación y activación del mencionado patrimonio. Dan cuenta de este trabajo dos libros publicados, a saber, *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas*

¹⁸ *Historia del Teatro Bonaerense*, en conjunto con el Área de Historia, Escuela Superior de Teatro, UNCPBA. Dirección: Dr. Antonio Manna. Proyecto de investigación inserto en el Centro de Estudios: Teatro y Consumos Culturales -TECC-, en el marco del Programa de Incentivos (Secretaría de Políticas Universitarias, Ministerio de Educación). Tandil. Decreto: 2427/93. Período 1994–1998. **03/G 003. Los modos de producción, circulación y consumo del arte. Un análisis de las distintas instancias de definición de la actividad artística.** Director responsable: Miguel Angel Santagada. Grupo de investigación integrado por las Áreas de Historia y Fundamentación Teórica y de Pedagogía de la Escuela Superior de Teatro, UNCPBA. Aprobado dentro del Programa de Incentivos, Secretaría de Políticas Universitarias, Ministerio de Educación. Tandil. Período 1999-2001. **03/G 107**

(Barandiarán, 2010) y *Ensayos sobre Arte, Comunicación y Políticas Culturales* (Fuentes, Santagada y Silva, 2013); además de numerosos artículos publicados en revistas especializadas y ponencias discutidas en el ámbito de Jornadas y Congresos nacionales e internacionales. También, entre 2014 y 2017, en el proyecto denominado “Cruces y entramados entre arte, cultura y sociedad. Experiencias en las artes escénicas y audiovisuales en la Argentina reciente” (Directora: Teresita M. Victoria Fuentes. Co Directora: Ana Silva), se estudiaron las producciones artísticas escénicas y audiovisuales realizadas en la Argentina reciente que daban cuenta de la configuración de un campo creativo en constante movimiento en relación con la coyuntura social. El resultado de este proyecto fueron los libros *Instituciones, identidades, poéticas. Prácticas y trayectorias artísticas en el sur de la provincia de Buenos Aires* (Fuentes, Silva, 2018) y *Club de Teatro 20 años (1996 – 2016). Un espacio de sociabilidad y formación teatral en Tandil* (Fuentes, Silva, 2017).

Finalmente, en el proyecto que antecede a éste -desarrollado entre 2018 y 2021- y titulado “Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000- 2020)”, bajo la dirección de Teresita M. Victoria Fuentes y la co-dirección de Josefina Villamañe primero y, luego, de Diana Barreyra- se estudiaron producciones escénicas realizadas en Tandil, Olavarría, Azul, Benito Juárez, Necochea, Ayacucho, Mar del Plata, Bahía Blanca. Sus principales resultados están compilados en el libro *Dramaturgias, trayectorias y experiencias Artes escénicas en el centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires* (Fuentes, Barreyra, 2023).

1. Estado actual del conocimiento sobre el tema

Los estudios en artes escénicas en nuestro país han aumentado cuantitativa y cualitativamente en las últimas décadas. Como ya hemos referido, a partir de 1983, con el cierre de la última dictadura cívico- militar, la labor continua de investigadores legitimó un espacio real para el objeto de estudio *teatro*, y en particular, *teatro en provincias*. De esto da cuenta la numerosa producción académica que se editó a partir de la década de los noventa. Entre otros, la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires e Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, obras en seis y tres volúmenes respectivamente, dirigida por Osvaldo Pellettieri, que reunieron el trabajo de diversos investigadores porteños y de algunas provincias y que incentivó el estudio del teatro en diferentes universidades nacionales desde sus territorios.

Asimismo, las publicaciones de Jorge Dubatti -hoy director del Instituto de Artes del Espectáculo-, en sus roles de autor, compilador y coordinador, ofrecen lecturas desde la teoría y la filosofía del teatro, en vínculo con el quehacer de los artistas. Su consideración acerca del *artista-investigador*, *investigador-artista*, artista asociado a un investigador no artista especializado en arte e investigador participativo, sumada a los conceptos de territorialidad y cartografía teatral, permite dar cuenta de la diversidad de los fenómenos teatrales en la actualidad (Dubatti, 2016).

Por otra parte, y en particular al considerar los estudios realizados en nuestra universidad, algunos investigadores se han ocupado del teatro en vinculación con el territorio desde perspectivas diversas. De modo que, en los últimos años, se ha visualizado el quehacer de los

teatristas de la ciudad: actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, productores y dramaturgos entre otros. Las publicaciones sistemáticas de investigadores como Liliana Iriondo, Teresita Fuentes, Mariana Gardey, Diana Barreyra, Ana Silva, Mario Valiente, Hugo Mengascini, Juan Padrón, Luciano Barandiarán, Aníbal Minnucci, Jorge Tripiana, Julia Lavatelli, Daniela Ferrari, Rubén Maidana, Josefina Villamañe, María Elena Nemi, entre otros, dan cuenta del desarrollo de las artes escénicas, en particular de los siglos XX y XXI.

En relación al enfoque que nos ocupa -es decir, el estudio de trayectorias artísticas-, varios son los antecedentes que a nivel nacional y regional se pueden mencionar. En el año 2009, Osvaldo Pellettieri presenta el primero de tres volúmenes dedicados a construir la historia del teatro argentino a través de sus actores y actrices. El *Diccionario Biográfico Estético del Actor en Buenos Aires* (2008) es una faraónica obra que aborda la trayectoria teatral de actores argentinos y extranjeros que dejaron huella en nuestro medio. Desde un enfoque predominantemente biográfico, este diccionario abarca desde la vida de Josefa Ocampos (1765-1824) reconocida actriz del teatro de La Ranchería, pasando por los Hermanos Podestá, Tato Bores, Juan Verdaguer, Darío Vittori, hasta sus contemporáneos, Florencia Peña y Guillermo Franchella. El mayor aporte de este estudio, más allá de la meticulosa sistematización de datos, es haber incluido en el canon de la actuación argentina a los actores populares, fuente inagotable de variedad y riqueza estética e ideológica. En esta misma línea, el autor realizó estudios en torno al actor y la actriz nacional.

Por su parte, Jorge Dubatti, en su tesis doctoral denominada *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política* (2004), analiza la totalidad de la producción dramática de Eduardo Pavlovsky, iniciada en la década de 1960. El objetivo de este trabajo consiste en demostrar que, a lo largo de su trayectoria, el dramaturgo desarrolló diferentes operaciones poéticas convirtiéndolo su dramaturgia en una herramienta macro y micropolítica.

En el ámbito regional-local y en relación a los estudios de trayectoria artística podemos mencionar la tesis de maestría de Teresita M. Victoria Fuentes, titulada *Marilena Rivero: de la intuición a la profesionalización. Una actriz en provincia* (2011). Este estudio se desarrolla a partir de la vinculación de varios hitos artísticos puntuales de la actriz en el ámbito teatral local, desde sus comienzos en los años cincuenta, hasta su incursión en el cine local en 1975. Esta tesis, organizada en cinco capítulos, a medida que avanza en la descripción de la trayectoria artística, dialoga con la historia del teatro de la ciudad y su homónimo en la ciudad de Buenos Aires. Así, por ejemplo cuando Fuentes da cuenta del surgimiento del teatro independiente porteño, también lo hace en el ámbito local a través de dos grupos representativos: El TIT (Teatro Independiente Tandil) y el Teatrillo, dos espacios donde se inscriben las propuestas teatrales de la artista.

Por su parte, la investigadora marplatense, Milena Bracciale Escalada, publica en 2022, *La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva*. Este libro basado en su tesis doctoral, propone un recorrido de la obra del mencionado autor a partir del concepto de *teatro político*. Recorta su objeto de estudio desde el estreno de *Chau Misterix* (1980) hasta la presentación de *Terrenal* (2014).

Las obras analizadas y estratégicamente seleccionadas le permiten a la autora vincular la trayectoria del artista con la historia nacional. Así divide su estudio en tres etapas: El surgimiento del dramaturgo en tiempos de Dictadura; la consolidación de su poética durante la democracia; y la madurez en escena, a partir de los 2000.

En este mismo escenario, aportando mayores particularidades con respecto a este tipo de estudios, en el año 2018, el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNCPBA publicó *Instituciones, Identidades, Poéticas. Prácticas y trayectorias artísticas en el sur de la Provincia de Buenos Aires*, una obra que reúne las últimas investigaciones sobre artes escénicas y audiovisuales acontecidas en el pasado reciente, en el centro y sur de la provincia de Buenos Aires. En este caso se tomaron tres criterios fundamentales: el sentido de la localidad expresado en poéticas particulares, la construcción de identidades y el entramado institucional de espacios para la sociabilidad.

En esta misma línea de investigación, en el año 2021, se publica *Dramaturgias, trayectorias y experiencias*. Esta obra, producto de un proyecto de investigación previo, presenta el relevamiento y análisis de distintas prácticas escénicas de la región centro- sudeste de la provincia de Buenos Aires. El equipo de investigación de tipo multidisciplinar formado por historiadores, críticos, artistas, graduados y estudiantes de la Facultad de Arte de la UNICEN, fue dirigido por Victoria Fuentes y Diana Barreyra.

Otro antecedente es la tesis de Licenciatura *Claves para una lectura de la experiencia educativa “Formación Docente en Técnicas Dramáticas No Convencionales” (Benito Juárez, provincia de Buenos Aires) a través de la trayectoria de su impulsor, el maestro de teatro Eduardo Hall.*, realizada por Verónica Rodríguez. En la misma, se estudia una experiencia de Teatro y Educación, en la que un grupo de profesores de teatro acompaña -como pareja pedagógica- a los docentes en el íntimo encuentro educativo que se da en las aulas, incorporando elementos del lenguaje teatral como una variable más del acto pedagógico. Esta investigación se propuso construir claves de lectura que permitieran comprender esta identidad de maestro no como una identidad cerrada, sino nutrida de tantas otras identidades teatrales, educativas y contextuales.

Actualmente, en distintos congresos, jornadas y ateneos continúan haciéndose aportes teóricos y metodológicos que reflexionan en torno a los desafíos que implica la investigación artística.

2. Metodología

Se utilizarán diversas estrategias de aproximación al objeto de estudio. Una primera etapa abarcará el relevamiento de trayectorias artísticas individuales y grupales, a través del análisis de fuentes, la lectura de archivos -tanto públicos como privados-, la realización de entrevistas, entre otros métodos. En forma simultánea, se estudiarán propuestas teóricas y metodológicas que permitan construir un marco de referencia y dar cuenta de los procesos creadores que se materializan en cada trayectoria a estudiar.

2.1 Aportes académicos y/o de transferencia esperados

El presente proyecto implica una dinámica de vinculación entre los procesos de investigación y la transferencia de los resultados con el trabajo académico particular de diversas cátedras de las carreras del Profesorado y Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte (*Historia de las Estructuras Teatrales I y II, Interpretación III, Educación de la Voz I y III, Semiótica I y II*). Esta perspectiva supone que el proceso de investigación mismo debe ser objeto de transferencia en varios sentidos: por un lado, hacia el interior de cada cátedra como insumo de estudio y análisis; y, por otro lado, hacia el campo social, pues se propone difundir el relevamiento y los estudios realizados.

3. Facilidades disponibles y/o forma de acceso y fuentes de financiamiento

El TECC, núcleo de investigación en que se inscribe el proyecto, cuenta con varios espacios de trabajo, propios y permanentes, donde los investigadores pueden realizar cotidianamente sus tareas. En la actualidad en sus instalaciones cuenta con cinco computadoras con software apropiado para el almacenamiento y la clasificación de la información además de dos computadoras portátiles y dispositivos de almacenamiento. Se dispone de una biblioteca con material de consulta actualizado, así como también el acceso a materiales teóricos internacionales. A su vez, el equipo de investigación posee acceso al Centro de Documentación Audiovisual (CDAB) que posee la Facultad de Arte.

El mismo cuenta con equipamiento para edición de video y consulta de material bibliográfico en distintos soportes. Por otra parte, el grupo de investigación tiene acceso al uso de algunos discos extraíbles, dos tascam, un cañón de proyecciones, una cámara con trípode y micrófonos corbateros que pueden utilizarse en el registro de las entrevistas programadas, así como otros dispositivos de grabación, transporte y almacenamiento.

Los investigadores y colaboradores que integran el proyecto se mantienen relacionados con otros núcleos de investigación de la Facultad y de otras unidades académicas y otras instituciones a través de actividades de cátedra y/o convenios, lo que facilita el acceso a diversos espacios e interlocutores.

4. Principal bibliografía sobre el tema

Arfuch, L.(2002). *El espacio biográfico. Dilema de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

Amarís Duarte, O. (2021) *La última partida de ajedrez entre Hannah Arendt y Walter Benjamin*. Disponible en:

<https://elvuelodelalechuza.com/2021/05/31/la-ultima-partida-de-ajedrez-entre-hannah-arendt-y-walter-benjamin/?blogid=106944087&blogsub=confirming#subscribe-blog>

Bourdieu, P. (2011) *La ilusión biográfica*. *Acta sociológica*, I (56) 121-128. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2011.56.29460>

- Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- (2009) *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Diéguez Caballero, I. (2014) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Paso de Gato.
- (2019) *Interpelando al caballero académico: por una práctica afectiva y emplazada*. Nómadas. Universidad de Colombia.
- Dubatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino*. Biblos/Fundación OSDE.
- (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- (2023) *Teatro y Territorialidad. Perspectivas de Filosofía y Teatro Comparado*. Ed. Gedisa.
- Franco, M. y Levín, F. (comp.) (2007) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Fuentes, T. y Silva, A. (2017) *Instituciones, identidades, poéticas. Prácticas y trayectorias artísticas en el sur de la provincia de Buenos Aires*, Publicaciones Arte, UNICEN.
- Fuentes, T. y Barreyra, D. (2021) *Dramaturgias, trayectorias y experiencias. Artes escénicas en la Región Sudeste de la Provincia de Buenos Aires*, Arte Publicaciones, UNICEN
- Infantino, J. Y Saéz, M. (2022) Investigar con artistas circenses. Revista Ensamblés Primavera 2022, año 9 (17), 11/2023 pp.47-68
- Massey, D. (2016). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (comp.). Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias (pp. 99-121). Prometeo Libros.
- Nicastro, S. y Greco, B. (2013) *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Ediciones Homo Sapiens.
- Pellettieri, O. (2003) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V*. Galerna.
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo ----- (2010), *El espectador emancipado*. Manantial.
- Richard, N. (2009) Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de 'Sur'. Revista *Ramona*, 91, 24-30.

Prácticas artísticas contemporáneas, memorias del trabajo y territorios (im)productivos en el sudeste bonaerense¹⁹

Ana Silva, Gabriela Piñero, Luciano Barandiarán y María Eugenia Iturralde.

Introducción

La “Isla de los Poetas” ubicada en cercanías del arroyo Azul (Callvú Leovú); la “Fototeca” de un Club centenario, alojada en un primer piso al que se accede por una estrecha escalera caracol; o el “Mapa imaginario de las máquinas”, emplazado en el predio donde hasta la década de 1990 funcionaron los talleres de herrería y carpintería de la Estación de trenes de Tandil, son algunas de las localizaciones desde donde y en relación a las cuales surgen parte de las preguntas y reflexiones que compartimos en este trabajo. Situadas en la intersección entre prácticas artísticas contemporáneas, procesos de memoria y transformaciones socio-productivas en el sudeste bonaerense, estas reflexiones invitan a problematizar ciertas cuestiones como las huellas de los procesos productivos en el ambiente, la presencia de ruinas y vestigios industriales en el paisaje, o la documentación y construcción de memoria ligada a comunidades ocupacionales y barriales.

Desde 2018²⁰, el desarrollo de sucesivos proyectos de investigación con lugar de trabajo en el TECC -cada uno de los cuales fue abordando diferentes dimensiones de las relaciones entre arte, memoria y territorio- permitió la progresiva consolidación de un equipo multidisciplinario (García, 2011; Lingeri, 2022), con integrantes procedentes de diferentes áreas como historia, comunicación social, antropología, crítica cultural y práctica artística. El trabajo compartido en estos años abrió algunas problematizaciones y reflexiones epistemológicas y metodológicas comunes que nos propusimos recuperar parcialmente en esta presentación, poniendo en diálogo los avances y resultados de tres proyectos ejecutados o en curso entre 2023 y 2025. Estos son:

- a) “Prácticas artísticas, memorias y territorios: dispositivos de experimentación, producción y análisis” (código 03/G185 del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la SPU), el cual propone el desarrollo de obras y diversos dispositivos artístico-tecnológicos que, a través de sus procedimientos, materialidades y emplazamientos, problematizan las articulaciones entre práctica artística, memoria social y territorio. Dirigido por Ana Silva y Gabriela Piñero.
- b) Proyecto PICT “Memorias del trabajo, movilizaciones de la ‘cultura’ y procesos colectivos. Transformaciones socioprodutivas en el pasado reciente de ciudades medias de la provincia de Buenos Aires”. Este proyecto aborda las transformaciones socioprodutivas que afectaron a localidades del centro de la provincia de Buenos

¹⁹ Una versión preliminar de algunos aspectos de este trabajo fue presentada en las *IV Jornadas de Epistemología y Metodología de las Ciencias Sociales*. FCH – UNCPBA, 2024.

²⁰ Entre 2018 y 2022 se desarrolló el proyecto del Programa de Incentivos “Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense” (código 03/G170).

Aires durante las últimas décadas, vinculadas a actividades que previamente resultaban organizadoras de relaciones y trayectorias sociales. Se toman en particular casos de la minería, la metalmecánica y el ferrocarril desde los procesos de construcción de memoria y la producción de diversas manifestaciones artísticas y socioestéticas que señalan dichos procesos. Grupo responsable: Ana Silva, Luciano Barandiarán y María Eugenia Iturralde.

- c) Proyecto Interdisciplinario Orientado “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)” (03-PIO-130G). El PIO se centra en el análisis de las políticas neo-extractivas implementadas en la región en las últimas décadas, sus impactos en los cuerpos y territorios, y el potencial de las prácticas socio-estéticas en la construcción de nuevos modos de vincularidad y construcción de lo común. Dirección: Gabriela Piñero y Luciano Barandiarán.

Una parte fundamental de las investigaciones mencionadas consiste en la producción y experimentación con dispositivos artístico-tecnológicos que promueven la reflexión sobre los propios espacios y emplazamientos de intervención. Algunas de esas producciones son desarrolladas por artistas y colectivos locales; otras, generadas por integrantes de los grupos de trabajo. Las mismas recuperan restos y vestigios de la historia económica, política e industrial de nuestro país y de la región, desplegando representaciones diversas del pasado, del presente y del futuro desde una dimensión performativa de la construcción de memoria (Citro et al, 2024).

En los siguientes apartados nos referiremos a tres aspectos transversales de las problemáticas que abordan los proyectos: 1) la perspectiva de la interseccionalidad y los aportes de las epistemologías feministas acerca de los conocimientos situados, encarnados y las prácticas emplazadas; 2) las discusiones sobre los procesos sociales de memoria, las formas de coetaneidad entre pasado y presente en la historia reciente y el carácter performativo que asumen en esos procesos las prácticas artísticas contemporáneas; 3) los debates sobre la singularidad epistémica de la práctica artística y la metodología de investigación en artes.

Repensar las prácticas y desarmar supuestos: interseccionalidad y accesibilidad en la investigación en artes

Dentro del proyecto “Prácticas artísticas, memorias y territorios: dispositivos de experimentación, producción y análisis”, *Imágenes sonoras* propone el desarrollo de producciones audiovisuales accesibles para personas con discapacidad visual. Toma como punto de partida el archivo fotográfico de una Fototeca barrial de la ciudad de Tandil -alojada en la sede del Club y Biblioteca Ferro Carril Sud-, en articulación con la Asociación Pro Ayuda al No Vidente y Disminuido Visual (APRONOVID). Desde una perspectiva de derechos, y con base en metodología de investigación en artes (Borgdorff, 2010), combina la experimentación y creación audiovisual y sonora con la programación y adecuación de dispositivos tecnológicos que permiten la reproducción del sonido con complementos

integradores y no invasivos. Recuperando elementos del radioteatro, se generan audios basados en la exploración poética sonora a partir de la situación fotografiada, proponiendo una descripción y recreación del ambiente, personajes, objetos y sensaciones evocados por la imagen.

La indagación fue iniciada en 2023 por Ana Paula Gómez, estudiante avanzada de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte de la UNCPBA, como parte de un trabajo de cátedra del último año de la carrera. Luego fue continuada y ampliada a partir de la obtención de un cargo de Alumna en Formación Complementaria (AFC) en abril de 2024.²¹ En el desarrollo tecnológico del dispositivo participan además Fernando Funaro y Mayra Garcimuño, integrantes del TECC que cuentan con experiencia en la indagación de cruces arte/tecnología, con la colaboración del programador Juan Ignacio Martínez Abadías.

En consonancia con la Convención sobre los Derechos de las personas con discapacidad (que forma parte de la legislación argentina desde 2018), *Imágenes sonoras* se inscribe en una perspectiva de derechos humanos que busca superar el enfoque del “déficit” para centrarse en la eliminación de las barreras que impiden la plena participación de las personas en los diferentes ámbitos de interacción social.

A partir de la problematización de un público universal, la propuesta permite abrir la discusión acerca de la diversidad perceptiva de las personas, y promover la sensibilización frente a la multiplicidad de experiencias sensoriales del mundo, que no es algo evidente ni homogéneo para todas las personas. En ese sentido, resultan valiosos los aportes de la perspectiva interseccional (Crenshaw, 2012) para pensar críticamente las exclusiones que ocasiona el capacitismo. Se trata de un enfoque que se nutre de los aportes de las epistemologías feministas acerca del punto de vista (Harding, 2012), los conocimientos situados (Haraway, 1995) y las prácticas (afectivas) emplazadas (Diéguez, 2019). Dentro del grupo de trabajo ya veníamos revisando estas discusiones con la intención de problematizar las relaciones entre arte y territorio, y construir una perspectiva de análisis sobre procesos sociales localizados. Pero el desarrollo de *Imágenes sonoras* abrió otras preguntas y nutrió el proceso de construcción de conocimiento.

La reflexión sobre los modos en que el lugar de enunciación interviene en la construcción de saberes fue especialmente sistematizada por la crítica feminista y la inflexión decolonial. Parte del trabajo de Haraway (1995) busca desarmar la pretensión de objetividad y universalidad que orienta el saber de cuño moderno occidental. La “objetividad feminista” que reivindica dicha autora “trata de la localización limitada y del conocimiento situado” (p. 13), contra la totalización y la visión única (la “mirada conquistadora”) que se pretende “desde ninguna parte” y se erige desde “las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco” (p. 10). Haraway argumenta a favor de un posicionamiento crítico que asuma el propio emplazamiento y sus implicancias en la construcción del saber.

²¹ Los resultados obtenidos fueron la base para un proyecto de Beca de Entrenamiento de la CICPBA, con fecha de inicio en agosto de 2025.

Diéguez (2019) retoma estas discusiones y propone como opción el sintagma prácticas (afectivas) emplazadas, por un lado, con la intención de problematizar la noción de conocimiento y sus connotaciones ligadas a las relaciones de poder de las instituciones académicas; por otro, con la finalidad de hacer visible la contextualidad de esas prácticas “en circunstancias concretas, más que en situaciones de localidad o espacialidad” (p. 114); y, finalmente, con el propósito de enfatizar las dimensiones de praxis y acción que las mismas implican. De este modo, afirma: “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” (p. 113). Como señala, a su vez, Gago (2019), la potencia del pensamiento siempre tiene cuerpo y se encarna en corporalidades múltiples que ensamblan “experiencias, expectativas, recursos, trayectorias y memorias” (p. 15).

Por otro lado, los abordajes propuestos desde los estudios sociales del sonido permiten colocar la atención sobre la condición situada de toda posición de escucha, al entender a los mundos sonoros como historias encarnadas. Al respecto, retomamos la propuesta de Feld (2013) de concebir “las culturas auditivas como formaciones históricas de sensibilidades distintas, como geografías sonoras de la diferencia” (p. 218). También el concepto de paisaje sonoro propuesto por Schafer (2013) tiene un enorme potencial heurístico para la investigación sociocultural, como destaca Fortuna (2009). En tanto refiere a una posición de escucha localizada-territorializada, el *paisaje sonoro* se diferencia del *campo sonoro* por ser el espacio acústico que se genera a partir de una determinada fuente emisora, pero que -a medida que el sonido que produce se propaga y mezcla con otros- tiende a ver opacado e indeterminado su origen. Entonces, de la superposición y presencia simultánea de varios campos sonoros resulta el *paisaje sonoro*, un ambiente polifacético cuyo centro es la persona receptora. Mientras los primeros “hacen destacar la acción de producción/emisión de sonoridades, los paisajes sonoros se refieren al acto de su apropiación/recepción y parecen, así, capaces de reterritorializar y volver específica la acústica indiferenciada del campo sonoro” (Fortuna, 2009, p. 45).

En su desarrollo, *Imágenes sonoras* articula saberes de la práctica artística -en particular de la realización audiovisual y de la expresión vocal-, la electrónica y la informática, junto a la historia y la archivística en el trabajo con los documentos. También demanda conocimientos acerca de la legislación vigente sobre discapacidad y accesibilidad, además de la actualización teórica desde un enfoque de derechos, como una parte fundamental de la propia concepción y desarrollo de obra. Reconocer, explicitar y desarmar los supuestos capacitistas y discriminatorios que muchas veces se dan por sentados en el diseño de tecnología y en el hacer artístico, constituye un aspecto crucial del sentido político de la propuesta.

Historia reciente, huellas materiales y performatividad de las memorias

Los procedimientos, materialidades y localizaciones de las diferentes obras que se desarrollan en el marco de los proyectos considerados involucran de modos específicos saberes, oficios, herramientas, recursos e infraestructuras que se encuentran en “desuso” o que han visto

profundamente modificada su funcionalidad original. Nos referiremos en este punto a una serie de experiencias que pueden agruparse bajo la denominación *Poéticas políticas territoriales de La Vía*, dentro del Proyecto PICT “Memorias del trabajo, movilizaciones de la ‘cultura’ y procesos colectivos. Transformaciones socioproductivas en el pasado reciente de ciudades medias de la provincia de Buenos Aires”. Estas experiencias reúnen una serie de obras y acciones vinculadas con la activación de memorias ferroviarias barriales en el predio donde hasta mediados de los años 1990 funcionaron los talleres de herrería y carpintería de la Estación de Tandil. La serie incluye producciones como el *Mapa Imaginario de las Máquinas* (basado en la señalización de las maquinarias abandonadas que pertenecieron a los talleres, donde actualmente funciona el Centro Social y Cultural “La Vía”); la muestra *Enclave* (consistente en el emplazamiento de un torno y otros elementos de los talleres ferroviarios en un territorio diverso -perteneciente al ámbito universitario-, con la incorporación de dibujos y un montaje audiovisual); o la pieza *No es una máquina, es un mundo* (que combina la producción sonora con la fotografía, el estampado y el recurso de la palabra como parte de la exploración estética de la oralidad y la escritura). El grupo de trabajo está conformado por una artista visual (que posee formación en Ciencias Sociales) y un realizador audiovisual, quienes también cuentan con los aportes de un historiador y una investigadora con formación en comunicación social y antropología. Además, para cada una de las producciones, suelen sumarse otras personas para colaborar.

En las *Poéticas/políticas territoriales de La Vía* se ponen en diálogo distintas dimensiones que hacen a las condiciones de producción y las posiciones de enunciación, tanto por parte de quienes desarrollan las prácticas artísticas en el presente, como de aquellas personas que habitaron en el pasado los talleres en funcionamiento, o de quienes participan cotidianamente en el actual espacio del Centro Cultural. Se superponen así territorialidades diversas (Benedetti, 2011), algunas más permanentes y otras más efímeras, que remiten a las múltiples capas de historicidad que constituyen la espacialidad concreta de los ex talleres de herrería y carpintería del ferrocarril. Las acciones de señalización y mapeo/contramapeo (Rocha, 2024) se orientan a convocar la atención sobre las huellas materiales dejadas por la puesta en marcha y el detenimiento de ciertos procesos productivos, por ciertos usos sociales del espacio.

En el desarrollo de estas acciones convergen -y entran en discusión- perspectivas socioantropológicas, históricas y otras que provienen de la investigación en artes. A su vez, la colaboración con una investigadora y extensionista del área de las Ciencias Naturales permitió advertir la presencia de especies vegetales nativas que crecen entre los hierros oxidados y el cemento agrietado, generando oportunidades de restauración ecológica. Se abren, de ese modo, otras maneras de mirar y de estar, que movilizan debates acerca de los supuestos epistémicos implicados en el vínculo entre seres humanos y no-humanos, entre cultura y naturaleza, o entre lo que se considera útil o inútil.

El *Mapa imaginario de las máquinas* “superpone espacios, tiempos y funciones sociales: en él conviven formas diversas, usos múltiples y una persistente coexistencia del pasado ferroviario y el presente barrial” (Rocha, 2022, p. 283). Así, “La memoria parece construirse en una especie de terreno ambivalente, metafórico, no cronológico, constantemente revelada. [...] se

problematiza como un discurso que se discute en lo colectivo como identidad y en lo individual como experiencia vivida” (p. 283).

El término “poéticas” es utilizado intencionalmente -sobre la base de la distinción entre poética y estética que propone Groys (2014)- para referir a prácticas artísticas que suponen la conceptualización de un hacer; y *poéticas/políticas*, “en tanto explicitan su inscripción en cierto ordenamiento de mundo que les da forma” (Rocha, 2024, p. 9). Por su parte, proponer una conceptualización de territorio implica retomar un término que posee un uso académico y social ampliamente extendido, con sentidos muy distintos e incluso contradictorios (Haesbaert, 2011). Esto supone posicionarse en esa red de referencias, inscribiéndose en una genealogía teórica y tomando distancia de otras. Sobre la base de algunos aportes de la geografía crítica y de la perspectiva socioantropológica, en el marco del proyecto se concibe al territorio como una construcción social, histórica y cultural, a la vez producto y productor de relaciones sociales, atravesado por relaciones de poder (Abbadie et al, 2018).

Para acercarnos a las representaciones sobre la densidad temporal del territorio y a los sentidos del pasado, son fundamentales los aportes de integrantes del equipo con formación en Historia y, por ende, en la metodología propia de esa disciplina. Resultan especialmente pertinentes las contribuciones teóricas de los estudios sobre historia y memoria y, en particular, el concepto de *historia reciente* (o también historia del tiempo presente o historia inmediata), que de acuerdo con Franco y Levín (2007) consiste en

un régimen de historicidad particular basado en diversas formas de coetaneidad entre pasado y presente: la supervivencia de actores y protagonistas del pasado en condiciones de brindar sus testimonios al historiador, la existencia de una memoria social viva sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia vivida por el historiador y ese pasado del cual se ocupa (p. 33).

El campo de estudios sobre memoria en Argentina y el Cono Sur cuenta con una vasta trayectoria que ha permitido consolidar una perspectiva, “una manera de acercarse a un problema”, en palabras de Jelin (en Mombello, 2014, p. 166). Su definición implica relativizar la idea de la distancia temporal como un problema epistemológico propio de la historia, pero no de otras disciplinas sociales como la sociología o la antropología, que al utilizarse de forma interdisciplinaria permite realizar una aproximación más profunda a procesos vinculados al presente (Franco y Lvovich, 2017). En síntesis, desde un plano teórico metodológico, los estudios sobre memoria han propiciado un fructífero espacio de diálogo y de debates entre distintas disciplinas. El trabajo con fuentes documentales, la historia oral y la etnografía han caracterizado la metodología de estos estudios, frente a lo cual cabe sin embargo destacar las diferentes intencionalidades, vinculadas a las preguntas de investigación y a los sesgos disciplinares que se ponen en juego en las investigaciones concretas. El modo de abordar los testimonios y narrativas de los actores, los supuestos que se movilizan acerca de la referencialidad de los relatos, la relación entre memoria y verdad fáctica o “verdad social”, o la resignificación de los procesos desde la enunciación en el presente, son algunos de los aspectos en los que pueden reconocerse esos sesgos y que es necesario explicitar, especialmente cuando se forma parte de equipos multidisciplinarios.

Las *Poéticas/políticas territoriales de La Vía* ponen en juego -y en tensión- abordajes que desde la investigación histórica buscan reconstruir los usos y funciones del espacio y de los objetos. Para ello se utilizan aproximaciones que indagan, desde una perspectiva antropológica, las significaciones que se producen, circulan, se apropian y se recrean acerca del pasado y del presente; y con la experimentación desde los materiales concretos, a partir de procedimientos como la señalización, el ordenamiento, la reubicación de piezas, el montaje y ensamblaje de elementos diversos.

Fabricar y producir son términos que se consideran más adecuados que crear o inventar para nombrar las prácticas que se desarrollan, dado que se trabaja con y a partir de objetos históricos ya significantes (Rocha, 2022). Como parte del proceso, se va construyendo un conjunto de genealogías conceptuales y referencias artísticas: los objetos encontrados de Greco y los señalamientos de Vigo, o el siluetazo y las marcas en el espacio público de los movimientos de derechos humanos en el caso del *Mapa Imaginario*; la geopolítica y la videoinstalación, en *Enclave*; la poesía concreta en *No es una máquina, es un mundo*, entre otras.

También -y esto ha formado parte de las reflexiones e intercambios del equipo de trabajo- es necesario advertir que al inscribirse en procesos de producción de sentido por definición abiertos y relacionales, las acciones que se desarrollan abren posibles derivas que son, a la vez, de potencia y riesgo. En tanto se generan efectos de estetización del espacio urbano, se pone en evidencia el conflicto entre los modos de apropiación colectiva de esos espacios y las tendencias de generación de valor a partir de la recualificación urbana. Al igual que en las otras experiencias, al producir intervenciones concretas en el territorio, las diferentes personas involucradas participan desde posiciones marcadas por relaciones de poder.

Preguntas hacia y desde la investigación en artes

Caracterizar las experiencias consideradas como prácticas artísticas contemporáneas requiere explorar algunos de los desplazamientos que actualizan en relación con las formas del arte moderno, e interrogar las metodologías de investigación que construyen así como el tipo de conocimiento que producen.

Para problematizar algunos de estos aspectos, nos referiremos al *Proyecto Molinos*, que se desarrolló en vinculación con los objetivos del proyecto PIO “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)”. Coordinado por la Escuela de Bellas Artes Luciano Fortabat y financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires, *Proyecto Molinos* exploró los cruces entre arte, ciencia y territorio en la ciudad de Azul. Se ejecutó a lo largo del año 2024 e implicó diálogos y articulaciones con diversos espacios e instituciones locales y regionales: la Escuela Secundaria Técnica No. 2 Vicente Pereda; Azul ElectroArts / Jornadas de Arte y Derecho (Facultad de Derecho, UNCPBA); el Instituto de Hidrología de Llanuras (UNCPBA, CICPBA, CONICET); el Doctor, Ramón Nosedá, fundador y director de Grupo Laboratorio (1997-2021); y el proyecto PIO ya mencionado (Facultad de Arte, UNCPBA). Sus diversos momentos involucraron

instancias de reflexión, capacitación y producción de obra y demandaron abordajes interdisciplinarios con aportes de la crítica cultural, la educación artística, la teoría del arte, la tecnología, la ecología política y la biología.

Los resultados finales –exhibidos en el marco del *XVIII Festival Cervantino*- consistieron en salas inmersivas, obras interactivas, *mappings* e instalaciones fotográficas realizadas por estudiantes del Profesorado en Artes Visuales (PAV) y la Tecnicatura en Fotografía (TF) de la Escuela de Bellas Artes, junto con estudiantes de 6to año de la Escuela Secundaria Técnica No. 2 Vicente Pereda. A partir de la recuperación de conflictividades locales y regionales muy concretas, las diversas producciones invitaban a reflexionar sobre nuestros modos de habitar y los vínculos que cotidianamente establecemos con lo no-humano: ¿de qué modo nuestros modelos productivos y decisiones de consumo afectan nuestros ecosistemas? ¿Qué capacidad de mirada y reconocimiento tenemos sobre especies vegetales fundamentales para la reproducción de la vida? ¿Con qué estrategias ciudadanas contamos, y qué otras podemos imaginar, para construir ciudades más justas desde lo social y lo ambiental?

Una de las primeras consignas de trabajo con los y las estudiantes que participaron de *Proyecto Molinos* consistió en la construcción de una mirada territorializada que identificara conflictividades ambientales cercanas que pudieran ser puestas en discusión a partir del desarrollo de dispositivos artísticos y artístico-tecnológicos. Las causas y efectos de la lluvia ácida, la pesca masiva en nuestros mares, los impactos de la contaminación acústica y los desechos plásticos en la tortuga verde -una especie que habita el mar argentino-, así como la importancia de la defensa y cuidado de las barreras de coral de nuestro planeta, fueron las problemáticas abordadas por estudiantes del Profesorado en Artes Visuales y de la Escuela Secundaria Técnica No. 2.

Por su parte, el estudiantado de la Tecnicatura en Fotografía trabajó en un recorrido denominado “Mapeo sensorial del Callvú” que se emplazó en la “Isla de los Poetas”, una zona del Parque Municipal D. F. Sarmiento, ubicada a la orilla del Arroyo Azul. El recorrido reunió cuatro producciones que invitaban a conectar y conocer la biodiversidad del arroyo; las plantas y especies que lo habitan; los desafíos ambientales que enfrenta; y el lugar que ocupa para la comunidad azuleña. Formulado en clave situada y relacional, el abordaje propuesto buscó indagar algunos de los impactos que los cambios productivos experimentados en la ciudad en los últimos años tuvieron en los cuerpos y territorios, y el potencial de las prácticas socio-estéticas en la imaginación de nuevos modos de vincularidad y construcción de lo común.

Concebidas como obras de sitio específico, las cuatro piezas que integran el “Mapeo sensorial del Callvú” abordan aspectos diversos de uno de los espacios públicos de recreación más importantes de la ciudad: el Arroyo Azul que recorre el Parque y alimenta el Balneario Municipal. El trabajo con fotografías pertenecientes a la Hemeroteca Juan Miguel Oyhanarte, de la Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco, permitió recuperar las formas en que este espacio fue proyectado e imaginado, y analizar algunos cambios a la luz de las actividades productivas de las últimas décadas.

“Matas vivas”/*Proyecto Molinos* es un video *mapping* que recupera el conocimiento de la flora acuática nativa del Arroyo Azul, a partir del registro de las llamadas matas o lamas en su hábitat natural. Proyectadas sobre árboles a la vera del arroyo, la fragilidad de esas imágenes en movimiento evoca la progresiva pérdida de biodiversidad y vulneración de nuestros ecosistemas locales. En una de las caminatas con estudiantes, Ilda Entraigas, investigadora del IHLLA y docente de la Facultad de Agronomía (UNCPBA), señaló la diversa coloración que adquieren estas plantas en distintos puntos del arroyo, como un indicador de la calidad del agua y de la presencia de distintos factores contaminantes.

El arte como investigación, de acuerdo con González (2023), excede la producción de objetos según técnicas específicas, e “implica modos singulares de pensamiento, sensibilidad y acción que buscan incidir crítica y poéticamente en algún aspecto relevante de la realidad social” (p. 17). En tensión con los presupuestos modernos de originalidad, autonomía y universalidad que orientaron la estética moderna -cuestionados ya desde los años sesenta por artistas y crítico/as del llamado Sur Global- estas experiencias se perfilan como prácticas situadas abiertas a la incertidumbre y experimentación, que proponen una nueva relación con su propio tiempo (Smith, 2012; Garramuño, 2015). El trabajo articulado con comunidades situadas, la voluntad de intervención en territorios específicos y su integración en un aparato crítico, signan diversos proyectos de investigación artística que cuestionan la noción tradicional de obra de arte, sobre todo en su aspecto mercantizable.

Speranza (2020) atribuye a la imaginación artística el atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes a partir de reconocer al arte como una forma heterodoxa de conocimiento (pp. 11-14). La práctica artística se perfila, en este sentido, como lugar de condensación de conflictos y como espacio en que proyectos y memorias alternas entran en tensión y se disputan nuevas formas de politicidad.

Al cuestionar varios de los supuestos más tradicionales de la ciencia occidental -como “la distinción antropocéntrica entre sujeto investigador y objeto investigado, las divisiones binarias entre teoría y praxis, pensamiento y sentimiento, y la diferenciación jerárquica entre el conocimiento científico institucionalizado y todo el resto de los saberes” (González, 2023), la investigación artística comparte los desplazamientos propuestos por las epistemologías feministas y decoloniales, y construye una genealogía global entrelazada al desarrollo de estrategias de desobediencia epistémica que contrarresta un poder/saber/arte colonial (Steyerl, 2010, pp. 4-5). Steyerl (2010) señala que en los métodos de investigación en arte la reivindicación de especificidad choca con la de singularidad, ya que participan de un paradigma general con criterios y discursos compartidos y crean, a la vez, una determinada organización artística con sus propias lógicas y campos de referencias que los pone en tensión con los modos estandarizados de producción de conocimiento (p. 5).

En las experiencias desarrolladas por el grupo, las articulaciones posibles entre arte, tecnología e historia han abierto líneas de trabajo en las cuales la producción de obra deviene en proceso de indagación y experimentación, constituyéndose en medio a través del cual se realiza la investigación (Borgdorff, 2010; Molinari, 2013).

Un concepto que nos ha resultado operativo para pensar esas experiencias es el de *tecnopoéticas* o *poéticas políticas tecnológicas* de Kozak (2012). De acuerdo con la autora,

Cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico, nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’. [...] A su vez, como el fenómeno técnico/tecnológico de una época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas. (pp. 182-183).

Cabe aclarar que no en todas las experiencias ni en todos los momentos de sus desarrollos el aspecto tecnológico ocupa ese lugar central; por lo que también resulta pertinente la denominación de *poéticas/políticas*: “toda poética, en cuanto teoría o concepción acerca del hacer artístico, implica un posicionamiento político” (Kozak, 2019, p. 75).

En el caso de *Proyecto Molinos*, pensar las tecnopoéticas y las poéticas/políticas en clave ambiental, permite nombrar el modo en que las diversas producciones se desarrollan a partir de una mirada emplazada y encarnada fuertemente comprometida y atravesada por el propio hábitat. El concepto de ambiente se presenta, en este marco, como complejo y dinámico, que remite, en última instancia, a la construcción de un proyecto social y demanda saberes heterogéneos para problematizar las interacciones (históricas y cambiantes) entre lo natural, lo sociocultural y económico a escala local (Ministerio de Educación de la Nación, 2021, pp. 15-17). La noción de cuerpo-territorio de Gago (2019) funciona como “concepto-horizonte” (Svampa en Speranza 2019, p. 29) en tanto sostiene la imposibilidad de “recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje” (p. 97). Al tratarse de una propuesta educativa que involucró instituciones de educación secundaria y superior, permitió un abordaje de la educación ambiental como proceso permanente, integral y transversal desde una perspectiva de cuidado²².

Reflexiones finales

El conjunto de experiencias y marcos conceptuales trabajados en torno al cruce entre prácticas artísticas contemporáneas, memorias del trabajo y territorialidades en el sudeste bonaerense nos han demandado la revisión de una serie de supuestos y desplazamientos epistemológicos que fue necesario reconocer, explicitar y problematizar, como parte de la construcción de acuerdos y perspectivas transversales dentro de un equipo multidisciplinario. Entendemos que esta manera de investigar implica el esfuerzo individual y colectivo de las personas que integran los equipos por “diseñar estrategias de abordaje (de sus objetos-problemas) que encuentren un código común de trabajo con los y las demás” (Lingeri, 2022, p. 22). En ese sentido, buscamos interrogar los modos en que los sesgos e intencionalidades que proceden de las diferentes perspectivas disciplinares, sus tradiciones y modos de hacer en lo metodológico se ponen en juego en el devenir concreto de cada investigación.

²² Ley para la implementación de la Educación Ambiental Integral N° 27621.

Por otro lado, consideramos importante señalar que las condiciones de producción no son exteriores a la ejecución de los proyectos, la cual responde a las orientaciones de las políticas del sistema científico y universitario, las posibilidades o limitaciones para el acceso al financiamiento, así como a las dinámicas de burocratización de la ciencia, que muchas veces demandan la negociación de los tiempos y lógicas propios de la universidad con los de las otras instituciones, organizaciones y actores con quienes se trabaja.

Sobre la base de estas consideraciones, nos propusimos en esta presentación recorrer tres ejes transversales a los proyectos en los que participamos: 1) las implicancias de la mirada interseccional y la perspectiva del conocimiento situado/prácticas emplazadas como parte de la crítica realizada a la ciencia patriarcal desde las epistemologías feministas y transfeministas; 2) la convergencia entre los aportes de los estudios sobre memoria e historia reciente y la investigación en artes en torno de la historicidad del territorio y las formas de coetaneidad entre pasado y presente; y 3) el reconocimiento de la singularidad epistémica de la práctica artística y la metodología de investigación en artes.

En cuanto al primero de los ejes, los aprendizajes derivados de *Imágenes sonoras* muestran que el desplazamiento desde un “público universal” incuestionado hacia la problematización de la diversidad perceptiva implica una toma de posición teórico-metodológica que reconfigura el sentido mismo de la obra y del proceso de investigación. Al cuestionar las perspectivas capacitistas y diseñar dispositivos accesibles -como punto de partida y no como adaptación tardía-, la práctica artística incorpora la perspectiva de derechos, expone sus supuestos y transforma procedimientos. Esta deriva se nutre de los aportes de las epistemologías feministas, el enfoque interseccional y la noción de conocimiento situado, que buscan impugnar la mirada desde “ninguna parte” y exigen explicitar el lugar de enunciación.

Por su parte, las producciones que integran las *Poéticas/políticas territoriales de La Vía* evidencian un modo de hacer de la investigación en artes que, a partir de la intervención de materialidades, saberes ligados a ciertos oficios y usos concretos del espacio, anuda capas temporales y posiciones de enunciación heterogéneas. La señalización, el mapeo/contramapeo y el montaje de piezas ferroviarias activan múltiples capas de historicidad, donde archivos, tramas sociales barriales y ruinas industriales se interpelan recíprocamente y ponen en tensión la estetización urbana con los conflictos del presente en torno a la apropiación colectiva del territorio.

Desde la exploración de una posible tecnopoética ambiental, *Proyecto Molinos* y el “Mapeo sensorial del Callvú” integran perspectivas de las artes, ciencias naturales y educación, que habilitan modos de atención sobre las huellas de las actividades productivas en los ecosistemas locales, o sobre los vínculos humano/no-humano, y a su vez invitan a imaginar otros modos de vincularidad y construcción de lo común. El abordaje de conflictividades ambientales específicas desde propuestas inmersivas y relacionales se basa en la producción de obras como indagación situada, a través de materialidades diversas como el registro de indicadores en el arroyo, o el trabajo con archivos hemerográficos que permiten enlazar la construcción de memoria con la imaginación de otros destinos posibles.

Referencias bibliográficas

- Abbadie L. et al (2018) Del barrio a las territorialidades barriales: Revisitando categorías desde experiencias de trabajo en cuatro barrios de Montevideo. En: S. Aguiar et al (comp.) *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad* (pp. 274-304). La Diaria.
- Benedetti, A. (2011) Territorio: concepto integrador de la geografía contemporánea. En: P. Souto (Comp.) *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía* (pp. 11-82). EUFIL.
- Borgdorff, H. (2010) El debate sobre investigación en artes. *Cairon*, 13, 25-46.
- Citro, S.; Podhajcer, A.; Roa, M. L. y Rodríguez, M. (2024) *Performance-investigación colaborativa. Volumen I: Confluencias transdisciplinariedad entre las Ciencias Sociales y las Artes*. Biblos.
- Crenshaw, K. W. (2012) Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color. En: Platero, R. (L.), ed. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Bellaterra.
- Diéguez, I. (2019) Interpelando el “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas*, 50, 11-121. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a7>
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49 (1) 217-239.
- Fortuna, C. (2009) La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. *Cuadernos de Antropología Social*, 30, 39-58.
- Franco, M. y Levin, F. (2007) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Franco, M. y Lvovich, D. (2017) Historia Reciente: apunte sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 47, 190-217.
- Gago, V. (2019) *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- García, R. (2011) Interdisciplinariedad y sistemas complejos. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 1, 66-101.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*. FCE.
- González, V. (2023) *Becas a la investigación Artística: Proyecto Ballena*. Ministerio de Cultura de la Nación.
- Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Haesbaert, R. (2011) *El mito de la desterritorialización. Del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*. Siglo XXI.

- Haraway, D. (1995) *Ciencia, "cyborgs" y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harding, S. (2012) ¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista. En: Blázquez Graf, N., Flores Palacios, F. y Ríos Everardo, M. (coords.) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 39-65). UNAM.
- Kozak, C. (2012) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Kozak, C. (2019) Poéticas/políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10 (20), 71-93.
- Lingeri, D. (2022) Construcción de un proyecto multidisciplinario en clave metodológica. En: Pérez, P. & Iturralde, M. E. (comps.), *Pensar la pandemia desde espacios situados: Ciudades, instituciones y sujetos. Aportes desde las ciencias sociales* (pp. 17-28). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Molinari, E. (2013). Eduardo Molinari/Archivo Caminante_B.O.G.S.A.T., la responsabilidad.
- Mombello (2014) Entrevista a Elizabeth Jelin. La memoria, una bisagra entre pasado y presente. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 2, 146-157.
- Rocha, M. (2022) Poéticas políticas territoriales: espacios ferroviarios, máquinas e imaginarios. En Silva, A. y Tripiana, J. (eds.) *Poéticas de la persistencia. Ferrocarril, artes y memorias en la construcción de territorios*. Pp. 277-302. Arte Publicaciones
- Rocha, M. (2024) Experiencias situadas de arte contemporáneo: hacia una poética política de la territorialidad. Plan de tesis. Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica. Facultad de Arte, UNCPBA.
- Schafer, R. M. (2013) *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Smith, T. (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI.
- Speranza, G. (2019) *Futuro presente*, Siglo XXI.
- Steyerl, H. (2010) ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 8. https://www.um.es/innova/OCW/material_didactico_digital_especialidad_dibujo/AplicacionTIC2012/5/ficheros/Articulo_2_invest.pdf

Fundamentación metodológica y presentación de casos de un trabajo antropológico.

Karen Keheyán

Introducción

Este trabajo presenta la fundamentación metodológica de una investigación doctoral con enfoque antropológico elaborada en el período comprendido entre 2020 y 2024 en la ciudad de Tandil (Provincia de Buenos Aires, Argentina). El área temática en la que se inscribe es la antropología urbana de ciudades medias, consideradas como tales aquellas de un rango poblacional que oscila entre 50.000 a 500.000 habitantes (Gravano, Silva y Boggi, 2015). El objeto de estudio es la emblemización urbana entendida como un proceso simbólico que opera activamente en la organización social de las ciudades, mediante el enaltecimiento de atributos condensados en imágenes e identidades que tienden -idealmente- a funcionar como elementos cohesionadores. El fin de éstos es fijar un acuerdo común en torno a órdenes y modelos sociales a seguir, propios de cada época (Boggi, 2015).

En el uso corriente de la palabra, un emblema hace referencia a un símbolo socialmente reconocido que identifica a cierto grupo o institución y condensa una identidad compartida, funcionando al mismo tiempo como un elemento de distinción. Ejemplificaré esto mencionando tres urbanizaciones de rango medio ubicadas en la región del centro bonaerense para mostrar el vínculo de lo que entiendo por emblema con (y en) el contexto de una ciudad. En el caso de Tandil, su identidad urbana se ha configurado en torno al paisaje natural serrano, fortalecido con la presencia de la “Piedra Movediza” como ícono indiscutido de esa identidad (Silva, 2015). Olavarría, en cambio, es reconocida por su industria cementera, extendida en poblados linderos como Sierras Bayas y Loma Negra (Giacomasso, Lemiez y Conforti, 2020; Lemiez, 2014), Y Azul, por su “perfil cultural” potenciado con la distinción oficial como “Ciudad Cervantina” (Keheyán, 2018; Boggi, 2016).

La proliferación de insignias, monumentos (Rosas Mantecón, 2000; Heinich, 2014), grafitis (Silva, 1992), esculturas, carteles e iconografías dispersas en las ciudades suele ser una expresión de la dimensión eminentemente material de la emblemización urbana. Me refiero a la omnipresencia visual de los símbolos distinguidos en señaléticas -nombres de calles y/o avenidas-, logotipos, murales e, inclusive, en souvenirs que suelen estar a la venta en negocios de los más variados rubros, pensados para potenciales visitantes foráneos.

La producción antropológica que recupero como antecedente de esta investigación aborda la ciudad media como objeto de estudio y aporta claves interpretativas para entenderla a partir de sus reconversiones identitarias e imaginarios sociales urbanos del último tercio del siglo XX y las primeras décadas del nuevo milenio (Caffarelli, 2005; Leiro, 2005; Zamora, 2005). Me refiero al estudio regional de ciudades del centro y sudeste bonaerense inscripto en una antropología de lo urbano (Gravano, 2020) que propone abordar la vida urbana en clave de

sus imaginarios sociales e identidades, entre otras producciones simbólico-materiales. Recupero, además, corrientes de la antropología clásica que permiten plantear la siguiente pregunta: ¿qué tienen en común ciertos fenómenos con la explicación dada por este campo disciplinar a la organización de distintas sociedades a lo largo del siglo XX y la dinámica de la emblemización urbana en el siglo XXI?

La indagación en torno a los emblemas urbanos propone ampliar las claves interpretativas para comprender las contradicciones internas de la cultura en su sentido antropológico -es decir, como toda producción simbólico-material que ha sido elaborada por el ser humano (Gravano, 2011)-, combinando las dimensiones simbólica e histórico-estructural de la ciudad. El fenómeno que conceptualizo en términos de emblemización opera como un modo de organización social que se vale de producciones como tradiciones, leyendas, mitos, entre otras, que abrevan en las imágenes vigorosas (Lynch, 1966) de una ciudad. Estas imágenes resultan de una dinámica que combina operaciones de enaltecimiento y opacamiento de valores en los procesos de producción y redefinición de identidades urbanas locales (Boggi y Silva, 2015).

La investigación que llevo a cabo analiza aquel fenómeno a la luz de invocaciones y prácticas -en sus contradicciones internas- en torno a saberes y objetos reconocidos como propios y distintivos de una identidad urbana. Esta presentación se ocupa de la fundamentación metodológica que hace posible abordar el objeto de estudio desde una referencia empírica amplia, diseminada y des-centrada. Un planteo disparador de la reflexión que pretendo aportar es: si uno de los rasgos de la emblemización es su amplia y extendida visibilidad a lo largo y ancho de la ciudad, ¿es posible restringir su abordaje a una unidad de observación? ¿A la luz de qué prácticas se analiza este proceso sociocultural? ¿En función de qué dimensiones analíticas el investigador/a puede producir rigurosamente un trabajo de registro amplio sin ofrecer una elección librada al azar?

En esta ocasión, los interrogantes no contemplan el sostén teórico ni los hallazgos que echan luz a este trabajo, sino la construcción gradual de las bases empíricas que permiten abordar la emblemización urbana como objeto de conocimiento. Con el propósito de mostrar esa construcción, divido la presentación en tres partes. En la primera, presento algunos interrogantes y dimensiones de análisis con vistas a introducir la mirada antropológica en su especificidad epistemológica y metodológica. En la segunda, introduzco la referencia empírica describiendo los tres casos analizados en función del objeto de estudio. En la tercera y última, abordo la relación entre el desplazamiento físico en la ciudad y el descentramiento de la mirada como un ejercicio necesario para estudiar la emblemización urbana. Justifico esta idea haciendo alusión a las razones que me llevaron a realizar un trabajo de campo intensivo con un registro etnográfico amplio y por etapas.

Preguntas y dimensiones de análisis

La labor interpretativa de la antropología ha sido históricamente asociada con la otredad como su objeto de estudio distintivo. Por cuestiones de espacio, no haré un desarrollo extenso sobre este concepto vastamente tratado en debates metodológicos y epistemológicos del campo

disciplinar (ver Chiriguini, 2006; Boivin y Rosato, 2004). Pero sí considero relevante definir la otredad como una relación conceptual construida por el investigador/a (Gravano, 1995) en lugar de concebirla como un ente físico. Subyace en esta asunción una primera advertencia a no confundir la referencia empírica de una investigación con su objeto de estudio conceptualmente producido. Pondré como ejemplo el tema que me ocupa: existe una diferencia entre definir al emblema urbano como un producto tangible -una bandera, distintivo u otro tipo de objeto- cuyo destino ha sido la sala de un museo, y conceptualizarlo como una organización de valores. Lo que esta segunda definición connota es una pregunta por el emblema como un proceso sociocultural que no necesariamente se circunscribe a una “cosa” sino a una manera particular de producir cultura en la sociedad moderna.

Para llegar a esa interrogación es necesario descentrar la visión del investigador/a como un ejercicio central en la ardua tarea de exotización de lo familiar (Lins Ribeiro, 2004) entendida como una operación de la antropología para “convertir lo familiar en exótico, usando -por principio y por racionalización metodológica- una posición de extrañamiento” (Lins Ribeiro, 2004, p. 195). Si este extrañamiento es uno de los fundamentos básicos de la perspectiva antropológica, cabe preguntarse: ¿qué exotiza la emblemización urbana de una ciudad? ¿Qué patrones comunes existen entre este fenómeno, analizado a la luz del desarrollo capitalista en el siglo XXI, y ciertos hallazgos de antropólogos/as en los inicios de su campo disciplinar, que abonaron valiosas claves de interpretación para numerosos fenómenos modernos? Y, por último, quizás el interrogante más pertinente al planteo de este trabajo: ¿cuál es el sostén empírico de este fenómeno?

Estas son algunas de las preguntas que intenta responder la doble fundamentación de mi trabajo -teórica y empírica- y que articulan en su interpretación dimensiones analíticas transversales a los casos que detallaré en el próximo apartado. En cuanto a las dimensiones, me refiero a las siguientes: 1) semiótico-cultural, 2) vivencial y 3) histórico-estructural. La primera hace referencia al estudio de lo simbólico como expresión de procesos de abstracción y sustitución (Gravano, 2023) que el análisis antropológico aborda como una parte sustancial de su objeto de estudio. Esto es la producción cultural entendida como una especificidad constitutiva de lo humano. La segunda, por otro lado, enfoca la perspectiva nativa de los actores y la objetiva para proceder en la tarea de extrañamiento. Esta dimensión se vale tanto de las representaciones de los actores como de sus prácticas, lo cual implica un registro no sólo de lo que dicen sino también de lo que hacen. La tercera, es construida para analizar la apropiación del excedente urbano como eje constitutivo de lo urbano, el cual es entendido teóricamente como un “producto del proceso de apropiación desigual de la estructura urbana” (Gravano, 2015, p.73). Lo incorporo en la problematización antropológica con la intención de pensar a “la ciudad por lo que no brinda a los mismos sectores que la producen, por lo que oculta de esta situación, por lo que quita junto a lo que da, por lo que segrega al mismo tiempo que se proclama la integración por ella misma como un todo” (Gravano, 2015, p. 73).

Se entiende aquí que el trabajo con esas tres dimensiones presenta distintos niveles de análisis que la labor interpretativa se esfuerza en abordar con un sentido de totalidad. En las próximas líneas me ocupo de la sucesión cronológica de los casos estudiados entre 2021 y 2024 que escenifican como eje común prácticas de selección, distinción y conservación de objetos y

saberes considerados “típicos” de la identidad tandilense. Me refiero a una composición etnográfica que consta de la descripción y análisis de situaciones observadas en un museo histórico privado, una fiesta popular barrial y un taller municipal de talla en piedra. Es a la luz de estos casos que el trabajo de investigación organiza los componentes de las dimensiones en la comprensión antropológica.

Presentación de los casos

1.

Mi primera incursión en el trabajo de campo fue en el “Museo Histórico Fuerte Independencia de Tandil”, popularmente conocido como “Museo del Fuerte”. Se trata de una institución de gestión privada promocionada en la folletería oficial de la ciudad como atractivo local y oferta cultural para el turista promedio que visita Tandil. Este museo fue fundado en la década del ‘60 del siglo XX y sucedió a la que fuera una “Institución Tradicionalista”, cuyo propósito era conservar tradiciones vinculadas al acervo folclórico nacional. Esta etapa previa a la consolidación del espacio museológico se caracterizó por la realización de peñas folclóricas y encuentros sociales identificados como fogones, a los cuales asistían sectores con cierto grado de distinción en la ciudad.

En su despliegue como museo alcanzó a reunir más de diez mil piezas distribuidas en unas quince salas que ocupan una superficie de dos mil metros cuadrados. Inicialmente, quienes donaban sus patrimonios eran familias tradicionalistas de renombre que legaron parte de sus pertenencias, pero, además, otros objetos destinados al museo fueron donados por entidades como la VI Brigada Aérea y el Ejército Argentino. Aunque el detalle de los grupos donantes no se agota en estas menciones, aquí me limito a destacar una impronta general del acervo museológico para brindar una idea amplia de los actores involucrados en este espacio de resguardo patrimonial.

En esta primera aproximación me ocupé de registrar -a través de entrevistas grabadas y observaciones sostenidas durante el segundo año de la investigación- los componentes urbanos destacados en las ambientaciones de cada sala y en sus colecciones exhibidas. Los indicadores ponderados fueron la distribución de los objetos -más o menos distinguidos en el espacio-, sus rotulaciones, el tamaño y la materialidad propia de cada sala y sus descripciones generales. Una parte del ejercicio cognitivo se orientó a la búsqueda de un orden -principalmente en lo que respecta al recorte temporal y espacial representado- en las recreaciones de Tandil como una ciudad distinguida desde los poderes terrateniente, militar y eclesiástico.

La atención puesta en los objetos, sin embargo, no es suficiente para construir una interpretación antropológica, pues se torna necesario registrar la actividad humana que hace posible, en este caso puntual, la conservación de un patrimonio museológico, a través de las prácticas que ofician de insumo de la exotización antropológica. Por ejemplo, la selección preliminar de objetos a exhibir, su limpieza cotidiana, restauración y toda acción tendiente a

su conservación. Las situaciones observadas, por tanto, incluyen la presencia de directivos, colaboradores/as del museo, público visitante y empleadas en la labor de limpieza general.

2.

La disposición al encierro que mi cuerpo había hecho hábito en las visitas durante los primeros nueve meses de la investigación empezó a oxigenarse cuando incorporé en la agenda de trabajo eventos realizados en el espacio público, por ejemplo, fiestas populares, caminatas en barrios, muestras fotográficas, entre otros. Esta apertura en el plano etnográfico estuvo condicionada, en parte, por la consulta paralela de fuentes bibliográficas sobre personalidades e íconos destacados de Tandil, además de un seguimiento de la agenda pública -medios gráficos, redes sociales y sitios web-, en la que identifiqué iniciativas protagonizadas por algunos barrios de la ciudad y sus patrimonios. Estos casos tenían en común el abordaje de la vida industrial tandilense de comienzos del siglo XX. Uno de ellos era el de Cerro Leones, un barrio situado a unos diez kilómetros del centro de la ciudad e identificado por el imaginario generalizado como parte de su periferia.

Este barrio funcionó como enclave minero en la etapa incipiente de la industria artesanal de la piedra (Nario, 1997). Fue habitado por los trabajadores popularmente conocidos como picapedreros, inmigrantes europeos que importaron un saber artesanal condensado en la denominación de oficio picapedrero. Con esto me refiero a la destreza de extracción y labrado manual de la piedra granito, distinguida de otros materiales pétreos regionales por su extrema dureza. Esta historia no era por mí conocida hasta ese momento, pues en el museo había visto algunas referencias a la explotación minera local y a quienes la protagonizaron, pero no era uno de los contenidos más destacados en su acervo. Por tanto, el evento que acaparó mi atención como segunda instancia de campo fue la “Fiesta Popular del Picapedrero” sobre la que había rastreado información en notas de diarios y redes sociales.

Este evento se realiza con frecuencia anual desde su primera edición en 2018. La modalidad de registro que impone es necesariamente intensiva, ya que su desarrollo es una vez al año con una programación que ocupa el día completo -desde media mañana hasta la noche, con un promedio de diez a once horas en total- y que consta de variadas actividades en simultáneo, tanto en la plaza del barrio donde se aglomeran gran parte de los concurrentes, como en sus instituciones linderas -principalmente escuelas de nivel inicial, primario y secundario, club, bar y centro comunitario-. Feria de economía social, *food trucks*, espectáculos para niños/as, cantina con comida casera a la venta y bebidas con la marca del barrio, exhibición de esculturas en piedra y una demostración de corte manual de granito a cargo de especialistas en el tema, son algunas de las presencias típicas en las ediciones de la fiesta.

Su realización cuenta además con discursos inaugurales de autoridades del municipio, colectividades -particularmente la montenegrina, en homenaje al origen de un amplio porcentaje de los picapedreros-, referentes de la universidad y vecinos/as del barrio. Lo que esta fiesta puso delante de mis ojos fue la figura del picapedrero como un actor social relevante en el desarrollo fundacional de la ciudad. En efecto, mi atención estuvo puesta en las propuestas educativas y recreativas con que era evocada la historia de aquel trabajador de

la piedra y su relación con el presente del barrio. Me refiero de manera específica a cómo esta invocación a la historia industrial del siglo XX opera activamente en la producción de un emblema barrial en el siglo XXI y a la razón estructural de fondo que torna necesaria esta producción emblemática, considerando la relación del barrio con la estructura urbana.

Una parte de la tarea analítica con este caso, entonces, consiste en la reconstrucción de patrones recurrentes en las ediciones de 2021, 2022, 2023 y 2024. Esas recurrencias son materia de objetivación de las acciones, representaciones y actores sociales que este evento escenifica una vez al año a través de una programación de modalidad itinerante. Ésta invita a desplazarse por la avenida principal del barrio y por ciertos espacios que ofician de mojones de época, con los que se rememora parte de la vida social en la época plena del desarrollo industrial, por ejemplo, algunas viviendas de estilo rústico, así como el bar en tanto ícono destacado en la promoción barrial. Esta materialidad del espacio como reivindicación es un aspecto que mi análisis pondera de forma interpretativa como una operación que conjuga lo sincrónico y lo diacrónico en una unidad.

3.

A mediados de 2022 produje el tercer deslizamiento en el trabajo de campo. Para profundizar el conocimiento de la historia que había despertado mi curiosidad inicialmente, en una pequeña sala del museo y luego en la fiesta popular, emprendí otra búsqueda. Me refiero a un sitio que tiene por nombre Taller Municipal de Picapedreros y Escultores, un espacio de enseñanza de talla en piedra ubicado en el segundo andén de la estación ferroviaria de la ciudad. Allí me ocupé de explorar el tratamiento artesanal de la piedra como legado, aplicado al arte escultórico por parte de un grupo de personas que ejercen su labor en un galpón. Una de las líneas de indagación consistió en abordar el proceso interno de emblemización por el cual un saber importado se convierte en el centro de una práctica vernacularmente producida por los actores sociales cuando recuperan una técnica caracterizada por el uso de herramientas rústicas -puntas, mazos y pinchotes- con la que distinguen su labor del oficio picapedrero de antaño. Esta incorporación complementa el análisis de la memoria oral y escrita como fuentes de transmisión de la fiesta popular, puesto que presenta la talla en piedra como una práctica discursivamente invocada pero también encarnada.

Desplazamiento

El recorrido del museo al barrio y del barrio al taller realizado en etapas me permitió componer la carnadura etnográfica de la emblemización urbana de manera progresiva. Esta elección, que desplaza la unidad de observación, tiene como propósito fundamentar una hipótesis de trabajo según la cual el emblema urbano homogeniza ciertos atributos de la ciudad que se realzan en detrimento de otros, opacando la apropiación del excedente urbano. Si el desplazamiento iconográfico es un indicador necesario para que la emblemización urbana sea eficazmente legitimada, ¿sería posible abordar el objeto de conocimiento delimitando una unidad de análisis que hermetice contenidos en lugar de contrastar formas?

La trilogía que conforma mi focalización empírica no es tomada como mero contexto sino como unidad problematizada desde su propia constitución histórico-estructural. De ese modo, fortalezco el argumento del emblema como unidad de visibilidad y opacamiento en las unidades observadas de manera relacional, planteando la necesidad de comprender cómo la producción de las imágenes vigorosas de una ciudad requiere de otras imágenes opacadas que, en el plano de los imaginarios sociales, suelen presentarse como “olvidadas” o ampliamente desconocidas.

La razón por la que me ocupé de los casos descritos y no de otros es, inicialmente, que, en el nivel analítico de lo simbólico-imaginario, los tres están atravesados por la oscilación de lo sincrónico y lo diacrónico como un principio transversal. Me refiero a la invocación en el presente de las que fueran actividades vinculadas a la vida socioeconómica y cultural tandilense del siglo XX. Se adosa a ese principio otra clave interpretativa que consiste en el uso y desuso -respecto a los objetos y a los espacios que ocupan los actores sociales- como eje de ponderación de la dimensión material.

En cada caso presté particular atención a estos actores y a sus prácticas para fundamentar teórica y etnográficamente otra hipótesis de trabajo que afirma que la diseminación -es decir, el desplazamiento amplio y extendido- es un momento necesario en la instrumentación efectiva de la emblemización urbana. Esa disposición a construir la base etnográfica del objeto de estudio desagregando la unidad de análisis y expandiendo la mirada fue, además, producto de las derivas que el propio campo presentó a lo largo del proceso de investigación.

Ilustraré esto con una metáfora lúdica: si considerara las visitas al museo como el desafío de armar un rompecabezas, podría decirse que mi paso por el lugar me permitió conocer y ordenar algunas piezas sobre Tandil en un recorte temporo-espacial específico. Sin embargo, conocer iniciativas barriales y una institución municipal, que tiene por fundamento la recuperación de una técnica ejecutada en el pasado al servicio de la urbanización local y nacional, fue necesario para identificar otras representaciones de las mismas piezas, así como las ausencias de la muestra museológica.

Esta composición etnográfica no tiene por propósito reproducir una connotación espacial del museo, el barrio y el taller como meros depósitos de esencias -objetos y saberes vinculados a una identidad urbana- sino ofrecer una referencia empírica que permita exotizar las tres instancias como componentes necesarios de la estructuración de la ciudad. El acceso a estos sitios se efectuó por etapas. Al museo accedí a principios de 2021 durante aproximadamente nueve meses, con un cronograma de visitas semanales en sus días de apertura -tres días laborables y uno no laborable en horario de tarde-. Por otra parte, las cuatro ediciones de la fiesta popular a las que asistí fueron complementadas con encuentros realizados durante mañanas y tardes: caminatas barriales, muestras fotográficas, conversatorios, -en este caso, sobre la historia de la génesis industrial de Tandil-, mateadas, entre otros eventos de circulación en el espacio público y en espacios barriales -clubes, bibliotecas populares y sociedades de fomento-, que fueron realizados en fechas puntuales con una duración de entre tres a seis horas. Las primeras aproximaciones al taller, por último, fueron a partir de junio de

2022 con una estadía similar a la del museo, que se extendió alrededor de seis meses, con algunas pausas propias del proceso de recolección, reconstrucción y sistematización de datos.

Además del recurso de entrevista intensiva, la observación con mayor o menor grado de participación ha sido una de las técnicas utilizadas en la producción de datos, mediante la elaboración de registros densos en los que se plasmaron las acciones desarrolladas en la cotidianidad de los espacios estudiados, así como la tipificación de los interlocutores con los que interactué en cada uno de ellos. Me refiero a un grupo de actores sociales que pueden ser ampliamente identificados con estas denominaciones: directivos, colaboradores/as y empleadas -para el caso del museo-, referentes barriales y profesionales universitarios a cargo de proyectos orientados al tratamiento de problemáticas de los barrios y la puesta en valor de sus patrimonios -en el caso de la fiesta y eventos complementarios-, y un grupo de hombres y mujeres con niveles de instrucción y ocupaciones laborales heterogéneas -en el caso del taller de talla en piedra-.

Aproximaciones finales

En esta presentación abordé la casuística de una investigación antropológica con particular énfasis en la composición etnográfica que da sostén a los argumentos de la investigación. La decisión metodológica que ensambla la trilogía museo-barrio-taller se vincula con otra de índole teórico-epistemológica que identifiqué en el trabajo con una hipótesis. El propósito del recorrido establecido es plantear la posibilidad de estudiar la emblemización urbana desplazando la unidad de observación y colaborar, de ese modo, con el descentramiento de la mirada del investigador/a, al encauzar su búsqueda circulando en distintas partes de la ciudad. Esta elección resulta pertinente si se la justifica con la existencia de símbolos y/o figuras recurrentes en el espacio urbano que, en general, suelen instalarse como versiones oficiales de la identidad local.

Esta dimensión exclusivamente material como es la proliferación de logotipos, insignias, objetos en exhibición o producciones similares es, sin embargo, sólo un fragmento de lo que el fenómeno estudiado puede explicar de una ciudad. De ahí que la presente investigación promueva un estudio del emblema urbano para comprender procedimientos de la vida social urbana que necesitan no sólo de una ostentación de atributos y valores, sino también del opacamiento de otros como parte de una misma dinámica sociocultural.

Bibliografía consultada

Boggi, S. (2016). Azul, ciudad de Quijotes: diálogo y tensiones en la construcción de la identidad de una ciudad bonaerense de rango intermedio (ponencia). VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social. FFyL-UBA.

Boggi, S. y Silva, A. (2015). Emblemas paradójales: imágenes urbanas en reconversión en Olavarría y Tandil. En: Gravano, A., Silva, S. y Boggi, S. (Eds.) Ciudades Vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses (pp. 113-134). Café de las Ciudades.

- Boivin, M., Rosato, A. (comps.) (2004). Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural. (III ed.) Antropofagia.
- Caffarelli, C. (2005). Caras y caretas: la institución asilar como vitrina urbana. En: Gravano, A. (comp.). Imaginarios sociales de la ciudad media: emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas, estudios de Antropología Urbana (pp. 115-120). REUN.
- Chiriguini, M. C. (comp.). (2006). Apertura a la Antropología, alteridad, cultura, naturaleza humana. (III ed.) Proyecto Editorial.
- Giacomasso, M. V., Lemiez, G. y Conforti, M. E. (2020). Comunicación, patrimonio e identidad: discurso de la prensa respecto a la Fiesta Nacional del Cemento en Olavarría, Argentina. Íconos. Revista de Ciencias Sociales, (67), 159-174.
- Gravano, A. (2023). Registros de una antropología de lo público. Runa, Archivo para las Ciencias del Hombre, 44 (2), 25-43.
- Gravano, A. (2020). Antropología de lo urbano. Editorial UNICEN.
- Gravano, A., Silva, A. y Boggi, S. (Eds.). (2015). Ciudades Vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses. Café de las Ciudades.
- Heinich, N. (2014). La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano. (Diana Carolina Ruiz y Andrés Ávila Gómez, trad.). Apuntes, 27 (2), 8-25.
- Keheyán, K. (2018). En un lugar de la pampa... de cuyo nombre quiero acordarme. Proceso de emblemización de una imagen identitaria urbana en una ciudad de rango intermedio bonaerense. (Tesis de licenciatura no publicada). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Leiro, C. (2005). Mi cárcel y mi libertad, o la circulación del miedo en Olavarría. En: Gravano, A. (comp.) Imaginarios sociales de la ciudad media: emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas, estudios de Antropología Urbana. REUN.
- Lemiez, G. (2014). Relaciones laborales en la industria del cemento en Olavarría. Serie Investigaciones, 3, 53-78.
- Lynch, K. (1966). La imagen de la ciudad. Infinito.
- Nario, H. (1997). Los picapedreros. Ediciones del Manantial.
- Rosas Mantecón, A. (2000). La monumentalización del patrimonio: políticas de conservación y representaciones del espacio en el centro histórico. Cuadernos de Antropología Social, (11), 165-182.
- Silva, A. (1992). Graffiti, una ciudad imaginada. Tercer Mundo.
- Zamora, P. (2005). Territorio joven, fragmentación dentro de la discoteca. En: Gravano, A. (comp.) Imaginarios sociales de la ciudad media: emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas (pp. 121-130). REUN.

Las políticas educativas de las escuelas secundarias orientadas en Arte en la provincia de Buenos Aires como prácticas de gobierno desarrolladas por sus equipos directivos en Tandil y zona de influencia de la UNICEN.

Ma. Marcela Bertoldi - Marisa E. Rodríguez

1- Encuadre teórico metodológico para el estudio de las políticas educativas en educación artística (provincia de Buenos Aires).

En esta comunicación nos interesa plantear algunos aspectos teóricos y metodológicos que nos permiten enmarcar esta investigación. Como primer aspecto a considerar resulta oportuno mencionar la perspectiva desde la que vamos a entender las políticas educativas, recuperando los aportes teóricos y metodológicos de S. Ball. De acuerdo con el autor, este enfoque de análisis sobre el *estudio de la trayectoria de las políticas* se presenta como una perspectiva integradora que involucra los diferentes eventos que ocurren en los niveles macro, meso y micro de las políticas para evitar su estudio de manera segmentada y su comprensión parcial (Ball, Maguire y Braun, 2012).

El estudio de la trayectoria concibe a las *políticas*²³ no como un producto terminado sino en construcción y en constante redefinición, como la suma de todos los procesos intervinientes, como un ciclo continuo y dialéctico en el que diversos contextos se influyen recíprocamente. Ello hace necesario complejizar el análisis de las mismas como “intervenciones textuales en las prácticas” que deben ser resueltas en contextos específicos a partir de indagar cómo son los “procesos de circulación, interpretación y traducción” (Giovine, Garino y Correa, 2023, p. 77) de las distintas normativas por parte de los actores según sus “historias, experiencias, habilidades y contextos” (Miranda, 2011). De tal forma, es necesario analizar la puesta en acto de las políticas, como menciona Krichesky et. al (2022), cuyos efectos pueden ser diferentes a los que señala el texto escrito, ya que las instituciones y los sujetos son agentes que “hacen” la política, es decir, reinterpretan y hasta pueden reescribir la norma y los documentos.

Cabe destacar que Argentina responde a una *estructura estatal multinivel* compuesta por un gobierno nacional, jurisdicciones provinciales y de ciudad autónoma, municipios y gobiernos locales sin entidad municipal²⁴. Estos multiniveles van estructurando pliegues en la cartografía de la política pública que se conjugan con aquellos propios de lo municipal, lo

²³ La diferencia conceptual entre *política educativa* y *políticas educativas* (en plural) radica en considerar a la primera como campo teórico, mientras que las segundas refieren a acciones gubernamentales que nos permiten ver su materialización en normativas, programas y planes (Aguirre y Giovine, 2024).

²⁴ “Los gobiernos locales sin jerarquía municipal de dependencia directa de la provincia son denominados comuna, comisión municipal, municipio rural, comuna rural, intendente comisionado o comisión de fomento. En general no se exige un mínimo de población, sino que se indica el límite superior; ello deriva en un rango muy amplio (0 a 10.000 habitantes) y de hecho se habilita a poblaciones muy pequeñas. (...) Los gobiernos locales dependientes del municipio (delegaciones administrativas o, cuando eligen sus autoridades, 4° nivel de gobierno), denominados comuna, delegación y comisión, en general no requieren población mínima” (Iturburu, 2000, p. 36)

local, lo artístico cultural y lo educativo, por señalar algunos de los campos propios del objeto de estudio.

Los interrogantes que guían este proyecto son abordados desde una *analítica del gobierno* que, al decir de Giovine (2015) y retomando la producción de Foucault en su última etapa²⁵, sostiene la necesidad de considerar cómo se va entramando un contexto en una determinada práctica en la que se va construyendo un orden del discurso y que, en tanto tal, alberga diversidad de sentidos de la política. Esta analítica del gobierno habilita el entendimiento de las políticas educativas como formas de gobierno, indagadas en su “estar siendo gobierno” y que pueden ser encuadradas dentro de la “emergencia de otras territorializaciones más locales de las políticas que van abriendo otros espacios de indagación, otras voces y otros objetos de observación en el campo de la Política Educativa, fuera de lo estatal y lo escolar” (Giovine, 2015, p. 121)

Para abordar cuestiones vinculadas a las políticas educativas se toma como referencia a Paviglianiti (1990), en tanto permite dar cuenta de la *política educativa* como un “conjunto de fuerzas que intentan dar direccionalidad al proceso educativo, producto de las relaciones que se dan dentro del Estado - entendido éste como la intersección entre la sociedad política y la sociedad civil” (citado en Giovine, 2016, p. 460).

Este análisis de las políticas educativas pretende salirse de los clásicos abordajes en los que los planos macro y micropolítico mantienen una relación lineal. Como mencionamos, esta investigación se enmarca en los lineamientos teóricos y metodológicos de Ball (2002; 2006) que las analiza no desde un “empirismo descriptivo” de los textos, sino desde una concepción de la trayectoria de la política. Uno de los supuestos centrales desde donde se analizan estas prácticas sostiene a las políticas educativas como *políticas en acción* (Ball, 2011), análisis al que podemos recurrir también para las prácticas educativas que desarrollan los equipos directivos. Se trata de un “estar siendo”, de un acontecimiento que va configurando determinados sentidos, va constituyendo huellas, inscripciones, marcas territoriales en la “sinuosidad de la política” en la que tienen lugar las mediaciones y lo imprevisto.

Este autor también nos brinda un marco para entender las *políticas como textos* que tienen una historia representada e interpretada. Entiende que “los textos son el producto de compromisos en varias etapas (en el momento de la influencia inicial, en las micropolíticas de la formulación legislativa, en el proceso parlamentario y en las políticas y micropolíticas de los grupos de interés)” (Ball, 2002, p. 21). En este marco analítico, el autor plantea como categoría la *recontextualización*. La misma hace referencia al proceso por el cual las políticas son reinterpretadas y adaptadas a las necesidades y características de cada institución, atendiendo a la micropolítica, es decir, a las dinámicas y relaciones dentro de la escuela que influyen en la puesta en acto de las mismas. Por lo tanto, es sumamente importante la idea de

²⁵ Clases desarrolladas en el College de France en 1977-1978 (*Seguridad, Territorio y Población*), 1978-1979 (*Nacimiento de la biopolítica*) y 1982 - 1983 (*El gobierno de sí y de los otros*) publicadas en español por el Fondo de Cultura Económica en los años 2006, 2007 y 2009, respectivamente.

que las políticas no se implementan directamente, sino que son adaptadas y transformadas en el contexto local e institucional.

Desde la perspectiva foucaultiana se puede revelar la compleja construcción y los efectos de las políticas educativas, mostrando quiénes participan, sus intereses y los discursos que las conforman. Analizar las políticas educativas en esta clave nos invita a tensionar las relaciones entre sistema educativo, sistema de poder, dominación y producción de subjetividades (Giovine, 2001). Este enfoque se integra a aquel que registra el proceso de construcción de la política educativa, sus tramas y configuraciones.

Para este análisis, se toma la *noción de ciclos de reforma*²⁶ (Suasnabar, Rovelli, Di Piero, 2018), en tanto constituye un recurso heurístico para “modelizar” procesos y tendencias que se acentúan. Podemos articular este concepto con el de *momentos*, en tanto conjunto de intencionalidades, prácticas, actores que desarrollan determinadas posiciones en contextos micropolíticos atravesados epocalmente. Los momentos, al decir de Ana María Fernández (2002), delimitan posiciones político epistemológicas, no son cronológicos y pueden coexistir en función de reediciones o nuevos condicionantes.

En esa dirección, la noción de *matriz socio-política* (relación entre cierto tipo de Estado, modelo de desarrollo y régimen político-actores-sujetos) opera como un supuesto que parte de la “estrecha relación entre cambios en la matriz socio-política y los ciclos de reforma educativa en la región” (Suasnabar en Suasnabar, Rovelli, Di Piero, 2018, p. 6). Estas conceptualizaciones nos dan un marco teórico para interpretar las mediaciones que realizan los directivos de las escuelas secundarias orientadas en arte de la región de influencia de la UNICEN, en tanto prácticas que *van siendo* propias en el ejercicio del rol directivo de escuelas secundarias orientadas en arte.

Se rescatan los aportes de Tello y Gorostiaga (2009) acerca de la cartografía social como estrategia analítica de las políticas educativas por cuanto permite “visualizar -y eventualmente integrar- diferentes perspectivas que conceptualizan el fenómeno y, cómo estas interactúan o se interrelacionan” (p. 159). En tanto enfoque metodológico, *la cartografía social* va construyendo mapas acerca del fenómeno estudiado y las múltiples perspectivas o formas que allí se juegan. Propone una articulación epistemológica y metodológica en la cual se combinan el análisis textual y el mapeo. Así, la “cartografía social propondría una interpretación de cómo distintos discursos interactúan y cómo visualizan determinada cuestión educativa” (Tello y Gorostiaga, 2009, p. 161). Al respecto, avanzamos con esta metodología desde lo local a una escala regional, incorporando tres distritos educativos.

2- Los procesos de decisión macro y micro político educativo: especificidades en el nivel de educación secundaria orientada en arte (Buenos Aires).

Los aportes analíticos desarrollados en el apartado anterior se integran a una perspectiva histórica de la política educativa que nos permite contextualizar sus lineamientos. Entre 2007

²⁶ “Noción de ciclos de reforma que tiende a resaltar ciertos rasgos comunes de reformas nacionales con especificidades propias” (Suasnabar, Rovelli, Di Piero, 2018, 10)

y 2014 se despliega una agenda de políticas públicas, nacionales y provinciales orientadas a reconstruir el tejido social y mejorar la calidad de vida de amplios sectores de la población. En este marco, se constituyen diversas políticas educativas que permiten el restablecimiento del rol del estado en la forma de un “*neointervencionismo*” (Suasnabar, 2017) y que van a configurar una nueva orientación de las políticas que, al decir de Rovelli (2018), están signadas por el derecho a la educación tanto en potestades para las/los ciudadanas/nos como en las responsabilidades para los Estados, en sostener acciones para la incorporación de sectores populares tradicionalmente relegados (Di Piero, 2021).

Las reformas no surgen de la nada, no son neutrales, sino que generan debates y controversias, toman y reelaboran políticas y experiencias que ya existieron. Las reformas educativas de inicios del siglo XXI promovieron un movimiento inverso de *recentralización* de las políticas educativas en el marco de centralidad del Estado y, a la vez, de consolidación de las nuevas formas de regulación introducidas en la década del noventa. El rasgo dominante del gobierno de la educación lo constituye la hibridación entre movimientos y modalidades de intervención burocrática-centralizada versus la regulación post-burocrática, que conlleva lógicas y racionalidades diferentes, las cuales reconfiguran la capacidad de orientar y regular el comportamiento de los actores e instituciones del sistema y, por ende, de sus prácticas.

En este proyecto consideramos los cambios acontecidos en el nivel secundario en Argentina, que se enmarcan en la Ley de Educación Nacional N° 26.206/06, en la que la educación se asume como derecho social y como bien público. En esta ley se presta una especial atención a la Educación Artística, tanto en contextos escolares de los niveles educativos obligatorios, como en aquellos con diferentes grados de formalidad. Derecho a la educación que, siguiendo el planteo de Krichesky (2015), no solo es registrado en términos de no acceso al sistema educativo, sino también de aquellos ingresos, permanencias y egresos del sistema que se producen con baja intensidad y que terminan profundizando las situaciones de exclusión y vulnerabilidad social y educativa.

La modificación de los textos legales²⁷ en materia educativa, en nuestro país, ha marcado el comienzo de la materialización de procesos de reforma educativa, aspecto que no es determinante, pero sí de un gran impacto en el contexto de influencia y de producción de textos de la política educativa, según el planteo de Ball (2011). El mandato de la obligatoriedad de la educación secundaria y la educación como derecho ciudadano, son los aspectos claves de los marcos normativos vigentes. A pesar de estas prescripciones, el crecimiento de la matrícula en el nivel secundario ha sido lento, en especial en aquellos grupos que provienen de sectores socio-económicos con dificultades para incorporarse a propuestas de escolarización formales y sostener su escolaridad.

²⁷ Algunas normativas para la educación secundaria comenzaron a desarrollarse a partir del 2010 en algunas jurisdicciones, con base en la Resolución N° 93/09 (Documento “Orientaciones para la organización pedagógica e institucional de la educación obligatoria”), que establece parámetros muy amplios para el cambio educativo en las diferentes jurisdicciones. Luego se articuló con la propuesta de Nueva Secundaria, aprobada por el Consejo Federal de Educación en el 2016 (Resol CFE 285/16: Plan Estratégico Nacional 2016-2021 “Argentina enseña y aprende”) y con Secundaria 2030, a partir de la Resolución 330/2017 (Marco de Orientación de los aprendizajes para la educación obligatoria argentina – MOA).

Cabe mencionar a su vez que, desde 2013, en la jurisdicción bonaerense, se incorpora a la agenda educativa el “espacio socio educativo” como escenario de intervención gubernamental, en el que se ponen en diálogo a actores sociales, organizaciones, movimientos sociales y otras áreas gubernamentales y niveles del estado en la política pública con el espacio escolar. Esta etapa dio continuidad a la expansión de los derechos educativos caracterizados por cuatro rasgos principales: la ampliación del acceso a todos los niveles educativos, el reconocimiento de derechos de poblaciones tradicionalmente marginadas y excluidas, el crecimiento del financiamiento educativo y también la construcción de un marco normativo sobre la promoción y protección de derechos. Este "espacio socio-educativo" como ámbito de intervención gubernamental fomentó la colaboración entre diversos actores sociales y niveles del estado en las políticas educativas.

En nuestro país, en las últimas décadas, la ampliación del espectro de experiencias educativas de corte social o comunitario ha orientado la intervención profesional docente hacia otros espacios educativos menos formalizados y, por ende, su acción se extiende a la enseñanza y difusión de distintas disciplinas que componen el amplio campo del arte dentro y fuera de la escuela (Chapato, Dimatteo; 2014).

Chapato y Dimatteo (2014) analizan los atravesamientos contextuales, el clima de época que opera en lo educativo y de las prácticas de educación artística particularmente, en tanto configurantes de los procesos sociales. Se encuentran rasgos macropolíticos que se inscriben en prácticas micropolíticas y en la cotidianeidad de lxs individuos en tanto consumidores, inscribiéndose en costumbres, gustos, prácticas y valores de poblaciones altamente polarizadas y excluyentes. Desde esta perspectiva, registrar, sistematizar y analizar los discursos de equipos directivos constituye una serie de prácticas de indagación de los sentidos en que esos cuerpos normativos son mediatizados y operan en las prácticas de la puesta en acto de la política educativa.

Entre los hallazgos de las últimas producciones (Bertoldi y Montagna, 2023; Rodríguez y Gervasoni, 2023), este grupo ha podido identificar, en las instituciones estudiadas, las prácticas de gobierno de una política educativa -ligada a la educación artística-. En ellas se expresan los sentidos que se conjugan desde su fundación, tanto en los diversos proyectos de enseñanza que se han desarrollado, como en las distintas instancias de gobierno con las que se vinculan e implican territorialmente. Esto dio cuenta de la trama de multirregulaciones -tanto estatal como social- que involucra al gobierno del sistema educativo, la escuela y los sujetos.

Las escuelas secundarias orientadas en arte son instituciones que se están insertando en el barrio. Su creación remite a la segunda etapa de modificación del nivel secundario en la provincia de Buenos Aires. Esto las coloca como las últimas en asegurar el acceso y terminalidad del nivel en poblaciones y espacios territoriales en donde el campo artístico no tenía presencia y constituye un desafío para el rol directivo, en su práctica en el sostenimiento de una trama territorial.

Las prácticas que llevan adelante los equipos directivos ocurren en escenarios institucionales cuyas condiciones e historias son singulares, configuran las culturas institucionales particulares que intervienen en el desarrollo de tales prácticas, por lo que podríamos hablar,

en términos de Douglas (1996), de *instituciones que piensan* con una autonomía relativa respecto de lo macropolítico. En un marco institucional, los actores desean, calculan, deciden y median dada su posibilidad de creación, resistencia y recreación de prácticas al interior de las instituciones.

La decisión común de la normativa de la política educativa “es ampliar las oportunidades educativas en la escuela y más allá de ella” (Terigi, 2016, p. 24), lo que, siguiendo a Chapato y Dimatteo (2014) se trata también de extender las *experiencias estéticas*²⁸ y *artísticas* en función de los desafíos de la educación artística de hoy. Distintas investigaciones (Berrutti, 2008; Dimatteo, 2013; Rodríguez, 2024) demuestran una diversificación de experiencias artísticas impulsadas por organizaciones de la sociedad civil.

Desde esta perspectiva de análisis, se entiende que tanto las escuelas como los directivos y docentes no son pasivos ni neutrales a la hora de introducir cambios que se vienen promoviendo desde diferentes instancias de gobierno y a través de prescripciones de distinto orden. En este sentido, los límites señalados a los procesos de implementación propuestos *desde arriba hacia abajo* nos advierten acerca de la dificultad de valorar cualquier iniciativa sin antes considerar las condiciones concretas en las que se lleva adelante y su efectiva implementación en las escuelas y las aulas, dentro de los procesos de gobierno de la educación secundaria orientada en arte y desde las prácticas de sus equipos directivos.

El interés de este nuevo proyecto reside en el conocimiento y análisis de los procesos de decisión político gubernamental en el nivel de educación secundaria orientadas en arte del sistema educativo jurisdiccional (Buenos Aires) a través de los modos en que sus equipos directivos interpretan y reinterpretan las decisiones político educativas y las ponen en acción en sus respectivas instituciones e inscripciones territoriales. En esta oportunidad, ya no sólo se trabaja desde una escala local, sino también regional, atendiendo a cuatro distritos. Por lo anteriormente mencionado, los objetivos que guiarán las acciones investigativas en este proyecto se explicitan de la siguiente manera:

- Mapear las instituciones de educación secundaria orientadas en arte en cada distrito educativo seleccionado y sus vinculaciones con otras instituciones del barrio y de la comunidad.
- Identificar, sistematizar y analizar las prácticas y estrategias desarrolladas por los equipos directivos de las escuelas secundarias orientadas en arte para asegurar la continuidad de la escolaridad obligatoria.
- Caracterizar y analizar los procesos de mediación que realizan los equipos directivos de las escuelas secundarias orientadas en arte de Tandil y la zona de influencia de la UNICEN, para la puesta en acto de las políticas educativas.

²⁸ En tanto conjunto de saberes que caracterizan cada sociedad en diferentes momentos y contextos históricos (Chapato y Dimatteo, 2014, p. 39)

- Analizar las continuidades y rupturas en las políticas educativas de Educación Artística -normativas básicas y derivadas- para las escuelas orientadas en arte atendiendo a las particularidades de cada contexto.

Dichos objetivos se entran con algunos interrogantes que acompañan este proceso: ¿cómo se constituyen las trayectorias de los directivos de las escuelas secundarias orientadas en arte? ¿Qué mediaciones se pueden observar de la política educativa en ese proceso? ¿Qué particularidades adquiere la gestión directiva en la zona de influencia de la UNICEN? ¿Cómo atraviesa el campo cultural /artístico al gobierno de la educación artística?

3- Las mediaciones en las secundarias orientadas en arte: el rol de supervisores, directivos y docentes.

Desde hace casi dos décadas, el grupo, viene investigando sobre las trayectorias de las políticas educativas, el interjuego entre lo macro y micro político en el gobierno de la educación artística de la provincia de Buenos Aires²⁹.

El encuadre metodológico permitió ir realizando distintos acercamientos a fuentes primarias y secundarias, un trabajo de sistematización y análisis de la normativa básica y derivada, producida a nivel nacional, provincial y distrital, entendiéndola como uno de los textos de la política. En este proceso, desarrollamos tanto prácticas colectivas como investigadoras, utilizando distintos recursos: análisis de documentos; entrevistas en profundidad a referentes provinciales y a cuerpos directivos de las escuelas orientadas en arte de la ciudad de Tandil; como así también dos *focus group* a directivos locales, en los cuales se indagaban determinados tópicos acerca del rol directivo, su construcción y atravesamientos epocales, provinciales, locales e institucionales. Cabe destacar que esta discursividad se iba construyendo colectivamente, entrelazando la multiplicidad de líneas de sentido entre ellos/as, a diferencia de la entrevista individual que mantenía una autoría singular.

Estas aproximaciones nos han permitido indagar distintas líneas de análisis, como lo curricular, la dinámica institucional de las escuelas orientadas en arte, los desafíos en la formación de docentes, la especificidad del campo artístico y su abordaje en lo escolar; como así también recorrer la trayectoria de los directivos de estas escuelas. En esta oportunidad, el análisis se centra en esta figura, es decir, la de quien ejerce el rol directivo atendiendo a la diferenciación conceptual realizada por Giovine y Suasnabar (2012) entre agentes sociales y actores políticos. En este sentido, se toma a los directivos como actores políticos en el gobierno de la educación secundaria orientada en arte en la zona de influencia de la UNICEN, sus capitales y trayectorias -académicas, artísticas, profesionales, militantes, laborales, entre

²⁹ Los proyectos desarrollados por este grupo son: "Políticas educativas emergentes. Interjuego de lo macro y lo micro político en el gobierno de la Educación Artística local" (2008-2018), prorrogado a tres años de trabajo (2019-2020-2021); "La enseñanza artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes" (2008-2010); y "Estrategias macro y micro políticas en el desarrollo de la Educación Artística" (2004-2007).

otras-, que, siguiendo a Bourdieu (1997), Terigi (2011), Muñiz Terra (2004, 2009, 2013), operan en el ejercicio de su práctica como directivos.

Desde sus discursividades se intentará cartografiar las tramas entre diversos actores a nivel local y regional atravesados por racionalidades propias de lo municipal, lo local, lo provincial, y lo nacional, los cuales no exentos de los atravesamientos epocales a nivel mundial. Pensar la política desde lo local-regional involucra una lectura de las territorialidades que se producen entre lo material y lo simbólico en el que los imaginarios urbanos de la ciudad vivida, al decir de Gravano, Silva y Boggi (2015), nos permiten indagar en la construcción del tejido desde una posición singular, como lo es ser director/a de una secundaria orientada en arte.

Desde esta perspectiva, se entiende al gobierno de la educación secundaria artística (Giovine, Martignoni y Correa, 2019) en sus múltiples atravesamientos desde la voz de los/as directores/as (Montes, 2019). Se toma como objeto de análisis las prescripciones normativas al rol, el encuadre de lineamientos de política educativa y marco epocal, ubicando las especificidades de la escuela secundaria orientadas en arte en cada distrito que se indagará en este proyecto.

Los directivos de instituciones escolares emergen en la actualidad como traductores/as y ejecutores/as de los cambios diseñados desde el poder central. En nuestro país, resulta posible identificar la progresiva mutación que han sufrido los discursos sobre la dirección escolar, desde la consideración de la dirección como tarea administrativa, hasta la identificación de la dirección como actividad de gobierno emparentada con el liderazgo, la eficacia y los resultados. No obstante, en ocasiones estos dos grandes perfiles se encuentran yuxtapuestos y tensionados, generando múltiples contradicciones, dando lugar a discursos que se construyen sobre la dirección escolar y los sentidos asignados a su función. La función de los/as directores/as escolares, entendida como la actividad de dirigir las instituciones educativas, se asimila a roles y tareas tan diversas como conducción, gestión, gobierno, administración, organización, liderazgo y/o gerenciamiento (Yelicich, 2017).

En este sentido, para esta comunicación se hace foco en quiénes desarrollan el rol directivo: desde quienes se eligen por una cuestión estatutaria -es decir, por ser el/la docente de mayor antigüedad en la institución-, hasta aquellos/as que han transitado por pruebas de selección o concursos para acceder al cargo. Cartografiar las trayectorias de quienes llevan adelante el rol directivo en escuelas secundarias orientadas en arte nos permite identificar aquellos saberes/habilidades/prácticas que se ponen en juego cotidianamente o de manera esporádica. Su reconocimiento y explicitación como práctica para el desarrollo del rol directivo implica un proceso de experiencia de sí, en términos de Larrosa (2003), o la naturalización de acciones cotidianas sin reconocerlas como tales. Para su identificación se abordarán los saberes del oficio en tanto autoría (Alliaud, 2017) en el recorrido de sus múltiples trayectorias académicas, formativas, militantes³⁰, profesionales, artísticas, entre otras.

³⁰ El capital militante se incorpora en la trayectoria de lxs actores analizados, en el ejercicio de roles específicos directos desempeñados en la actualidad o en la vinculación con el mismo, el cual les van permitiendo apropiarse de un saber-hacer, nucleado en técnicas, recursos y prácticas. Saberes, habilidades y competencias adquiridas se

Analizar las prácticas desde este lugar, en tanto experiencias de inscripciones territoriales múltiples, de agenciamientos e hibridaciones, nos permite, desde la sociología de la acción (Dubet, 1999), resignificar el lugar de todos/as los/as sujetos en el gobierno de la educación. Trayectorias y tránsitos individuales y colectivos van incidiendo en la política y dando forma a un dispositivo de intervención desde la dirección. En sí, conforman una política pública configurada por una multiplicidad de pliegues, niveles de gestión estatal y territorialidades en el agenciamiento de lo educativo. Directores/as que llegan con formaciones singulares y se encuentran con la orientación en arte y la *leen* desde *el cambio de paradigma* sostenido por los lineamientos de provincia.

Como resultado de estos estudios es dable a esperar una profundización del conocimiento de las particularidades que se van configurando al interior de las instituciones de educación secundaria orientadas en arte de Tandil y zona de influencia de la UNICEN³¹. Resultaría novedoso analizar tendencias y regularidades con relación a la gestión directiva de escuelas secundarias orientadas en arte. A su vez, sería posible considerar la relación con otras instituciones y organizaciones de la comunidad local y regional y analizar el papel que juegan los equipos directivos en el territorio donde se inscriben las escuelas.

Para finalizar, colocamos estos interrogantes: ¿Qué lugar y bajo qué racionalidad va configurando el rol directivo de las Escuelas Secundarias Orientadas en Arte? ¿Qué tipo de prácticas se van constituyendo? ¿Sostienen algún tipo de especificidad ligada a la orientación de la escuela?

Estas lecturas interpelan la formación docente en arte, al mismo tiempo que, en tanto investigadoras, nos colocan en el compromiso de producir formas de divulgación de los marcos políticos, epistemológicos y metodológicos para pensar el arte en la escuela secundaria. Consideramos que la formación puesta en juego en los procesos de selección de los docentes para los cargos directivos puede ser momentos para problematizar los sentidos que, en tanto sujetos sociales, tenemos naturalizados y reproducimos en el desarrollo del rol directivo.

Bibliografía

Aguirre, E y Giovine, R (2024) Entre tramas, dispositivos y redes para gobernar lo socioeducativo: seis aportes (neo)foucaultianos para el campo teórico de la Política Educativa. *Revista de Estudios Teóricos y Epistemológicos en Política Educativa*, 9, 1-24. Disponible en: <https://revistas2.uepg.br/index.php/retepe>.

Alliaud, A (2017) *Los artesanos de la enseñanza. Acerca de la formación de maestros con oficio*. Editorial Paidós.

ponen en juego en el ejercicio de la militancia como en otras prácticas, al decir de Poupeau (2007), Gluz (2013) y Palumbo (2018).

³¹ Se considera como zona de influencia de la UNICEN a las distintas localidades donde existen sedes: Tandil, Azul, Olavarría y la subsede Quequén.

- Ball, S. (2002) Textos, discursos y trayectorias de la política: la teoría estratégica (Miranda, E. Trad). Páginas. *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, 2 (3), 19-33.
- Ball, S. (2006). *Education Policy and Social Class. The Selected Works of Stephen J. Ball*. Routledge.
- Ball, S. (2011). Política social y educativa, empresa social, hibridación y nuevas comunidades discursivas. *Revista Propuesta Educativa*, 36, (2).
- Ball, S., Maguire, M., & Braun, A. (2012). *How Schools Do Policy. Policy Enactments in Secondary Schools*. Routledge.
- Bertoldi, M. y Montagna, J. (2023) Miradas sobre la enseñanza del arte en la escuela secundaria orientada en Arte-Teatro desde la gestión institucional (ponencia). En A. Silva; M. C. Dimatteo; y M. Calvo (comps.) *Actas Ateneo TECC 2023*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Berruti, M. F. (2008) La enseñanza del teatro en contextos sociales adversos / diversos. Talleres de enseñanza teatral realizados en organizaciones intermedias. (Tandil. Período 2000-2006) (tesis de grado inédita). Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN.
- Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas*. Anagrama
- Chapato, M. E. y Dimatteo, M. C. (2014) Alcances de la Educación Artística a comienzos de un nuevo milenio. En M. E. Chapato ME y M. C. Dimatteo (comps). *Educación Artística. Horizontes, escenarios y prácticas emergentes* (pp. 27-51). Biblos
- Dimatteo, M. C (2013) Políticas educativas y Teatro en la Provincia de Buenos Aires (tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Di Piero, E. (2021). Políticas educativas, desigualdades y nivel secundario en la Argentina del siglo XXI: de la ampliación de derechos al ajuste y la meritocracia (2003-2019). *Foro de Educación*, 19(2), 115-139. <http://dx.doi.org/10.14516/fde.913>.
- Douglas, M. (1996) *Cómo piensan las instituciones*. Alianza.
- Dubet, F. y Martuccelli, D (1999) *En qué sociedad vivimos*. Editorial Losada.
- Fernández, A. M. (2002) *El campo grupal. Notas para una genealogía*. Editorial Nueva Visión.
- Foucault, M. (2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en el College de France. (1977-78)*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Foucault, M. (2007) *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el College de France. (1979)*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Foucault, M (2014) *El gobierno de sí y de los otros: Curso en el College de France 1982-1983*, Fondo de Cultura Económica.
- Giovine, R. (2001) Culturas políticas, ciudadanías y gobierno escolar. Tensiones en torno a su definición: La provincia de Buenos Aires (1850-1880) (Tesis de Maestría). FLACSO Buenos Aires

Giovine, R. (2015) La analítica de gobierno. Aportes al estudio de las políticas educativas. En Tello, C (2015) *Los objetos de estudio de la política educativa* (pp.105-124). Editorial FAHCE-UNLP

Giovine, R. (2016) El oficio de enseñar política Educativa: desplazamientos políticos y epistemológicos en los programas de formación docente universitaria en Argentina. En Fábero, A. y Tauchen, G. (org) *Política de educação superior e docência: diálogos Sul-Sul* (pp.169-193). Editora CRV

Giovine, R; Martignoni, L y Correa, N. (2019) Estado, escuelas secundarias y organizaciones sociales: una trama socioeducativa para la inclusión de jóvenes en la Provincia de Buenos Aires (Argentina). *Práxis educativa*, 14 (2), 432-450. DOI: <https://doi.org/10.5212/PraxEduc.v.14n2.002>

Giovine, R.; Garino y Correa, N. (2023) Políticas y tramas interactores en pandemia: acompañamiento y revinculación de estudiantes secundarios en las provincias de Neuquén y Buenos Aires. *Espacios en Blanco*, 33 (1)75-90.

Giovine, R y Suasnabar, J (2012) Los textos legales como analizadores de las políticas educativas: consideraciones teórico – metodológicas en *I Jornadas Latinoamericanas de estudios epistemológicos en política educativa*, ISSN 2314 – 1182, Bs. As, Argentina.

Gluz, N (2013). *Las luchas populares por el derecho a la educación: experiencias educativas de movimientos sociales*. CLACSO.

Gravano, A; Silva, A; Boggi, S (2016) *Ciudades vividas. Sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*, Editorial Café de las ciudades.

Iturburu, M. (2000) *Municipios Argentinos. Potestades y Restricciones Constitucionales para un Nuevo Modelo de Gestión Local*. Instituto Nacional de la Administración Pública.

Krichesky, M. (julio de 2022). Experiencias de reingreso a la educación secundaria y lazo social. Representaciones de docentes y estudiantes en contextos socioeducativos de vulnerabilidad y cambios del formato escolar. *Revista Argentina de Investigación Educativa*, UNIPE.

Larrosa, J. (2003) Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de sí. En J. Larrosa (comp.) *Escuela, poder y subjetivación* (pp.259-332). Ed. La Piqueta

Miranda, E. (2011) Una "caja de herramientas" para el análisis de la trayectoria de la política educativa. La perspectiva de los ciclos de la política (Policy Cycle Approach). en E. M. Miranda y N. A. P. Bryan (Comps.) *Re-pensar la educación pública: aportes desde Argentina y Brasil* (pp.105-126-).Universidad Nacional de Córdoba.

Montes, N. (2019). Trayectorias educativas y laborales: un cruce desde la percepción de Estudiantes de nivel medio. En G. Tiramonti y N. Montes (comps.). *La escuela media en debate: problemas actuales y perspectivas desde la investigación* (pp. 103-127). Manantial-FLACSO.

Muñoz Terra, L. y otros. (2004) Trayectorias laborales: origen y desarrollo de un concepto teórico-metodológico (Ponencia). *Cuartas Jornadas de Etnografía y Métodos Cualitativos del IDES*.

Muñoz Terra, L. (2009) Bifurcaciones. Rupturas y continuidades en las trayectorias laborales de los ex trabajadores petroleros. Un estudio a partir de la privatización de la refinería YPF La Plata (Tesis). Doctorado en Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.

Muñoz Terra, L. (2013). ¿Hacia una institucionalización o des-institucionalización del curso de vida laboral? Repensando la conformación de las trayectorias de los trabajadores y las trabajadoras argentinos/as en las últimas tres décadas. *Cuestiones de Sociología* (9), 269-273.

Palumbo, M. M. (2018) Saber hablar: construcción del capital militante en movimientos populares en Argentina en *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 61/22(2), 179-202.

Poupeau, F. (2007). *Dominación y movilizaciones. Estudios sociológicos sobre el capital militante y el capital escolar*. Ferreyra.

Rodríguez, M. y Gervasoni, M. (2023) La Escuela Secundaria orientada en Arte-Danza de Tandil. Itinerarios de gestión. En En A. Silva; M. C. Dimatteo; y M. Calvo (comps.) *Actas Ateneo TECC 2023*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Rodríguez, M. (2024) Los talleres artístico culturales en Tandil (2003 – 2019). Trayectoria de una política pública de gestión municipal. (Tesis). Maestría en Educación, Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN.

Rovelli, L. (2018) Instrumentos para el análisis de las políticas educativas. En Suasnabar, C.; Rovelli, L.; Di Piero, E, coordinadores (2018). Análisis de política educativa: Teorías, enfoques y tendencias recientes en la Argentina. Edulp. (Libros de cátedra. Sociales). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.672/pm.672.pdf>

Suasnabar, C.; Rovelli, L.; Di Piero, E. (coords.) (2018). Análisis de política educativa: Teorías, enfoques y tendencias recientes en la Argentina. Edulp. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.672/pm.672.pdf>. Argentina

Suasnabar, C. (2017). Los ciclos de reforma educativa en América Latina: 1960, 1990 y 2000. *Revista Española De Educación Comparada*, (30), 112–135. <https://doi.org/10.5944/reec.30.2017.19872>

Tello, C. (comp) (2015) *Los objetos de estudio de la Política Educativa. Hacia una caracterización del campo teórico*, Red RELEPE.

Tello, C., & Gorostiaga, J. M. (2009). El enfoque de la cartografía social para el análisis de debates sobre políticas educativas. *Práxis Educativa* 4(2), 159-168.

Tello, C.G. (2015) *Los objetos de estudio de la política educativa*. Autores de Argentina.

Terigi, F. (2011) En la perspectiva de las trayectorias escolares. En Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación – Unesco (Eds.). *Atlas de las Desigualdades Educativas en América Latina* (pp. 1 – 13).

Terigi, F. (2016) Políticas públicas en educación tras doce años de gobierno de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. *Rev. Análisis*. Ed. Fundación Friedrich Ebert.

Yelicich Bordón, C. (2017). *La dirección escolar en Argentina: aproximación al estado del arte*. Universidad Nacional de Córdoba.

Documentos oficiales

Congreso de la Nación Argentina. (2006) Ley No. 26206-2006. Ley de Educación Nacional. Publicada en el Boletín Oficial del 28-dic-2006. Número: 31062

Senado y Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, (2007) Ley 13.688. Ley de Educación Provincial, Bs As, Argentina.

El rol de las artes en la Argentina contemporánea: Saberes, territorios, identidades. Conclusiones del Ateneo del TECC, 16 de mayo, 2025

Beatriz Urraca, PhD (Widener University)

En la Argentina actual, las artes ocupan un lugar crucial en la producción de conocimientos, crítica social y construcción de la ciudadanía. Los temas tratados en este Ateneo revelan tensiones y búsquedas que configuran un panorama artístico y académico profundamente comprometido con su tiempo y su territorio. En ese contexto, emergen como hilos comunes de todo lo expuesto el trabajo interdisciplinario, la crítica al saber hegemónico, la visibilización de lo marginal y la construcción identitaria.

Uno de los núcleos más recurrentes en las ponencias es el énfasis en lo interdisciplinario, no sólo como estrategia metodológica, sino como necesidad epistemológica y política. Las artes son un campo de producción de conocimientos que dialoga con la ciencia, la educación, los estudios ambientales, las ciencias sociales y los saberes populares. En este marco, se destacan las estrategias colaborativas de investigación, que se oponen a la lógica de la especialización fragmentaria, tan prevalente en nuestras estructuras académicas, y promueven un trabajo colectivo, situado, donde se aprende del hacer, del error y del proceso.

Aparece con fuerza la crítica al cientificismo y al academicismo tradicional, asociados con estructuras de poder que privilegian ciertas disciplinas excluyendo otros saberes. Las prácticas artísticas, al desdibujar las fronteras disciplinares, permiten cuestionar las dicotomías heredadas—naturaleza/cultura, razón/emoción, sujeto/objeto—y proponen una forma de pensar desde lo transversal y lo interseccional. Se reivindican los saberes que emergen desde un posicionamiento concreto, atravesado por género, clase, territorio y pertenencia cultural. De todas las ponencias surgió la pregunta “¿desde dónde hablamos?”, que nos permite hablar de legitimidad y exclusión en nuestro quehacer como investigadores.

Las artes que conforman las ponencias del Ateneo se posicionan como un espacio clave para la visibilización de lo marginal: pueblos originarios, sectores precarizados o expresiones culturales desvalorizadas. Todas las prácticas artísticas discutidas, desde el cine documental hasta el circo o la revalorización de espacios de memoria, se reconocen como productoras de conocimientos.

La identidad nacional también fue un tema recurrente. Las artes son un vehículo para comprender quiénes somos. En tiempos de fragmentación social, el arte se convierte en un medio para configurar relatos sobre el devenir del territorio nacional, preservando memorias del pasado reciente —desde las luchas sociales hasta los espacios de actividades laborales desaparecidas— y generando espacios de diálogo con otras disciplinas académicas e instituciones civiles y políticas. En esta tarea hay que revalorizar la figura del artista como agente territorial que construye sentidos.

Frente al desprestigio o desvalorización de ciertas artes dentro del sistema académico y productivo, este Ateneo reclama una redefinición de los campos artísticos, preguntándose

para qué estudiar artes hoy. La respuesta parece estar en su capacidad para hacer conexiones—la base de todo aprendizaje—y cruzar saberes, promoviendo búsquedas abiertas, híbridas e inclusivas.

En conclusión, las artes en la Argentina son y deben ser herramientas de investigación, de crítica, de memoria y de transformación. En un país atravesado por tensiones identitarias y desigualdades estructurales, las artes importan porque permiten imaginar futuros posibles, crear comunidades de afecto y resistencia, y, sobre todo, preguntarse colectivamente: ¿desde dónde hablamos? ¿hacia dónde queremos ir?