
Tandil, 21, 22 y 23 de junio de 2018
VI JORNADAS
INTERNACIONALES y
IX NACIONALES
de historia, arte y política
entrega de resúmenes: 13 de abril de 2018
entrega de ponencias: 1 de junio de 2018
https://dhtarte.wordpress.com / jhnap.unicen@gmail.com
organiza
departamento de historia y teoría del arte
FACULTAD DE ARTE
UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política
/ Parichay Patra ... [et al.] ;
compilado por María Agustina Bertone; María Amelia García. - 1a ed . - Tandil:
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019.
Libro digital, Otros

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-484-9

1. Arte. 2. Teoría del Arte. 3. Teatro. I. Patra, Parichay. II. Bertone, María Agustina, comp. III. García, María Amelia, comp.
CDD 709.82

Compiladoras: María Agustina Bertone, María Amelia García

Editores: Aníbal Minnucci, Claudia C. Speranza

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTE

Decano: Lic. Mario Lorenzo Valiente

Vice Decano: Mg. Jorge Daniel Tripiana

Secretario Académico: Dr. Juan Manuel Padrón

Secretaria de Extensión: Dr. Rubén Darío Maidana

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

Secretario General: Prof. Alcides Julio Cicopiedi

ISBN 978-950-658-484-9
9 789506 584849

ÍNDICE

Conferencias

Parichay PATRA: *Memories of the Revolution: History, Cinema and the Contemporary* 6
Memorias de la revolución: Historia, cine y lo contemporáneo 13
Nicolás SCIPIONE: *El Grupo Dziga Vertov y su cine militante 'entre' vanguardia política y vanguardia artística* 21

Ponencias

Lucía ÁLVAREZ: *Si la promesa se edita ¿el archivo resucita?* 41
Mirta AMATI: *Cuando la plaza se multiplica: acción colectiva, comunicación y memorias. La(s) Plaza(s) de Mayo del 2018* 62
Diana BARREYRA: *Javier Lester: legado, búsqueda y sensibilidad. Estudio de una trayectoria artística* 74
Jazmín BASSIL: *Una lectura sobre la visión de Boris Groys sobre el arte vinculado a la presentación del sujeto contemporáneo* 81
Manuela BELINCHE MONTEQUÍN: *Una que sepamos todos. Sobre las imágenes sonoras en* La asombrosa excursión de Zamba 88
Marcela BERTOLDI: *La construcción de las identidades de los profesores de teatro en las escuelas secundarias orientadas en arte* 98
Cristian BIANCULLI: *El arte como imaginación y realidad* 106
Lucía CAÑADA: *Mirtha Dermisache: notas sobre los modos de exhibir y publicar su obra hoy* 113
María Verónica CAPASSO, Marina PANFILI, Lucía GENTILE, Lucía SAVLOFF: *Recorridos de una disciplina. La Historia del Arte entre 1919 y 1957 en la actual Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP* 128
Esteban CARDONE, Mariano MARTINEZ ATENCIO: *Impertinencias actuales acerca de lo sublime* 151
María Cecilia CHRISTENSEN: *Jerarquías de poder en el documental de intervención política: Límites, relaciones y tensiones entre el realizador, el actor social y el espectador* 165
Romina CONTI: *Racionalidad estética y mundo contemporáneo: reflexiones desde la continuidad de una intuición teórica entre Marcuse y Seel* 185
Ana CONTURSI: *Foto-activismo y vivencia de lo común: de paradigmas alternativos y resistencia en la fotografía colectiva* 192
Maximiliano CORREIA: *Lo estético-político en la historia desde la mirada de Jacques Rancière* 201
Araceli DE VANNA: *La construcción de la identidad profesional docente en los profesores de Teatro. La incidencia de las trayectorias formativas institucionales* 207
Sofía DELLE DONE: *Poéticas y curadurías en torno al arte y al archivo; relaciones institucionales y tensión centro-periferia* 217
Daniel DETTI: *Dos bárbaras y un civilizado* 226
Isabela DI LORENZO, Diego Nicolás MASSARIOL: *Fragmentación de la nominación asimétrica de la "violencia estructural" latinoamericana en los textos visuales de Graciela Sacco (1993-2001)* 238
Iris Carolina DIPIERRI: *C.L. Coqueugniot, una vida en imágenes. Reconstrucción de su trayectoria profesional e historia de vida para la contextualización de los documentos de la "Colección Fotográfica C.L. Coqueugniot"* ... 259
Ricardo DUBATTI: *La Guerra de Malvinas (1982) en un texto dramático de Abelardo Castillo* 277
Nahir FERNÁNDEZ: *Experiencia estética y naturaleza humana desde la mirada de Jean-Marie Schaeffer* 291
Silvia FERNANDEZ SOTO, Jorge TRIPIANA: *Organizaciones sociales, territorio y memoria. Elementos teóricos, metodológicos y empíricos para la construcción de la memoria social en centros culturales de la ciudad de Tandil* . 297
Marta Beatriz FERRARI: Praga *de Manuel Vázquez Moltalbán o la ciudad de la memoria* 312
Sandra FERREYRA: *Teatro de objetos y memoria* 321
Verónica Noelia FLORES: *La impronta vanguardista del arte experimental en China* 332

Daniel GILMAN CALDERÓN: Jauja, *el viaje como encrucijada entre mito e historia* 351
Facundo GIMÉNEZ: El desencanto*: modulaciones poéticas en torno a un tono de época* 361
Ignacio GIRALA: *Dos momentos en la obra de Walter Benjamin acerca del retroceso del aura* 373
Bettina GIROTTI: *Un recorrido por las experiencias de mujeres titiriteras en Buenos Aires: Elba Fábregas* 379
Silvana A. GÓMEZ: *La España de acá festeja su mayoría de edad. Una imagen de Argentina construida por el semanario* Caras y caretas *en 1910* 392
Alejandra HEFFES, Agustina BERTONE: *La niñez como territorio de resistencia: Una mirada desde* Kamchatka .. 412
Julia ISIDORI: *Latinoamérica, política y marginal. Demasiado arte para ser verdad* 434
Verónica LEUCI: *Imposturas poéticas: caminos de la autoficción y juegos nominales en la poesía española última* . 451
María LICCIARDO: *Flores arrancadas* 464
Guillermo LÓPEZ GEADA: *La presión diagonal de lo imposible: situación de la Estética en la teoría Menke. Entre una negatividad implícita y la subversión postestética* 479
Ignacio LUIS: *Situar la mirada sobre aquello donde no hay nada que ver* 488
Ana Laura LUQUEZ: *El lugar del territorio en la construcción de la identidad profesional del Profesor de Teatro* .. 495
Natalia MARCH: *Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires, Argentina* 508
Nadia MARTÍN: *Memorias de la desaparición en el arte tecnológico: el Mundial del '78* 526
Patricia MARTINEZ CASTILLO, Cristina FUKELAMAN, Jorgelina SCIORRA: *Redes de Autogestión y Espacios de Circulación de Arte en la Ciudad de La Plata: Ciudad y mapa para una tipología posible* 536
Lucas Andrés MASÁN: Grandes ruidos en una pequeña habitación. *Indicios y resonancias en la obra pictórica de Prilidiano Pueyrredón* 543
Camila Inés MEDAIL, Juan Cruz PEDRONI: *Itinerarios poéticos de Córdova Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de* El viento en la bandera *(1945)* 566
María José MELENDO: *Lecturas situadas en torno al futuro que imaginaron las vanguardias* 584
Laila Florencia MENDEZ: *Al resguardo del Patrimonio Cultural, Derecho Internacional en tiempos de guerra* 595
Carlos Federico MITIDIERI: Mímesis *y racionalidad en el pensamiento estético de Th. W. Adorno* 601
Rodrigo MONTENEGRO: *Imágenes críticas de la comunidad. Apuntes sobre narrativa reciente y territorialidad* ... 607
Virginia MORAZZO, Fabián FLORES: *El documental y la búsqueda de identidad* 618
Fernanda MUGICA: *Apropiaciones y desvíos: preguntas sobre la noción de autoría en las producciones de Milton Läufer* 628
Alejandro Javier NIGRI: *América Latina, cine y construcción de identidad* 639
Lucila ORTEGA: *La sensibilidad antiautoritaria anarquista: desplazamientos y relecturas* 658
Anabel PAOLETTA, Guillermina BUCKLE, Belén TOCINO, Agustina VILLANES: *Colectivo de arte y activismo en las marchas de la ciudad de Tandil (2014-2018)* 670
Gabriela PEREZ CUBAS: *Resubjetivación como resistencia teatral* 678
Rómulo PIANACCI: *Políticas Culturales: Estado y Sociedad en las dictaduras de Brasil y Argentina (1955-1958)* . 691
Marisa RODRIGUEZ: *Los talleres artístico-culturales municipales, entre la inclusión, lo común y el reconocimiento* . 707
Marisa RODRÍGUEZ: *Identidad profesional docente en los Profesores de Teatro, entramado de trayectorias* 722
Juan Nicolás ROSSI: *Limitaciones y alcances de las producciones artísticas autorreferenciales en la construcción de identidades* 734
Ana SILVA, Fernando FUNARO: *Antihéroes barriales, imágenes y memorias de una ciudad media bonaerense* 745
Juan Pablo SOSA: *John Dewey: acción, práctica y continuidad en la experiencia artística* 763
María Cecilia WULFF: *El territorio de lo nórdico: una mirada desde hoy y desde acá*..... 769
Delfina ZARAUZA: *¿De qué hablamos cuando hablamos de militancia cultural? Análisis sobre las relaciones que establece un colectivo artístico-cultural con los mundos políticos y económicos en la construcción de una identidad grupal* 785
Aníbal MINNUCCI, Claudia C. SPERANZA: *Audiovisuales para conocer y dimensionar territorios: construcciones de la memoria colectiva sobre el sur de Sudamérica* 802

CONFERENCIAS

Memories of the Revolution: History, Cinema and the Contemporary

Dr. Parichay Patra

Assistant Professor
Dept. of Humanities and Social Sciences
BITS Pilani Goa, India

Summary

This presentation intends to address certain strategies of contemporary cinema studies research in the context of the reappearance of May 1968 in cine-academic parlance and the advent of transnationalism as a method. With an interest in the cine-aesthetic transnational associations prevalent in the 1970s, it will review the possibilities that these recent developments can offer. Critically considering the event of memorizing May 1968 as the 'moment of revolution in the global modernity', the presentation will try to engage with two apparently unresolved issues, what cinema can add to the existing historical archive and what implications does this memorizing have for cinema and the contemporary.

Introduction

In this presentation I would like to take a cursory glance at certain moments in history or, to be more specific, at multiple histories. For my doctoral research I worked on the Indian New Wave of the 1970s, or the Indian chapter of the global waves of the '70s and its transnational associations. These associations were many and multifarious, as the movement itself was extremely heterogeneous. There were auteurs such as Mani Kaul and Kumar Shahani with strong aesthetic

associations with their Euro counterparts. Shahani assisted Robert Bresson, experienced and participated in the '68 moment in Paris, went back to Europe to study the epic form in cinema and literature, interviewed Miklos Jancso. And then there was Mrinal Sen, who, despite his consistent travels mostly across the European festival circuits, maintained a cordial relationship with his Latin American comrades, the list of whom ranges from Fernando Pino Solanas to Jorge Sanjines to desaparecidos such as Raymundo Gleyzer.[1] But his association with Latin American cinema transcends anecdotes. His 'City Trilogy' films, made in the 1970s, involve a number of aesthetic modes associated mostly with global political cinema of the time. These include voiceovers, political commentaries, actors frontally addressing the camera and breaking verisimilitude, use of an extremely mobile camera amidst the city crowd, an interest in Brechtian alienation and authorial intervention into the narrative. Sen and Arun Kaul published a manifesto for the New Cinema Movement in 1968, another unprecedented event in Indian cinema history.[2] Beyond these there existed an almost unnoticeable history of experimental film movement in the form of small-gauge filmmaking, such as the Super 8 movement in Kolkata under the supervision of Soumen Guha[3] who received his inspiration and training from Denmark.

Amidst the celebration of the 50 years of May 1968 across the world in general and in the European academia and festival circuit in particular, what is often forgotten is the fact that these transnational associations formed threads that connected different parts of the world, aesthetically, politically, pedagogically. Moreover, a number of possible 'themes' can be located in these threads and, as I would like to argue, they continued to resurface in the contemporary. But there are reasons why these are forgotten and I list the reasons here.

Within the ever-confining domain of Anglophone cinema studies, we move between walls, between ever-silent archives and materials that remain unearthed, untranslated and/or unpublished, blinded often by the false sense of security that English as the global lingua franca creates and nurtures. We try our hands at various things, "approaches and methods" as they call it in the Anglophone

1 Sen mentions his meeting with Gleyzer at the 1973 Berlinale and the way he received the information of his subsequent disappearance in his autobiographical writings in Bengali.

2 The manifesto clearly mentions the French New Wave and the American underground cinema as their sources of inspiration.

3 An engineer turned Maoist, Guha became an underground political activist and his family members were tortured by the police in the 1970s. Their case was highly publicized and Amnesty International assisted them in their quest for better medical care and treatment in Denmark. Guha became acquainted with Super 8 filmmaking in Denmark, imported the necessary equipment and started organizing workshops. He and his students made a number of films in Super 8 without any assistance from the film societies or from the more established filmmakers belonging to the domain of the arthouse.

academia. Scholars in the UK published voluminously on transnational cinema,[4] ending up with imaginary camps such as 'slow cinema' that depend, quite vulnerably, on certain principles that are unable to erase national-industrial and subjective aesthetic differences.[5] And yet, despite our newfound interest in global art cinemas, most of the essential writings (critical, polemical, journalistic) that come out of the non-metropolitan centres remain untranslated and often unheard off. A pertinent example in this context might be Third Cinema/Tercer Cine, as only a handful of Latin American texts that are published originally in Portuguese or Spanish (by Glauber Rocha, Fernando Pino Solanas, Octavio Getino and Julio Garcia Espinosa) are available in English translation.

There are more specific hindrances. In Indian cinema studies, the sub-discipline I am coming from, the idea of a national cinema school still dominates almost overwhelmingly. It believes in an understanding of the national popular industry aka Bollywood[6] in terms of its negotiations with the nation-state, while the New Wave, the state-funded arthouse movement in the 1970s, remains unexplored after the advent of cinema studies as an academic discipline. The project of ideological history writing once determined the direction of the nascent discipline.[7] But it could not successfully explain the birth of a state-funded film movement in the 1970s that had strong links beyond the borders.

Situating the history of the movement within the context of this sudden upsurge of transnationalism is what I did for my doctoral research in Australia. I argued that an arthouse movement from the troubled, turbulent 1970s must be considered in accordance with the global waves, a nation-bound approach will not be able to accommodate it. An exploration of the transnational connections led me to a number of global themes of 1968, manifested as they are in different parts of the globe. Some of these themes needed further investigation, especially since the dissertation needs to be rewritten for its publication in book form. That investigation has brought me to Buenos Aires, to the near-

4 In the last few years UK-based scholars such as Stephanie Dennison, Song Hwee Lim, Andrew Higson, Lucia Nagib, Mark Betz, Elizabeth Ezra, Rosalind Galt, Karl Schoonover et al published a number of anthologies and monographs on transnational cinema, world cinema, global art cinema etc. The interchangeability of these terms raises a number of critical questions though.

5 'Slow cinema' enthusiasts, more often than not, group apparently disparate filmmakers such as Lisandro Alonso and Albert Serra, Lav Diaz and Pedro Costa, in terms of the durational principles of their cinema.

6 The apparently derogatory coinage known as Bollywood is associated with the Hindi popular industry after globalization and economic liberalization of the 1990s before which the products of the same industry was referred to simply as Hindi popular cinema.

7 I am referring to the ideological history-writing of Bombay cinema that M. Madhava Prasad initiated as the pioneer in the field. See M. Madhava Prasad, *Ideology of Hindi Film: A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 1998).

completion of a global travelogue that started six years back when I left for Melbourne to embark on my research.

Incidentally but perhaps not coincidentally, the '68 moment (and the resultant transnational waves), considered by Emmanuel Wallerstein as "the moment of revolution in global modernity"[8], has completed its 50 years following which a wave of memorizing the event has engulfed Europe. But, like many other 'displacements'[9] in cinema studies, this phase has left a number of questions unanswered. For me some of the most significant queries in this regard are what cinema can add to the existing historical archive and what implications does this memorizing have for cinema and the contemporary. In order to answer these, in the section that follows, I will critically consider the global themes that I have mentioned, along with a philosophical exploration of 'the contemporary'.

Explanation

The existing archive needs to be restructured, reimagined and rethought as we move towards a different phase of history-writing. Cinema's claims to add to the existing archive despite being a popular public institution have always been doubted, but there are certain points in its history when the lack of faith in cinema's ability to contribute to history-writing evaporates. A possible instance might very well be the German expressionism of the 1920s and 1930s and its anticipation of the rise of the Fuhrer as Siegfried Kracauer has argued.[10] May 1968 and the long 1970s marked the return of cinema as an active contributor through the realization of the global waves. Here I am reminded of the way in which Lucia Nagib, the UK-based Brazilian cine-historian, (re)invoked the metaphor of trees and waves in Franco Moretti[11] in the context of the "supra-national and cross-temporal networks" of the global waves of the 1970s.[12] The trees signify rootedness and geographical continuity associated with the nation, the waves are glorified because of their rootlessness and discontinuity.

Cinema attempts adding to the historical archive through curation of programs, but these programs remain perpetually unfinished. In the context of the curation of 2008 Cinémathèque Française

8 See Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
9 A coinage of Paul Willemen that addresses the unexplained/unexplored terms in cinema studies.
10 I am referring to Kracauer's *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947).
11 See Franco Moretti, 'Conjectures on World Literature', in *New Left Review*, vol.1 (Jan-Feb 2000), pp. 54-68.
12 Lucia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (New York and London: Continuum, 2011).

program devoted to the '68 international, Nicole Brenez, the curator, admitted the limitations as, in her own words, "history of cinema resistant to an industrial perspective remains entirely to be written."[13]

As a film-historian trying to revise his doctoral dissertation, I ended up identifying certain global themes/thematic axis that might help reconstructing the histories. The proposed book-structure should look like what follows:

- Introduction
- Exiles: Political, Cinematic and Chemical
- Art and Music
- Manifestos: Endlessly Rewritten
- Disappearances and Narrative Mortality
- Remembrances of the Things Past
- Conclusion

1968 and its aftermath is often marked by exiles, in crude and subtle forms. In 'crude' terms, exilic cinema (what Hamid Naficy, in a very different context, would term later as accented cinema) refers to the filmmaking of the political exiles. In subtler terms, it may refer to what Philippe Azoury addresses as "exil chimique"[14] or chemical exile in the context of Philippe Garrel; failed revolution, depression, drug abuse and rehabilitation.

Then comes the negotiations between experimental cinemas, underground music, subversive visual art and other modes of counter-culture which we very often tend to overlook because of the dominance of the arthouse. Films by the Lettrists and that of the Zanzibar group remain unheard off amidst the celebration of a well-debated New wave in France. Just a couple of days before I met with Claudio Caldini at a bar in Palermo, Buenos Aires, where he instructed me to look for catalogues devoted to Marta Minujin and others (Edgardo Gimenez, for instance, on whom he made a film in 1980) at Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Caldini and his colleagues remained ignored for long, except for some of the recent programs devoted to Argentine experimental cinema that Federico Windhausen curated.

13 See Nicole Brenez, 'For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema', *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, nos. 1 & 2 (Spring and Fall 2009), pp. 197-201.
14 See Philippe Azoury, *Philippe Garrel: En Substance* (Paris : Capricci, 2013).

Then there are manifestos, endlessly rewritten and debated, as Solanas and Getino continued to publish and revisit their older standpoints most of which, if not all, remain untranslated. Therefore, manifesto became a catchphrase for a film movement anywhere in the world; they continued to appear at crucial junctures in historical time. A recent instance might be the one by Khavn de la Cruz in the context of the Filipino New Wave.

But the most curious part of the 1970s for me is the notion of disappearance. Desaparecido has become such a loaded term in history because of the forced disappearances under the dictatorships in Chile and Argentina, among other places. It includes other, associative images, one of them being the surreptitious appearance and disappearance of films under dictatorship. Under General Jorge Rafael Videla, only the Goethe-Institut Argentinien could screen a Fassbinder. This is where Caldini and his friends became acquainted with a cinema that was otherwise forbidden. And Caldini reconstructed histories when he made *Un Nuevo Día* on his filmmaker friend Tomas Sinovcic, disappeared under the dictatorship, by recreating Sinovcic's films from his screenplays as the original ones have been destroyed by the military.

What does this reappearance or resurfacing signify in the context of the contemporary? Let us take a look into one of the many notions of contemporary for a possible response to this.

Conclusion and the Contemporary

Remembering or memorizing the '68 moment might have different connotations in different locals and (film) cultures, but it strangely and strongly involves reappearance of what is lost. Contemporary digital cinema often (re)invokes the notion of disappearance. The disappeared return as sad and surreal half-humans from the Thai jungles of Apichatpong Weerasethakul or a hunt for their mortal remains is carried out in the Malay archipelago of Lav Diaz. Lav Diaz referring to digital cinema as liberation theology[15] is another pertinent instance of the reappearance. There might be other forms of reappearance from the '70s; the digitization of long-lost films is an instance (Luc Besson once mentioned that DVDs are but mere postcards from the last holiday). Does the reappearance appear as a necessity in the contemporary?

15 Tilman Baumgärtel, '"Digital is Liberation Theology: An Interview with Lav Diaz', in Tilman Baumgärtel (ed), *South East Asian Independent Cinema: Essays, Documents, Interviews* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), pp. 171-8.

While pondering over the notion of the contemporary, what makes me curious is the element of anachronism in it. Giorgio Agamben, in his 'What is Contemporary', keeps referring to Astrophysics, telling the story of the distant galaxies the light of which strives to reach us but it cannot, as the galaxies "move away from us at a velocity greater than light."[16] So, for Agamben, contemporary is a "relationship with time that adheres to it through a disjunction and anachronism", anachronism is always a part of it, being contemporary signifies being able to "perceive in this darkness a light that, while directed toward us, infinitely distances itself from us."[17] This anachronism characterizes our contemporary, as in a globalized world we strive to remember the last revolutionary moment in the global modernity before globalization.

I would like to conclude with a brief reference to an Indian film that comes perhaps closest to Third Cinema/Tercer Cine in terms of aesthetics and politics. John Abraham, one of the most significant proponents of the Indian New Wave of the 1970s and better known for his *chemical exile*, his alcoholic bohemianism that led to his demise, recorded real-life strikes and woven them into stories of the tortured activists from the 1970s in his last film made in 1986. *Amma Ariyan* (*Letter to Mother*) was the first crowdfunded film in the history of Indian cinema, as the funds for the film were raised by a collective that toured villages and organized film screenings in the Indian state of Kerala. The film features a few actor-characters who would disappear later; it chronicles the journey of a people's collective to the mother of a deceased musician cum political activist from the '70s with the news of the latter's suicide. It is conveyed that his suicide is perhaps triggered by the custodial torture that incapacitated him from playing musical instruments. In the now-famous concluding sequence, the collective with the bereaved mother frontally addresses the cinematographic apparatus/camera, moves towards it, and we find them in a screen within the screen, being exhibited to an on-screen public gathered for a screening. Remembrances of the things past dissolve into a *film event* that retains its political significance. Perhaps our attempts at remembering/memorizing the '68 moment in the contemporary should begin from a consideration of film events, cinematic events, events in the cinema.

16 Giorgio Agamben, 'What is the Contemporary?', in *What Is An Apparatus and Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), p. 46.
17 *Ibid*.

Memorias de la revolución:
Historia, cine y lo contemporáneo

Dr. Parichay PATRA

Profesor Asistente
Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales
BITS Pilani, Goa, India

Resumen

Esta presentación pretende abordar ciertas estrategias de la investigación de estudios cinematográficos contemporáneos en el contexto de la reaparición de *mayo de 1968* en el lenguaje cine-académico y el advenimiento del transnacionalismo como método. Con un interés en las asociaciones transnacionales cine-estéticas prevalecientes en la década de 1970, se revisarán las posibilidades que estos desarrollos recientes pueden ofrecer. Considerando críticamente el evento de memorizar *mayo de 1968* como el "momento de revolución en la modernidad global", la presentación intentará abordar dos cuestiones aparentemente sin resolver: ¿qué cine puede agregar al archivo histórico existente? y ¿qué implicaciones tiene esta memorización para el cine y lo contemporáneo?

Introducción

En esta presentación, me gustaría echar un vistazo superficial a ciertos momentos de la historia o, para ser más específicos, a múltiples historias. Para mi investigación doctoral trabajé con la Nueva Ola India de la década de 1970, o la parte india de las olas globales de los años 70 y sus asociaciones transnacionales. Estas asociaciones fueron muchas y variadas, ya que el movimiento en sí era extremadamente heterogéneo. Hubo autores como Mani Kaul y Kumar Shahani con fuertes

asociaciones estéticas con autores europeos. Shahani asistió a Robert Bresson, experimentó y participó en el momento '68 en París, volvió a Europa para estudiar la forma épica en el cine y la literatura, entrevistó a Miklos Jancso. Y luego estaba Mrinal Sen, quien, a pesar de sus constantes viajes principalmente a través de los circuitos de festivales europeos, mantuvo una relación cordial con sus camaradas latinoamericanos, cuya lista abarca desde Fernando Pino Solanas hasta Jorge Sanjinés y desaparecidos como Raymundo Gleyzer.[1] Pero su asociación con el cine latinoamericano trasciende las anécdotas. Sus películas de "City Trilogy", realizadas en la década de 1970, implican una serie de modos estéticos asociados principalmente con el cine político mundial de la época. Estos incluyen voces en off, comentarios políticos, actores que se dirigen frontalmente a la cámara y rompen la verosimilitud, usan una cámara extremadamente móvil en medio de la multitud de la ciudad, un interés en el distanciamiento brechtiano y la intervención del autor en la narración. Sen y Arun Kaul publicaron un manifiesto para el Movimiento del Nuevo Cine en 1968, otro evento sin precedentes en la historia del cine indio.[2] Más allá de esto, existía una historia casi imperceptible del movimiento experimental de películas en forma de cine de pequeño formato, como el movimiento Super 8 en Kolkata bajo la supervisión de Soumen Guha[3], quien recibió su inspiración y entrenamiento en Dinamarca.

En medio de la celebración de los 50 años de mayo de 1968 en todo el mundo en general y en la academia europea y el circuito de festivales en particular, lo que a menudo se olvida es el hecho de que estas asociaciones transnacionales tendieron puentes que conectaban diferentes partes del mundo, estéticamente, políticamente, pedagógicamente. Además, se pueden ubicar una serie de posibles 'temas' en estas relaciones y, como me gustaría argumentar, continuaron resurgiendo en lo contemporáneo. Pero hay razones por las que esas asociaciones transnacionales se olvidan y enumero las razones aquí.

Dentro del dominio cada vez más limitado de los estudios cinematográficos anglófonos, nos movemos entre paredes, entre archivos silenciosos y materiales que permanecen enterrados, sin traducir y/o sin publicar, cegados a menudo por la falsa sensación de seguridad que crea el inglés

1 Sen menciona en sus escritos autobiográficos en Bengali su encuentro con Gleyzer en la *Berlinale* de 1973 y las circunstancias en que recibió la información sobre su posterior desaparición.

2 El manifiesto menciona explícitamente la Nueva Ola francesa y el cine *underground* americano como sus fuentes de inspiración.

3 Guha es un ingeniero que se adhirió al maoísmo, se convirtió en un activista político clandestino y sus familiares fueron torturados por la policía en la década de 1970. Su caso fue muy publicitado y Amnistía Internacional los ayudó en su búsqueda de una mejor atención médica y tratamiento en Dinamarca. Guha se familiarizó con el cine de Super 8 en Dinamarca, importó el equipo necesario y comenzó a organizar talleres. Él y sus estudiantes hicieron varias películas en Super 8 sin ninguna ayuda de las compañías cinematográficas o de los cineastas más establecidos en el cine de alta calidad.

como *lingua franca* global. Pongamos a prueba varios acercamientos, "enfoques y métodos", como lo llaman en la academia anglófona. Los estudiosos en el Reino Unido publicaron abundantemente sobre el cine transnacional,[4] terminando en el armado de campamentos imaginarios como el "cine lento" que depende, de manera bastante vulnerable, de ciertos principios que no pueden borrar las diferencias estéticas nacionales-industriales y subjetivas.[5] Y sin embargo, a pesar de nuestro nuevo interés en los cines de arte global, la mayoría de los escritos esenciales (críticos, polémicos, periodísticos) que salen de los centros no metropolitanos permanecen sin traducir y, a menudo, inéditos. Un ejemplo pertinente en este contexto podría ser el Third Cinema / Tercer Cine, ya que solo un puñado de textos latinoamericanos publicados originalmente en portugués o español (por Glauber Rocha, Fernando Pino Solanas, Octavio Getino y Julio García Espinosa) están disponibles en inglés.

Hay obstáculos más específicos. En los estudios de cine indio, la subdisciplina de la que vengo, la idea de una escuela nacional de cine todavía domina de manera abrumadora. Esa idea se basa en una comprensión de la industria popular nacional, también conocida como Bollywood,[6] en términos de sus negociaciones con el Estado-nación, mientras que el movimiento *New Wave* de obras de arte financiado por el estado en la década de 1970 permanece inexplorado después del advenimiento de los estudios de cine como una disciplina académica.[7] El proyecto de escritura ideológica de la historia determinó la dirección de la disciplina naciente. Pero no pudo explicar con éxito el nacimiento de un movimiento cinematográfico financiado por el estado en la década de 1970 que tenía fuertes vínculos más allá de las fronteras.

Situar la historia del movimiento en el contexto de este repentino surgimiento del transnacionalismo es lo que hice para mi investigación doctoral en Australia. Argumenté que un movimiento artístico de los atribulados y turbulentos años setenta debe considerarse de acuerdo con las olas globales, un enfoque nacional no será capaz de comprenderlo cabalmente. Una exploración de las conexiones transnacionales me llevó a una serie de temas globales de 1968, que se manifiestan en diferentes

4 En los años recientes en el Reino Unido los investigadores tales como Stephanie Dennison, Song Hwee Lim, Andrew Higson, Lucia Nagib, Mark Betz, Elizabeth Ezra, Rosalind Galt, Karl Schoonover entre otros, publicaron antologías y monografías sobre el cine transnacional, el cine mundial, el cine de arte global, etc. La intercambiabilidad de estos términos, sin embargo, plantea una serie de problemas a la crítica.

5 Los partidarios del 'Slow cinema', más a menudo que no, incluyen a cineastas aparentemente dispares como Lisandro Alonso y Albert Serra, Lav Díaz y Pedro Costa, en términos de los principios de la duración de su cine.

6 El término aparentemente despectivo conocido como Bollywood se asocia con la industria popular hindi después de la globalización y la liberalización económica de la década de 1990, antes de lo cual los productos de la misma industria se denominaban simplemente cine popular hindi.

7 Me refiero a la historia ideológica del cine de Bombay que M. Madhava Prasad inició como el pionero en el campo. Ver M. Madhava Prasad, *Ideology of Hindi Film: A Historical Construction* (Nueva Delhi: Oxford University Press, 1998).

partes del mundo. Algunos de estos temas necesitan más investigación, especialmente dado que la disertación debe ser reescrita para su publicación en forma de libro. Esa investigación me llevó a Buenos Aires, a la casi conclusión de un recorrido mundial que comenzó hace seis años cuando me fui a Melbourne para embarcarme en mi investigación.

Dicho sea de paso, aunque tal vez no coincidentemente, el momento del 68 (y las ondas transnacionales resultantes), considerado por Emmanuel Wallerstein como "el momento de la revolución en la modernidad global",modernity"[8] ha completado sus 50 años y una ola de memorización ha envuelto a Europa. Pero, como muchos otros 'desplazamientos'[9] en los estudios de cine, esta fase ha dejado una cantidad de preguntas sin respuesta. Para mí, algunas de las dudas más importantes al respecto son qué puede agregar el cine al archivo histórico existente y qué implicaciones tiene esta memorización para el cine y lo contemporáneo. Para responder a esto, en la sección que sigue, consideraré críticamente los temas globales que he mencionado, junto con una exploración filosófica de lo "contemporáneo".

Explicación

El archivo existente debe reestructurarse, reinventarse y repensarse a medida que avanzamos hacia una fase diferente de la escritura de la historia. Los llamados del cine de contribuir al archivo histórico existente a pesar de ser un medio público popular siempre han sido puestos en duda, pero hay ciertos momentos en los que la falta de fe en la capacidad del cine para contribuir a la escritura de la historia se evapora. Un posible ejemplo podría muy bien ser el expresionismo alemán de los años veinte y treinta y su anticipación al ascenso del Führer, como lo ha sostenido Siegfried Kracauer.[10] Mayo de 1968 y la larga década de 1970 marcó el regreso del cine como un contribuyente activo de las olas globales. Aquí recuerdo la forma en que Lucia Nagib, la cineasta brasileña radicada en el Reino Unido, (re)invocó la metáfora de los árboles y las olas en Franco Moretti[11] en el contexto de las "redes supranacionales y transversales" de las olas mundiales de los

8 Ver Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
9 Un término acuñado por Paul Willemen que aborda los términos inexplicables / inexplorados en los estudios de cine.
10 Me refiero a Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947).
11 Ver Franco Moretti, 'Conjectures on World Literature', en *New Left Review*, vol.1 (Jan-Feb 2000), pp. 54-68.

años 1970.[12] Los árboles significan un enraizamiento y una continuidad geográfica asociados con la nación, las olas son glorificadas por su desarraigo y discontinuidad.

El cine intenta sumarse al archivo histórico a través de la curaduría de programas, pero estos programas permanecen constantemente inacabados. En el contexto de la curaduría del programa de la Cinematheque Francaise de 2008, dedicado al 1968-internacional, Nicole Brenez, la curadora, admitió las limitaciones ya que, en sus propias palabras, "la historia del cine resistente a una perspectiva industrial aún no se ha escrito".[13]

Como historiador de cine que intentaba revisar su tesis doctoral, terminé identificando ciertos temas globales / ejes temáticos que podrían ayudar a reconstruir las historias. La estructura del libro propuesta debe verse como sigue:

1. Introducción
2. Exilios: políticos, cinematográficos y químicos
3. Arte y música
4. Manifiesto: infinitamente reescrito
5. Desapariciones y mortalidad narrativa
6. Recuerdos de las cosas pasadas
7. Conclusión

1968 y sus secuelas a menudo están marcadas por exilios, en formas toscas y sutiles. En términos "crudos", el cine exílico o del exilio (lo que Hamid Naficy, en un contexto muy diferente, denominaría más tarde como cine acentuado o con acento) se refiere a la filmación de los exiliados políticos. En términos más sutiles, puede referirse a lo que Philippe Azoury aborda como "exilio chimique"[14] o exilio químico en el contexto de Philippe Garrel, revolución fallida, depresión, abuso de drogas y rehabilitación.

12 Lucia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (New York y Londres: Continuum, 2011).
13 Ver Nicole Brenez, 'For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema', *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, nos. 1 & 2 (Spring and Fall 2009), pp. 197-201.
14 Ver Philippe Azoury, *Philippe Garrel: En Substance* (París: Capricci, 2013).

Luego vienen las negociaciones entre cines experimentales, música underground, arte visual subversivo y otros modos de contracultura que solemos pasar por alto a causa del predominio de lo artístico. Las películas de los Letristas y la del grupo de Zanzíbar permanecen inéditas en medio de la celebración de una Nueva ola muy debatida en Francia. Hace un par de días me encontré con Claudio Caldini en un bar de Palermo, Buenos Aires, donde me indicó buscar catálogos dedicados a Marta Minujin y otros (Edgardo Gimenez, por ejemplo, sobre quien Caldini hizo una película en 1980) en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Caldini y sus colegas permanecieron ignorados por mucho tiempo, a excepción de algunos de los programas recientes dedicados al cine experimental argentino que curó Federico Windhausen.

Luego hay manifiestos, infinitamente reescritos y debatidos, ya que Solanas y Getino continuaron publicando y revisando sus antiguos puntos de vista, la mayoría de los cuales, si no todos, permanecen sin traducir. Por lo tanto, el manifiesto se convirtió en una frase clave para un movimiento fílmico en cualquier parte del mundo; continuaron apareciendo en coyunturas cruciales en el tiempo. Un ejemplo reciente podría ser el de Khavn de la Cruz en el contexto de la Nueva Ola filipina.

Pero la parte más curiosa de la década de 1970 para mí es la noción de desaparición. Desaparecido se ha convertido en un término tan cargado en la historia a causa de las desapariciones forzadas bajo las dictaduras en Chile y Argentina, entre otros lugares. Incluye otras imágenes asociativas, una de ellas es la aparición subrepticia y la desaparición de películas bajo la dictadura. Bajo el mando del general Jorge Rafael Videla, solo el Instituto Goethe argentino pudo filtrar una proyección de un film de Fassbinder. Aquí es donde Caldini y sus amigos se familiarizaron con un cine que de otra manera estaba prohibido. Y Caldini reconstruyó las historias cuando hizo *Un Nuevo Día* sobre su amigo cineasta Tomás Sinovcic, desaparecido bajo la dictadura, al recrear las películas de Sinovcic desde sus guiones, ya que las originales fueron destruidas por los militares.

¿Qué significa esta reaparición / resurgimiento en el contexto de lo contemporáneo? Echemos un vistazo a una de las muchas nociones de contemporáneo para una posible respuesta a esto.

Conclusión y lo contemporáneo

Recordar o memorizar el momento '68 puede tener connotaciones diferentes en diferentes lugares y culturas fílmicas, pero extraña y fuertemente implica la reaparición de lo que está perdido. El cine digital contemporáneo a menudo (re)invoca la noción de desaparición. Los desaparecidos regresan como seres medio-humanos y surrealistas de las junglas tailandesas de Apichatpong Weerasethakul o en una cacería de sus restos mortales llevada a cabo en el archipiélago malayo de Lav Diaz. Lav Díaz al referirse al cine digital como teología de la liberación[15] es otro ejemplo pertinente de la reaparición. Puede haber otras formas de reaparición desde los años 70; la digitalización de películas perdidas hace mucho tiempo es una instancia (Luc Besson mencionó una vez que los DVD no son más que simples postales de las últimas vacaciones). ¿La reaparición aparece como una necesidad en lo contemporáneo?

Al reflexionar sobre la noción de lo contemporáneo, lo que me da curiosidad es el elemento de anacronismo que encierra. Giorgio Agamben, en su libro "What is Contemporary", sigue refiriéndose a la astrofísica, contando la historia de las galaxias distantes cuya luz intenta alcanzarnos pero no puede, ya que las galaxias "se alejan de nosotros a una velocidad mayor que la luz"[16]. "Entonces, para Agamben, lo contemporáneo es una "relación con el tiempo que se adhiere a ella a través de una disyunción y un anacronismo", el anacronismo es siempre parte de ello, ser contemporáneo significa ser capaz de "percibir en esta oscuridad una luz que, aunque dirigida hacia nosotros, se distancia infinitamente de nosotros"[17]. Este anacronismo caracteriza a nuestra contemporaneidad, ya que en un mundo globalizado nos esforzamos por recordar el último momento revolucionario en la modernidad global antes de la globalización.

Me gustaría concluir con una breve referencia a una película india que se acerca más a Third Cinema / Tercer Cine en términos de estética y política. John Abraham, uno de los defensores más importantes de la Nueva Ola India de la década de 1970 y más conocido por su *exilio químico*, su bohemia alcohólica que lo llevó a la muerte, registró ataques de la vida real y los entretejió en historias de activistas torturados de la década de 1970 en su última película realizada en 1986. *Amma Ariyan (Carta a la madre*) fue la primera película financiada por *crowdfunding* en la historia

15 Tilman Baumgärtel, “Digital is Liberation Theology: An Interview with Lav Diaz”, in Tilman Baumgärtel (ed), *South East Asian Independent Cinema: Essays, Documents, Interviews* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), pp. 171-8.

16 Giorgio Agamben, ‘What is the Contemporary?’, in *What Is An Apparatus and Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), p. 46.

17 *Ibid*.

del cine indio, ya que los fondos para la película fueron recaudados por un colectivo que recorrió pueblos y organizó proyecciones de películas en el estado indio de Kerala. La película presenta a unos pocos actores que desaparecerían más tarde; narra el viaje de un colectivo popular para ver a la madre de un músico fallecido y activista político de los años 70 con la noticia del suicidio de este último. Se dice que su suicidio fue quizás desatado debido a la tortura que le impidió tocar instrumentos musicales. En la ahora famosa secuencia de cierre, el colectivo con la madre doliente se dirige frontalmente al aparato / cámara cinematográfica, se mueve hacia él, y los encontramos en una pantalla dentro de la pantalla, que se exhibe al público en una proyección. Los recuerdos de las cosas pasadas se disuelven en un evento cinematográfico que conserva su significado político. Tal vez nuestros intentos de recordar / memorizar el momento '68 contemporáneamente comienzan a partir de una consideración de acontecimientos cinematográficos, cinemáticos, y fílmicos.

El Grupo Dziga Vertov y su cine militante
'entre' vanguardia política y vanguardia artística

Nicolás SCIPIONE [1]

Presentación

El objetivo de esta presentación es compartir el análisis que desarrollo en mi tesina de grado. En ella trabajo sobre el *Grupo Dziga Vertov* (GDV), sus ideas y sus prácticas. Pienso que dicho grupo de cineastas y militantes políticos se debe considerar una de las experiencias más representativas de la militancia audiovisual posterior a *Mayo 1968*. Sus miembros se encontraban en un escenario singular, la década del '60, donde ciertos acontecimientos y la convicción de algunos, crearon un escenario de debate acerca de la relación entre el arte y la política, sobre el cine y las organizaciones de izquierda, y sobre la existencia de imágenes construidas en un incipiente capitalismo de consumo. El *Mayo 1968,* puede ser considerado como la reacción a una crisis política, para mi trabajo significa el acto fundacional del GDV. En primera instancia, me dispuse a desarrollar una reconstrucción de las relaciones políticas, los debates y las expectativas que tenían sus miembros y recuperar sus propuestas narrativas, pero además, profundizar sobre un tema que creo importante para el desarrollo de las organizaciones revolucionarias: *las posibilidades de trabajo entre las organizaciones políticas y los realizadores cinematográficos*.

A través de la descripción de los objetivos del GDV, los planes de filmación, los montajes, el financiamiento de los proyectos y la comparación con el producto de sus films, podremos observar cuáles eran las estrategias políticas que proponían. En particular me detuve en lo que considero una particularidad del GDV para su época: concebir el cine en una constante relación *arte/política.* ¿Por qué se da esta particular visión? Simultáneamente varios factores dan espacio para esa forma de ver la intervención del cine político.

1 Lic. en Comunicación Social (UBA), autor de *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes*. Buenos Aires: Cooperativa Esquina Libertad, 2018.

Por un lado, la *Escuela de Frankfurt* había construido la *Industria Cultural.* Max Horheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin y Herbert Marcuse, entre otros, propusieron un análisis crítico del mundo de las mercancías, una mirada crítica sobre el valor de uso estético, debido a que el mercado capitalista se aprovecha del entretenimiento y del discurso ideológico. Por otro, la preocupación en torno a la aparición de los medios masivos de comunicación y su relación con el Capital, fueron revisitadas por intelectuales militantes del *Mayo Francés* como Louis Althusser, Herbert Marcuse y Jean Paul Sartre. Por último, en el mundo del cine político, se retoma un debate de las primeras décadas del siglo XX cuyos dos exponentes máximos fueron Dziga Vertov (de quien el GDV toma su nombre) y Sergei Eisenstein. El tema en debate eran las significaciones posibles desde la realización cinematográfica (producción argumental desde Eisenstein o producción experimental desde Vertov), y el uso de los elementos técnicos: los guiones, las cámaras, el montaje, los escenarios de filmación, el trabajo de cámaras, etc.

Al recuperar la producción de discurso y las posiciones políticas que se suscitaron, pude también, recuperar una mirada crítica al avance tecnológico y las estrategias políticas que se discutieron en torno a estos problemas, y así, abrir una ventana hacia el desarrollo de nuevas estrategias políticas revolucionarias.

Para este recorrido partí de las siguientes preguntas: ¿Por qué surge el GDV?, ¿Cómo relaciona su labor de realización audiovisual con la lucha política revolucionaria?, ¿Cómo se posiciona el GDV dentro de los debates del cine militante de su época?, ¿Cómo se propone construir sus imágenes, sus discursos? Ante estas preguntas lo primero que tuve que hacer, fue reconocerme como militante político y, además, científico de la comunicación, y reconocer que ese es uno de los primeros motores para esta investigación, porque me sentía (y aún me siento) empujado a producir a partir de esa doble condición.

Desde 2002 he participado en varias publicaciones de carácter “barrial” y “partidario”, en radios locales, agencias de noticias “alternativas” y en la Red Nacional de Medios Alternativos (RNMA), es decir, en espacios de comunicación alternativa, comunitaria o popular, llamados así desde diferentes perspectivas académicas, políticas e ideológicas. Se usan algunos o todos estos nombres para definir las experiencias de comunicación que están por fuera del circuito comercial, que buscan otro tipo de comunicación y tratamiento de la información o que tienen relación orgánica con organizaciones sociales y políticas. Por esa razón creí (y aún creo) que, para realizar esta investigación, no alcanzaba con reconstruir la experiencia militante del GDV desde los análisis sociológicos, discursivos y semióticos que parten de las regularidades del discurso con el afán de

aportar a futuros proyectos audiovisuales de los realizadores/militantes. Tampoco era suficiente realizar un análisis de la recepción de los films del GDV *desconstruyendo* los procesos de circulación discursiva que estos han producido. Entendí que era necesario observar las relaciones entre arte y política y la forma en que el GDV se enfrenta a sus propias contradicciones, (y las de todo el cine militante). Lo que debía intentar era una mirada analítica desde la producción colectiva que se oriente hacia las imágenes y las formas de trabajo con organizaciones políticas y sociales aunque, en esos tiempos no existía, ni parece existir ahora.

Parto entonces por reconocer al GDV como un proyecto militante y no como un momento en la filmografía de Jean Luc Godard, cosa que ocurre en casi toda la bibliografía disponible. Aunque solo algunas de las aspiraciones del GDV fueron llevadas a cabo, su búsqueda está signada por la crítica de los discursos, de la praxis política y de los cambios estéticos de su tiempo. Paradójicamente, creo que esa misma crítica, lo posiciona en un lugar preponderante en la historia del cine, sobre todo en las propuestas estéticas y narrativas que marcaron el cine militante *a posteriori*. Desde allí dispuse un corpus de investigación. Trabajo sobre cuatro films realizados por el GDV*: "Una película como cualquier otra" (Un film comme les autres)* de 1968, *"Pravda"* de 1969, *"Viento del este" (Vent d' est)*, también de 1969 y *"Aquí y en otro lugar" (Ici et ailleurs)*, estrenada en 1974. Además tomé entrevistas, textos y el que se considera el Manifiesto del GDV, que me permitieron desmenuzar una realidad política y reactivar la polémica sobre el lugar político y social del cine.

Como estructuré el trabajo

Fundamentos teóricos

En cuanto al marco teórico que utilicé Hans Magnus Enzensberger (1972) explicaba que el *Mayo 1968* volvió a formas arcaicas de producción (pintadas, graffiti) en lugar de llevar la agitación hacia los obreros de una moderna imprenta. En un contexto de desconcierto, los estudiantes eligieron imprimir sus carteles a través de prensas manuales. Los lemas y las consignas fueron escritos a mano aunque podrían haber encontrado otras formas para una difusión masiva. No se llevó un "control estratégico", escribe el autor alemán. Pensaba que los activistas se refugiaron en formas de comunicación anticuadas en lugar de ocuparse de la contradicción entre la "actual constitución de los medios y su potencial revolucionario". (Citar) La experiencia del GDV porque contradice este

análisis pero, sin embargo, no logra establecer relación entre arte, los medios de comunicación masiva y la militancia revolucionaria. Así nos despierta la inquietud: *¿Podrían establecer esa relación?, ¿De qué manera lo harían? ¿Hoy se pueden establecer esas relaciones?* Mi posición objetiva como militantes e investigador, está más cerca de los *intelectuales orgánicos* en términos de Gramsci (2006), que de la clase obrera.

Allí intenté distinguir, dentro de lo que Adorno y Horheimer (1970) definen como *Industria Cultural,* qué experiencias dan herramientas para crear nuevas relaciones de imágenes o nuevas formas de mirar y estas condiciones forjan nuevos interrogantes. Y es allí donde aparecen en un mismo plano de análisis el cine y la militancia política. Raymond Williams (1997) explicaba que *"El problema más arduo, para cualquiera de nosotros* –los socialistas-*, es distinguir entre las tendencias culturales radicalmente diferentes que, dentro de toda la formación del cine capitalista, en la práctica terminaron por sobreponerse".* Así puedo darle la oportunidad al cine del GDV de sobreponerse a la batería de imágenes creadas segundo a segundo por la industria cinematográfica y sus aliados de los medios de comunicación masiva. En ese sentido, la mirada aguda del consumo que la clase obrera hace de la *Industria Cultural* es una necesidad para las experiencias donde se encuentran el arte y la política, pero también son acciones que hoy resultan impracticables si no son pensadas desde una relación *arte/política* de carácter indivisible.

Además, lo considero necesario este análisis porque la búsqueda de nuevas *relaciones de imágenes* en forma colectiva nos permite aspirar a construir herramientas teóricas que examinen las experiencias constituidas por fuera de la lógica de las "imágenes burguesas". Este análisis lo haremos a través de las relaciones que podemos establecer entre las coyunturas políticas, las organizaciones políticas y las narrativas con las que el GDV trata de escaparle, simultáneamente, al cine industrial y al arte de vanguardia. De este modo podremos sostener que, si aún aspiramos a transformar la sociedad en la que vivimos, es necesario encontrar puntos de conexión entre las realidades políticas, las estructuras de las organizaciones, el trabajo del *cine militante,* y los nuevos desafíos estéticos con los que nos podemos encontrar para desarrollar nuevas estrategias para la comunicación revolucionaria.

Análisis de un contexto particular

Parece en un principio muy alejado, pero entiendo que el periodo de entreguerras merece una observación detallada sobre su carácter político-económico para entender la preocupación

fundamental del pensamiento revolucionario de los años ´60 y cualquier crítica a la *Cultura de masas*. Siguiendo esta línea se puede sostener que la 2ª Guerra Mundial fue el punto de partida de la mirada crítica de la Cultura con mayúsculas y, a su vez, era el punto final de un estadio de crisis de la lucha entre *Capital-Trabajo*.

La crisis capitalista entreguerras fue un nuevo renacer para las grandes luchas sociales y, simultáneamente, para la creación de grandes manifestaciones reaccionarias. De modo que los revolucionarios de los ’60 comprendían que, desde fines del siglo XIX, había evidencia para entender que las masas eran motor de la *lucha de clases* pero se preguntaban, además, *porqué los mismos medios que habían dado como resultado las luchas revolucionarias habían también generado el racismo y antisemitismo.*

Muchos intentaron responder a esa pregunta y reconocieron que la misma crisis del Capital es la que le da forma a la *Cultura de masas* en la década del ’50 y la que generará una nueva forma de relacionarse con el consumo, con las mercancías, con las personas. Lo podían explicar porque creían que la existencia de un Capital transnacional real, (un acierto de Marx y de Lenin sobre el desarrollo del capitalismo como sistema), es donde la reproducción y circulación del Capital, despliegan una aproximación casi obligada hacia el desarrollo de la *Cultura de masas,* y por consiguiente, de la explosión del capitalismo de consumo.

A partir de este análisis muy presente en la época, encontró que el estudio de la raíz del pensamiento antisemita en Europa, que hacen los teóricos de la Escuela de Frankfurt, la Revolución Cultural en China y su impacto en Francia, son aportes directos a las experiencias como la del GDV, que parten de una concepción marxista y que emergen de la lucha política francesa. El punto inicial de estos militantes y teóricos es un distanciamiento de las teorías que toman *Cultura* como concepto relacionado a lo “exótico”, a lo que no era Occidental y que se analizaba como una reacción química en un tubo de ensayo.

Por ejemplo, Umberto Eco se pregunta en Apocalípticos e Integrados: *“...Desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en ineliminable aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?”*

De este modo puedo caracterizar que, en el *campo científico,* se instituye *Cultura de masas* como un objeto de estudio de las Ciencias Sociales, y las organizaciones políticas *de izquierda* buscan recomponer sus estrategias incorporando preocupaciones teóricas que se habían gestado en el

periodo entreguerras. Surgen así algunas dudas sobre el lugar de los intelectuales, sobre la posición de las clases populares en los cambios sociales, sobre el carácter de la dominación y la estructura del Estado. Estas lecturas que reaparecen en esos años son, además, ineludibles para la mirada retrospectiva de esos mismos tiempos. Hay un cambio de paradigma desde que se incorpora *Cultura de masas* a la vida científica y política. Una de esas preguntas teóricas de los años '60 era: *¿cuál es el lugar del intelectual en la sociedad?,* que supone una recuperación involuntaria de escritos y manifestaciones de Antonio Gramsci. Ahora bien, no es un detalle menor que aquel teórico y militante italiano intentó responder dicha pregunta en los años '20 y '30.Además, extendió esa preocupación a la labor específica del intelectual dentro de las estrategias revolucionarias. Se pregunta: *¿Son los intelectuales un grupo social autónomo e independiente, o bien tiene cada grupo social su categoría especializada de intelectuales?*

Características del objeto de estudio

Las razones principales que dieron forma al GDV son la propia situación de crisis político-económica en Europa, la condición dentro del campo del cine de Godard, Gorin, Marcó, etc.; la expectativa maoísta de incidir en Europa a través de la exposición y colaboración en ciertos proyectos tercermundistas, (principalmente en Asia, África y Medio Oriente), y la necesidad de trabajar contra las imágenes elaboradas en Hollywood, sus satélites en otros continentes y la televisión. Además está absolutamente claro que el GDV no hubiese encontrado un terreno fértil en el que desarrollarse si no hubiese ocurrido el *Mayo de 1968* en Paris, incluso es reconocido de ese modo por sus protagonistas.

El GDV trabajó entre 1968 y 1974 en diez proyectos cinematográficos colectivos que contuvieron de diferentes maneras a personalidades como Louis Althusser, Daniel Cohn Bendit, Glauber Rocha, Jean Henri Roger, Armand Marco, Anne Wiazemsky, Gian Maria Volonte, Jane Fonda, entre otros 35. Estos proyectos fueron financiados por mecenas y empresarios sibaritas de la época o a través de cortometrajes y comerciales de TV que le encargaban a Godard por ser reconocido en su rubro. El GDV aspiraba a darle otro carácter a las formas de trabajo colectivo en el cine filmando con las organizaciones revolucionarias de cada conflicto y, desde allí, buscaba construir una cinematografía que no solo aporte a la lucha local y regional, sino que además, logre la construcción de lógicas de la imagen por fuera de la lógica burguesa. Deseaban, además, forjar una relación política entre los espectadores y el cine, siguiendo las aspiraciones del *Cine-Ojo* fundado por Dziga Vertov:

- *Establecer la relación entre la clase visual (Cine- Ojo) y auditiva (Cine- Oído), entre los proletarios de todas las naciones y de todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales.*
- *Desciframiento de la vida tal y como es.*
- *Acción de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores.*
- *Acción de los hechos y no de la interpretación, de las danzas, de los versos.*
- *Rechazar hacia la periferia de la conciencia lo que suele denominarse arte.*
- *Colocar en el centro de la atención la estructura económica de la sociedad.*
- *En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, Cine- Drama,etc.) los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase.*

Hay muchos estudios, reseñas y análisis donde el GDV es considerado como un "periodo de la filmografía de Godard" o "los años Mao de Godard" y no como una experiencia de cine militante y colectivo. Al proponer una mirada desde la militancia política, lo que resulta importante del GDV es su carácter militante y político, de trabajo colectivo cinematográfico, casi puedo decir, independiente de la figura Godard. De modo que no podríamos pensar que el GDV es exclusiva potestad de su figura. Godard es una presencia determinante en el GDV pero no es el único actor dentro de esta experiencia. A partir de allí pensaremos qué ocurrió con la experiencia colectiva, con Godard incluido dentro de la misma.

Esto podría estar en la forma en que el mismo GDV se presentaba ante el público pero también dejaría sin efecto el carácter colectivo de la experiencia. La pesada figura de Godard en esos tiempos no se puede dejar de lado ya que en esos momentos era uno de los cineastas más importantes y aún lo es hoy pero, tomar al GDV como un proyecto personal de Godard implica desconocer la intención militante de cada uno de los films del GDV y la situación política y social de esa época. El GDV *apuesta a estrechar las distancias entre intelectuales y protagonistas de la lucha de clases y a construir relaciones de imágenes revolucionarias*. El recorte sobre el material existente obedece particularmente a que, desde nuestra mirada, son los elementos más significativos de esta apuesta.

Podría tomar como ejemplo todos los trabajos del GDV pero entendí que *Un film comme les autres* (1968), *Pravda* (1969), *Vent d' Est* (1969) y *Ici et ailleurs* (1974) son material indispensable porque, tanto en su realización misma como en su producto final, plantean los ejes de análisis que

queremos desarrollar. El primero y el último de los films son importantes porque son muestra del punto de partida y del punto final del GDV. Ese comienzo y ese final son la especificidad de la experiencia pero, asimismo, son la reflexión durante el trabajo de esa experiencia, y en este caso, la explicación, la conclusión misma, la autocrítica de la ruptura del GDV. Las realizaciones de 1969 elegidas en nuestro corpus, quizás muestran, tanto en su producción como en su producto final, mejor que ninguno de los otros films, cuál era la apuesta colectiva del GDV hacia la producción de imágenes.

Parto de comprender que *se produce un quiebre de los análisis, las experiencias y las políticas alrededor de la relación arte/política a partir de la Cultura de masas*. La doble condición de militante político y profesional de la comunicación obliga a preguntarme qué relaciones de poder había en el seno de su práctica. No me detuve en los debates desde la teoría y práctica revolucionaria a propósito del arte, pero si pude reconstruir las relaciones entre arte y política que el GDV concebía para problematizarla.

¿Cómo lo hice? Alejándome de aquellos que las han entendido siempre como *esferas* separadas, divisibles, sino que más bien trabajé desde la relación *arte/política* como concibe Schmucler (1984), la relación comunicación/cultura. Así encontré herramientas que me acercaron al pensamiento del GDV y facilitaron la observación de las acciones de los hombres y las organizaciones en toda su dimensión. Las pensé como prácticas inseparables y en constante comunicación, operando sobre sí mismas y en simultáneo. Entonces pude reconstruir al GDV en comparación a las vanguardias del cine y a las *tensiones* del cine soviético que ellos mismos retoman en los años ’60, llevándolos a la búsqueda de una narrativa cambiante, tratando de no repetirse nunca, y más tarde, a preguntarse sobre las regularidades encontradas en esas narrativas cinematográficas y cómo subvertirlas.

Tensión A: ¿Las experiencias políticas comunistas en el poder se diferencian de las democracias capitalistas y de los regímenes fascistas y dictatoriales? Encontré que la sociedad estaba desarrollando un nivel de dependencia o convivencia con la comunicación de masas donde la clase obrera representada en los medios, (incluso en los partidos comunistas), se opone muchas veces a la realidad de la misma clase obrera. El trabajo del GDV es uno de los tantos intentos de esos tiempos para tratar de encontrar respuesta a esta problemática, *¿cómo se construyen imágenes revolucionarias?*

Tensión B: ¿La producción en serie permite alternativas a los mercados o solo alimenta el negocio de la industria cinematográfica? Este es un debate inacabado pero entiendo que la emergencia provoca creatividad y el cine no es la excepción a esta especie de regularidad. La necesidad de mostrar lo que no aparece en las grandes películas es parte del escenario inevitable para todos estos sectores y hacía allí se desplaza el debate en tiempos del GDV.

Tensión C: *¿Aunque las vanguardias artísticas estén acabadas, se las necesita para la Revolución Social?* El GDV esté quizá más allá de las discusiones sobre la vanguardia artística en términos históricos, pero no se puede desconocer que los intereses de ciertas personas o sectores de la vanguardia, son los que de algún modo, retoman en su trabajo.

En la realización cinematográfica, este debate regresó sobre los modos, los tiempos, los guiones y los montajes de los films industriales de la época. Aquello que discutieron en el principio de la Revolución Bolchevique, Eisenstein y Vertov. Lo que les preocupaba a los realizadores y militantes políticos de los '60, era que faltaba algo más para profundizar la mirada, para que el debate agazapado en teorías y revistas especializadas, encuentre una forma de volcarse en la práctica cinematográfica y en la cultura popular, ya que las estrategias de resistencia y acción revolucionaria deberían ser pensadas para todos los ámbitos de la vida. Se creía necesario dar un salto en la perspectiva política de los films acorde a lo que se consideran urgencias políticas.

Por otro lado, era necesario detallar en qué lugar dentro del *cine político* o *cine militante* se puede decir que estuvo el GDV. Así pude detallar que no se lo puede entender en la misma lógica que realizadores de la época como Loach o Costa-Gavras o con otros realizadores en Latinoamérica como Rocha o grupos como *Liberación* o *Cine de la Base*. Ante la relación planteada entre el contexto político, los realizadores y el público el GDV establece una diferenciación que intenta resolver en la interacción con las organizaciones sociales y la construcción de relaciones de imágenes. El GDV encontró una síntesis de carácter ideológico a la crisis vocacional de varios de sus miembros y de otros militantes y cineastas de la época. Había una búsqueda de respuesta ideológica ante la derrota de Mayo 1968 y una necesidad de replanteo político sobre la experiencia soviética y comunista en todo el mundo.

Si bien el GDV nunca llegó a desarrollar una relación tan estrecha con las organizaciones populares como lo hizo el *Grupo Medvedkine* o *SLON*, sí logró darse un camino técnico-teórico para proponer nuevas formas de acceso de las clases populares a la *Industria Cultural*. Se podría pensar que

buscaban una síntesis de diversas experiencias que, en algún momento del recorrido, les hubiera llevado a pensar en transmitir sus conocimientos técnicos a los protagonistas de los conflictos, pero lo concreto es que nunca lo proyectaron. Sus intereses se plasmaban desde la visión de una coyuntura general y de la importancia de con qué, cómo y desde dónde se trabajaba contra el reformismo del comunismo stalinista. Además, para que el GDV realice trabajos como *Classe de Lutte* parecería que Godard tendría que haber renunciado a ser una figura pública de la industria del cine, cosa que nadie en el GDV quiso jamás. Tal vez se podría haber dado algo similar si completaban el proyecto *Jusq' a la victorie* ya que debatieron políticas de difusión del conflicto y perspectivas para la construcción de imágenes, con los militantes de Al Fatah. El acercamiento a trabajar con los protagonistas de las luchas, le posibilitó a Chris Marker y los obreros textiles de Rhodiaceta encontrar una distancia entre ellos. Se preguntaron si esa distancia podía salvarse al brindar a los trabajadores el acceso a la herramienta cinematográfica. Desde una mirada de la relación *arte/política*, el *Grupo Medvedkine* y el GDV, buscaban ambos un acceso al cine "desde abajo". De hecho, ambos toman como referencia cineastas rusos relativamente marginales y tratan de diferenciarse de la *Cultura de masas*. El GDV aprovechando sus herramientas para transformarlas en imágenes revolucionarias, el *Grupo Medvedkine* construyendo una nueva subjetividad alejada de la *Industria Cultural*.

Aun con estas consideraciones no tenemos elementos determinantes para encontrar grandes distancias entre estas experiencias (y otras alrededor del mundo). Lo que sí creemos que se puede distinguir, a partir de la clasificación de Lebel (1973), es que esos films de discurso ideológico-político no caracterizan necesariamente a las experiencias alrededor de Mayo de 1968, pero si corresponderían al cine ensayo. El GDV define su accionar a través de la búsqueda de una síntesis entre la teoría del cine y la práctica política y eso la mantiene preguntándose sobre el lugar de la clase obrera en sus obras pero desde un lugar distinto, desde el lugar del ensayo (Provitina. 2014). El *cine ensayo* le permite al GDV, en cada una de las experiencias, proponer una mirada de la realidad desde un debate latente en su tiempo que se expresa a través de un diálogo constante de teorías, expresiones, testimonios y experimentaciones sobre la imagen y el sonido. Ese debate, por un lado, propone métodos técnicos novedosos, y por otro, intenta un acercamiento desde el cine a las organizaciones sociales y políticas manifiestamente distinto a lo que se había visto.

Entonces, solo al reconocer lo colectivo podemos decir que el GDV busca una nueva praxis política para los realizadores/militantes, y lo hace a través de un abordaje práctico que entiende como punto de encuentro entre la reflexión política y la práctica cinematográfica. Desde mi punto de vista, hay

dos puntos importantes para reconocer el carácter colectivo de los proyectos y que, en el caso del GDV, ponen en duda las certezas políticas que podía manifestar: El modo de financiamiento y, desprendido de este, la dificultad para identificar cuál era el público que estaban buscando. Todos los proyectos del GDV excepto *Tout va bien*, son virtuales robos de fondos para realizar proyectos de cine para televisión.

Esto refleja una aspiración por un lugar intermedio entre la masividad y el público militante pero, deja ver que el GDV no pudo encontrar claridad en cuanto a su modo de financiamiento y al público al que apuntaban. ¿Cómo se financia el cine revolucionario? ¿Cuál es el público al que debe interpelar?, son preguntas que no puede responderse. Podríamos atribuir esta falta de certezas a la necesidad constante de concretar los proyectos o incluso desarrollar un análisis tratando de convertir contingencias en causalidades, pero lo cierto es que no encontramos elementos en la praxis del GDV que nos permitan saber cómo se respondían estas preguntas.

El solo recorrido histórico de los hechos evidencia que solo algunas cuestiones de las aspiraciones del GDV fueron llevadas a cabo, aun así, se le puede dar un lugar preponderante en la historia del cine político, sobre todo en las propuestas estéticas y narrativas que marcaron las realizaciones a posteriori. Ellos mismos, al extremar su autocrítica sobre la experiencia entre film y film, explican que hay un lugar intermedio entre la política coyuntural y las propuestas estéticas del arte. De hecho, esa famosa frase *"El cine no es un arte que filma vida, es cine, está entre el arte y la vida."* con la que Godard fue citado durante las últimas décadas, parece ser una clara enseñanza de su paso por el GDV. Ese lugar intermedio me motiva al análisis y a buscar elementos en la actualidad que nos permitan volver a ese *entre*. Considero que es el lugar donde se establece la relación *arte/política*.

Análisis de los materiales

Para analizar en detenimiento las aspiraciones, las realizaciones y las propuestas estéticas, tracé algunos ejes que no solo muestran los objetivos estético-políticos del GDV sino, que además, tratan de ejemplificar esa posición *entre*. Estos ejes de análisis son el punto de partida del desarrollo de las relaciones entre la reflexión política y la práctica cinematográfica que se establecieron en esos tiempos, muchas las cuales aún perduran, y que además, despliegan algunas preguntas sobre la praxis política y artística del GDV.

a) *La construcción de la imagen por fuera de Hollywood y el Stalinismo.* El debate sobre las imágenes era un debate filosófico en esos años, sobre los modos en que ocurre su recepción, las reacciones individuales o colectivas ante ellas y las consecuencias de comunicar con imágenes fijas o en movimiento. Aquí surgía una pregunta: *¿Cuál es la importancia de la historia del cine?* El GDV responde en *Vent d' Est* con otra pregunta: *¿cuál es la postura que deberían tener los cineastas revolucionarios sobre la historia del cine?* Por eso, en la Introducción del film, desarrollan una breve historia del cine revolucionario y más tarde filman una secuencia donde se muestra la asamblea que realiza el equipo de filmación para ver cómo continuar ese mismo film. Durante esa reunión de dirección colectiva se muestra una antología de textos de Dziga Vertov publicada en Francia que no es precisamente un homenaje. Se podrían encontrar otros cineastas u otras experiencias que den cuenta de sus necesidades militantes, pero solo el *Cine-Ojo* les proporcionaba herramientas para salirse de lo que parecía ser el cine en sí mismo. Esta apuesta no era una simple transferencia o repetición de la experiencia de Vertov, tampoco que el cine ponga la mirada sobre su verdadero lugar social, sobre lo que no se ve de esa verdad velada. Era una base de trabajo, a partir de allí, habría que construir un lugar centrífugo que posicione al cine como un actor político.

A partir de esa relectura trazaron un objetivo político: Romper la continuidad narrativa, y desestructurar el *raccord cinematográfico* y de la construcción de los grandes héroes soviéticos. Para llevar a cabo su propósito, el GDV parece desarrollar una doble táctica. Por un lado, denuncia de la "obligatoriedad" de los montajes, los planos y los géneros de "ficción", y por otro, reflexiona sobre la falta de estrategia del cine político ante el estancamiento estético del cine industrial y la encrucijada política de las fuerzas revolucionarias. Este doble movimiento, generalmente lo construyen a través de alegorías. En *Vent d' Est* a partir del desarrollo de una breve historia del cine revolucionario y el registro del maquillaje de los "personajes" del film. Una actriz es maquillada en cámara por un asistente mientras que otro actor se pinta la cara sin profesionales. Así se buscaba una especie de *espectador-testigo* de la forma misma de construcción de la ficción y se denunciaba la existencia de la puesta en escena a través de la puesta en palabras de los hechos históricos. La reflexión profunda sobre el uso contemplativo que la clase obrera hace de las imágenes en los medios masivos, es la otra forma que tiene el GDV de militar contra la industria cinematográfica, otra forma importante de una doble táctica contra las imágenes del imperialismo y del revisionismo stalinista.

Para el GDV las nuevas imágenes deberían lograrse con el fortalecimiento de tres aspectos de la lucha revolucionaria abandonados: lucha por la (los medios de) producción; la lucha de clases; la experimentación científica. En *Ici et ailleurs* la comparación entre el "Aquí" de una familia obrera parisina y el "otro lugar" de la situación política en Palestina, es lo que permite abordar la problemática a través del "Et" y plantear una serie de construcciones que son solo eso, construcciones, a menos que nos preguntemos sobre ese *"y"*. Ahí se abre nuevamente la pregunta: *¿Cómo fabricar las imágenes del proletariado?* Cada decisión del montajista, cada film realizado en una habitación con fibras de colores y papeles, cada plano pensado en una cadena de imágenes que conforman una visión política específica, eran pensados como herramientas de esta forma de acercamiento a la disciplina cinematográfica, pero también fueron un aporte al debate político dentro y fuera de las esferas de la militancia política. Retomar al *Cine-Ojo* y bregar por la desarticulación de las imágenes de los grandes monstruos (incluso del cine soviético), es un hecho político en sí mismo porque proyecta un cambio en la forma misma del abordaje del cine.

Ahí vuelve a aparecer un problema. Esta pretensión de cambio puede ser entendida como un gesto de vanguardia artística como explica Glauber Rocha (2011), cuando escribe su impresión sobre Vent d' Est. El cineasta brasileño consideraba que el GDV tuvo una importante falencia: su incapacidad de encontrar la forma estética de mostrar las luchas obreras y polemizaba. Mientras en el Tercer Mundo los problemas son cómo enfrentarse a la censura y la persecución de las dictaduras reaccionarias, el cine político europeo estaba más preocupado por cuestiones narrativas y estéticas. La famosa secuencia donde Rocha se para en el cruce de dos caminos y describe al Cine del Tercer Mundo como "peligroso, divino y maravilloso", era el reconocimiento de la existencia de esta situación (ver imagen). Una observación pertinente para analizar la relación del GDV con las ideas de vanguardia es que, a diferencia del arte, en la militancia política no se ponía en cuestión el lugar del Partido revolucionario sino más que nada la conformación de esa vanguardia política. Por eso entendemos que, aunque el GDV quiera ir contra las vanguardias, aunque el debate sobre las vanguardias artísticas ya estuviera acabado en su tiempo, su pretensión de ruptura implica una



posición política donde el discurso debe ser acompañado por las acciones concretas. El GDV, en todas sus realizaciones, pretende acompañar su discurso con sus acciones. Incluso en ocasiones se reconoce que algo en ese discurso de ruptura estético-político no puede cumplirse, que hay que encontrar nuevas maneras y la solución que encuentra es una especie de vuelta a Vertov mostrando luchas actuales y no victorias del pasado. Por eso la misma propuesta de la construcción de una cadena de imágenes, como una cadena de montaje o una cadena de ADN, buscaba cómo trabajar las nuevas imágenes también contra la Vanguardia, aunque parece estar en el mismo lugar que critica. De este modo, también provoca una doble entrada sobre sus realizaciones. Por un lado, se hace cargo políticamente de su realización, y por otro, genera una instancia narrativa donde el espectador comprende que ninguna imagen está puesta allí sin perspectiva política respecto de su imagen anterior, ni de su imagen posterior ni del film completo. El GDV busca que el espectador encuentre una nueva forma de relacionar las imágenes y los sonidos para que se reconozca la correspondencia entre planos. De este modo leer la *cadena significante* que desarrollaban los films no solo servía de apoyo a reflexiones teóricas, sino también para buscar una forma distinta de trabajar el formato audiovisual y la construcción de los argumentos expuestos.

b) *Los debates como disparadores de los films.* El GDV trabajaba la exposición de ideas contrapuestas y la argumentación desde el diálogo como una estrategia con la que buscaban nuevas formas de las imágenes. Pretendía (re)tomar los debates del cine y de la política revolucionaria. Sin embargo, la propuesta a veces malograda, fue ubicarse dentro de los dilemas y disparar sus propias preguntas y certezas acerca de esos debates. En sus films el debate era presentado siempre en un escenario particular al que le encontraban diferentes utilidades. Por un lado, lo utilizaban como una herramienta narrativa, con el objetivo de proporcionar una guía sobre la reflexión que se lleva adelante. Por otro lado, era una herramienta estética, expuesta a través de un diálogo entre una imagen y la siguiente, entre las *voces en off* y las imágenes, entre los silencios y las imágenes. Es decir, cuando se expone la construcción de una imagen paso a paso. Allí el diálogo es una guía de la construcción de esas imágenes y no solo guía la reflexión. Por último, ese diálogo es una herramienta política ya que, a diferencia del cine industrial, en este cine fue la marca de la mirada crítica hacia el cine de Hollywood, al sistema capitalista y a las estructura de poder soviético.

Desde un aspecto técnico, podemos decir que esos diálogos son un complemento del trabajo sobre las imágenes y los sonidos. Esa combinación, que por momentos remite al cine documental, además construye un argumento del *cine ensayo,* o por lo menos, trabaja con las perspectivas de una

cámara-stylo como la que imaginaba Astruc (1948). La estructura de esta forma de hacer cine, despliega cuestiones nuevas con las cuales trabajar en la realización cinematográfica hasta esos tiempos. El diálogo se utiliza como expresión didáctica, como una muestra de la posición política del GDV. Asimismo, esa interacción entre preguntas y respuestas siempre pretende interpelar la posición política del espectador.

A partir de allí notamos algunas especificidades: que haya siempre una mujer dialogando y participando del debate político y filosófico del film ya es, en sí mismo, una construcción de imágenes distintas para su época. La mujer está en igualdad de condiciones con los hombres para plantearse la intervención política revolucionaria, y eso les permite muchas veces, plantear la cuestión de género en la sociedad pero también en el seno de la lógica revolucionaria. Además que las dos voces, muchas veces encarnen "personajes", como Vladimir Lenin y Rosa Luxemburgo, también es una novedad de su tiempo y es otra forma de construir las imágenes.

Otra posibilidad que le proporcionaba la utilización del diálogo era mostrar, a través del tratamiento de la imagen y el sonido, las diferencias que existen entre la industria cinematográfica y el cine de aspiraciones revolucionarias. La imagen para el GDV puede ser separada del sonido y reconvertida en otro significado que se escapa de la normativa cinematográfica. Por eso se preguntaban sobre la unidad mínima de la imagen, el lugar del plano, la escena o la secuencia de imágenes, con la perspectiva de una construcción de un discurso colectivo. Este tratamiento de la imagen siempre pone de manifiesto las diferencias entre posturas políticas (Capitalismo/ Stalinismo/ Socialismo), entre las imágenes (Imágenes imperialistas/ Imágenes revisionistas/ relaciones de imágenes revolucionarias) o entre los diferentes espacios (lugar de trabajo/ lugar de ocio).

c) *El revisionismo de las experiencias comunistas.* El GDV atraviesa (o es parte de) un momento donde las experiencias políticas revolucionarias sufren una especie de *desencantamiento* de su propio mundo. El Partido Comunista desde Moscú marcaba una posición muy férrea que no todos los sectores contradecían, y que no permitía recuperar las verdaderas razones de la derrota, de hecho, no la aceptaba y convertía la lucha revolucionaria en un mito que sostenía su política interior y exterior. De algún modo, el movimiento revolucionario estaba preso de la coyuntura que vivían las organizaciones revolucionarias, y en Francia eso significaba co-transitar, inevitablemente, el camino maoísta, sobre todo si estamos pensando en las experiencias artísticas y populares que interpelaban la política cultural de los partidos revolucionarios. Muchos hablan de los films del GDV como los *"años Mao"* de Godard, por eso, es importante marcar la pertinencia del análisis de

los procesos colectivos como tales. Así puedo entender como en la Argentina la experiencia del *Grupo Cine Liberación* estuvo signada por el Peronismo y el *Cine de la Base* por el PRT-ERP o el *Nuevo Cine Cubano* por la Revolución Cubana pero no fueron necesariamente militantes orgánicos de un partido político, aunque en algunos casos personales si lo eran.

El GDV acepta un fracaso que, en esos tiempos, no todas las experiencias militantes aceptaban. Manifestaban una preocupación relativamente extendida que ellos transitan de la mano del maoísmo, aunque en líneas generales lo que estaba puesto en duda era el régimen stalinista. En *Un film comme les autres* se planteaban la pregunta inicial *¿Por qué no triunfó el Mayo?,* e incluso por momentos, algunos de esos militantes parecen negar esa derrota. Con la vorágine en la que trabajan los participantes en los films, sobre todo entre 1969 y 1972, esa pregunta se va transformando en otras sobre las diferentes luchas en Europa, EEUU y el Tercer Mundo pero no dejan de lado los espacios para la mirada crítica hacia el accionar del stalinismo. Desde esa mirada crítica aparecen los conceptos de Mao Tse-tung y la pregunta sobre la aparente derrota revolucionaria. En *Pravda* y *Vent d'Est* está latente la pregunta *¿Por qué no triunfa el Socialismo en el mundo?* En *Ici et ailleurs* la contraposición del *"aquí"-sillón de clase obrera/ "en otro lugar"- lucha por la liberación palestina* se explica a través de la derrota revolucionaria del *Al Fatah* y de los proyectos del GDV. Así podemos volver, con una perspectiva política acerca de la construcción de las imágenes. *"El ruido tapa las imágenes"* y los cineastas deben encontrar un nuevo modo, como *"una imagen representada en otro sonido, como un obrero representado en un sindicato".* El posicionamiento del GDV *entre* lo político de las imágenes y la realidad política de su tiempo, supone un intento para que el arte cinematográfico irrumpa en la escena política de un modo diferente al que le precedía. Para eso necesitaban encontrar una nueva posición política para los realizadores del cine.

d) *¿Qué es el cine revolucionario?* Así vuelvo a las razones de la elección de Dziga Vertov. Esta definición no fue solo una referencia a las técnicas cinematográficas, fue además, una transfiguración del proyecto del *Cine-Ojo* en su totalidad, y eso explica que todos los films hayan querido encontrar una praxis específica para construir un *entre*.

Por esta razón en *Ici et ailleurs* reflexionaron desde un "y". El film parece reconocer que el GDV siempre quiso estar en esa posición, y que a veces, no pudo alcanzarla. En la reconstrucción de su experiencia colectiva Godard y Mièville, pueden demostrar que "y" siempre estuvo presente en las intenciones, aunque no siempre pudieron lograrlo en los productos terminados. Reconocen la muerte del GDV representada en la muerte del proyecto original del film que iba a llamarse *Jusq'a*

la victorie. Finalmente en *Ici et ailleurs* confiesan no haber podido dar respuesta colectiva al problema que se habían planteado, explican cómo entender las relaciones de imágenes, de sonidos (y las relaciones entre ellos), y desde allí esbozan una salida a ese lugar "y". Construye una imagen de clase obrera que está en lugar *entre,* y los realizadores de cine también naufragan junto a ella cuando quieren representarla. Reconocen las imposibilidades pero también reconocen la falta de herramientas políticas para el cambio y la necesidad de reconstruirlas.

En este lugar se posicionó el GDV, a veces, sin saberlo y es el lugar que consideraba que tendría que tener el cineasta revolucionario. Ahora bien, esta posición dejaba (y aún deja), algunas preguntas abiertas que habría que intentar responder con los propios éxitos y fracasos del GDV: *¿se pueden construir colectivamente imágenes revolucionarias dentro de la estructura de negocio industrial, de los circuitos transnacionales de distribución?, ¿podría ser que el cine revolucionario busque formas de nuevas imágenes a través de los videoclips (cuarenta y cinco años después podríamos pensarlo para los videojuegos, los videos para distribuir en Internet o los formatos casi predeterminados para las redes sociales)?, ¿las políticas de Estado y la relación entre el Estado y las industrias pueden ser una herramienta en tiempos de crisis financiera internacional para el cine político o solo se debe trabajar con formas alternativas de financiamiento?, ¿hay realmente formas alternativas de financiamiento para la producción de nuevas imágenes revolucionarias?*

Conclusiones

A partir de lo propuesto por el GDV creemos que es necesario plantear algunos puntos comunes a toda experiencia de cine político y militante porque entendemos que cualquier cineasta militante o grupo de cine militante, convive con ellos en su cotidianeidad. Las presentamos agrupadas con el objetivo de que sirvan de punto de partida sistemático para coordinar líneas de acción dentro de un marco donde esperamos que se establezcan nuevas relaciones entre arte/política:

1. Desde la experiencia del GDV toda experiencia de cine militante debe sostener el afán de combatir la estructura de funcionamiento de las imágenes industriales como enseñaron las vanguardias en el siglo XX. No sólo recoger los modos de producción de la industria para encontrar otras narrativas, sino también plantear la mirada crítica sobre todas las partes involucradas dentro del negocio del cine. La conformación de un público acostumbrado a las imágenes de la industria necesita ser transformado en nuevas experiencias que contengan y superen la denuncia

revolucionaria. El acceso al cine, como el resto de las experiencias culturales, necesita ser aislado del mero entretenimiento. La práctica de los cineastas y los críticos de cine necesita salirse de la lógica de la industria, siendo capaces de abrir grietas donde puedan existir otros diálogos que no sean funcionales a la estructura de la industria cinematográfica.

2. Desde la experiencia del GDV toda experiencia de cine militante necesita fortalecer las relaciones entre los cineastas militantes y las organizaciones políticas y sociales. Este esfuerzo de la praxis política es indispensable para que los proyectos cinematográficos puedan, por un lado, tener diagnósticos sobre sus propios modos de producción, y por otro, pensar los modos de recepción, ya que con el paso de las décadas, el acceso y uso de la tecnología audiovisual se extendieron considerablemente. Desde ahí pueden encontrarse nuevas formas de relación arte/política.

3. Desde la experiencia del GDV, toda experiencia de cine militante precisa explorar un lugar entre las vanguardias políticas y las vanguardias artísticas, entre el cine industrial y los modos de construcción de imágenes del cine político, entre narrativas anquilosadas y formatos de imágenes reproducidos con objetivos comerciales. Para que eso suceda, el único camino parece ser despojarse de su propia condición de vanguardia (ya que construir nuevas imágenes lo coloca de por sí en esa posición), y también construir herramientas superadoras de la narrativa industrial, que sean capaces de desestructurar el modo de recepción de los films dentro de las organizaciones revolucionarias y en el público en general.

Para el cine militante resulta cada vez más imperioso encontrar tácticas de confluencia entre las organizaciones políticas y sociales que le son contemporáneas, buscando nuevas formas de práctica colectiva y nuevas formas para la crítica del arte, y de sus propias realizaciones. De lo contrario, parece estar confinada a las expresiones de vanguardia artística, que la propia industria acepta dentro de su propio campo, o de la vanguardia política, que no puede construir más que imágenes autorreferenciales.

Bibliografía

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Sur. Buenos Aires. 1970.

Astruc, Alexandre. "El nacimiento de la Vanguardia. La cámara-stylo". *Revista L'Écran Francais*, Nº 144. Marzo 1948.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo. Buenos Aires. 2004.

Enzensberger, Hans Magnus. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación.* Anagrama. Barcelona. 1972.

Godard, Jean Luc. "Manifiesto" en *Colección DVD Jean Luc Godard y Grupo Dziga Vertov*. 2008.

Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2006.

Lebel, Jean. "El papel del cine en la lucha ideológica", en *Cine e Ideología*. Garnica editor. 1973.

Provitina, Gustavo. *El cine ensayo. La mirada que piensa*. La marca editora, 2014.

Rocha, Glauber. "El último escándalo de Godard"*,* en *La revolución es una eztétyka*. Caja Negra editores. Buenos Aires. 2011.

Vertov, Dziga. *El cine ojo.* Editorial Fundamentos. Madrid. 1973.

PONENCIAS

Si la promesa se edita ¿el archivo resucita?

Lucía ÁLVAREZ[1]
(IHAAA | FBA | UNLP)

Resumen

En este trabajo nos empeñamos en sostener la pregunta por el modo en que las ediciones impresas restituyen una imagen de archivo a la vez que insistimos en desentrañar las formas en que aquel reverbera en la puesta en página. El presente se remonta a un proyecto de beca radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes dirigido por la Mg. María de los Ángeles De Rueda.

Si archivar una memoria lábil y precaria significa dejar una marca inesperada, la duplicación editorial de la imagen de archivo redobla una *experiencia singular de la promesa* e imprime el deseo de dar a ver mediante operaciones que activan tráficos entre imagen y palabra. Deseamos instalar estas inquietudes en el terreno de tres publicaciones que revuelven en el magma documental y recopilan fragmentos del Archivo Batato Barea. Nos interesan singularmente los modos de imaginar una vida en imágenes, sin suscribir a la cadencia biográfica, las maneras de componer memorias por retazos o en esquirlas, las transferencias entre imagen de archivo e imagen publicada y la posibilidad de desacreditar el imaginario que fija a la memoria documental del *under* de los ochenta como empresa fallida, entre la dispersión y el desecho.

Introducción

En la escritura de esta ponencia deseamos hacer resonar una pregunta obstinada, que sobreviene en el contexto de una investigación en curso: *¿cómo contener la estampida[2] (documental) de los*

1 E-mail de contacto: luciaalvarezpintado@gmail.com

2 La noción de estampida parafrasea la voz de Gabriel Levinas en un artículo publicado en el Suplemento RADAR de Página/12 por María Moreno a raíz de la exposición *Escenas de los ochenta*, Proa (2003): "Metafóricamente sería como *presenciar una manada de búfalos –todo ese ruido, esa polvareda, esa fuerza infernal– y pretender, muchos años después, levantar algunas de las huellas que dejó* para mostrárselas a la gente, pensando que con eso alguien sienta el paso de la manada. Con esta muestra pasa algo de eso. Es como la huella de una manada de búfalos. O peor: *es volcar una historia de los ochenta y encima no poner ni la huella de los búfalos*" (Levinas en Moreno, 2003). (N. E.: la cursiva es de la autora.)

ochenta en una edición de bolsillo? Si el libro impreso reviste la condición de una superficie sensible que recibe la impresión de la memoria documental de un cuerpo, es urgente entonces, pensar las formas por las cuales el dispositivo libresco diagrama, en el despliegue de su doble página, la condición del *archivo en situación de publicación*.

Deseamos hacer proliferar estas inquietudes en el contexto de tres publicaciones que revuelven en el magma documental y recopilan fragmentos del *Archivo Batato Barea* en cruce con narrativas afectadas por la regularidad del género biográfico que reponen, *a los batatumbos*, las esquirlas de un Batato, que resucita en la heterogeneidad de voces que lo devuelven junto con las "cosas" que archivó, que retornan impresas y que, *doblemente archivadas*, redoblan la urgencia por interrogar su condición de imágenes en tráfico del archivo al libro y del libro al archivo.

Este trabajo forma parte de un proyecto de tesis dirigido a pensar las formas específicas que asume el coleccionismo y la producción de archivo en torno a la memoria efímera y precaria de los cuerpos de los ochenta: huellas e inscripciones inesperadas, catapultadas hacia el presente por la potente afición de pasiones recolectoras y subjetividades cirujas que atesoraron los restos de una movida, dando forma a archivos frágiles, dispersos e improbables.

Alojados en guaridas remotas, se añade a la endeble condición material de estos fragmentos, la cualidad de restos de acciones de las cuales se presume una *ontología a prueba de archivo*, una obsolescencia que programa su desaparición inminente, por lo que, estas memorias desobedientes eluden adherirse a una superficie durable que ose darles la forma de un recuerdo. No obstante, y contra todo pronóstico, ciertas zonas de estas acciones corporalizadas lograron, no sin dificultades, sortear su ingrávida permanencia para grabarse en un soporte que, aunque borroso, visualizable por segmentos, casero y precario, pulsa por restituir partes de una memoria que no aspira a ser completa y sistemática.

Pasame el fijador: documentos con frizz

Archivar imágenes lábiles y esquivas de una experiencia cuya integridad se anuncia irrecuperable, significa a un tiempo corresponder el carácter ahuecado del acontecimiento, que retorna por pedazos, *o hecho pedazos*, con poéticas y políticas de archivo que activen una experiencia singular del recuerdo desde las coordenadas que dicta la condición brumosa de una memoria cuya regla es la laguna y la opacidad, y una poética batatesca en la que proliferan imaginarios *kitsch*, *trash* y *darks*.

Imágenes visibles por segmentos, que se demoran y permanecen ostensiblemente adheridas a la opacidad que las protege de un alumbrado pleno, exigen pensar estrategias que empaticen con su no estar a disposición, con su retirada hacia zonas sinuosas de la mirada, con los intervalos y las intermitencias que proliferan en su darse a ver.

En la producción de archivo comparece la confección de un resto que se derrama hacia afuera. Es aquella condición abyecta, precisamente, lo que diseña un espacio interior donde el archivo prolifera y se diferencia de una exterioridad. "*El archivo produce, desde las coordenadas de sus tecnologías archivantes, la estructura de la materia archivable"* (Derrida, 1997) y modula así, las maneras de fijar, ordenar y dar forma a la ingente masa documental. Una imagen que se desplaza entre el lugar del archivo y la página impresa no es la misma imagen. Sondear esa distancia, hacerla evidente, a pesar de la obviedad, puede integrar una estrategia para recuperar los tráficos de imágenes cautivas de los modos de nombrar y hacer ver normados por los andamiajes de estas maquinarias del recuerdo.

Por su parte, el texto impreso diagrama, junto con el archivo, el imaginario de una memoria inquebrantable. La fortaleza del papel impactado por la imagen y la palabra, aún a riesgo de erosión, fija los restos de una experiencia que se expone al borroneo de su condición fugaz y etérea. Colocar a la imagen en página equivale aquí a una redención que la tracciona hacia una superficie durable, cuya emulsión se sensibiliza al contacto con el recuerdo. Semejante noción del libro como prótesis de la memoria sobrevive en las palabras que encabezan el catálogo de la colección *Libros del Rojas* −de la cual forma parte *Te lo juro por Batato*− cuya iniciativa editorial se asocia a la premisa de registrar la intensa actividad de los primeros diez años del Centro Cultural Ricardo Rojas "[...] para que aquello que se podía ver y disfrutar tuviera su correlato perdurable: el texto impreso [...]" (Universidad Nacional de Buenos Aires, s/f)

El tipo de interferencias que la publicación dirige sobre la imagen de archivo, mientras le asigna un lugar en el derrotero de sus páginas, modela o balbucea un imaginario que derrama sobre aquel y lo suscribe a un cierto régimen de lo visible, hecho de fragmentos y recortes. En este sentido, deseamos pensar los *modos de desclasificar el archivo en vistas de su editorialidad,* radicando estas inquietudes en el contexto de tres publicaciones que desorganizan el inventario del Archivo Batato Barea, y suministran fragmentos como insumo de las páginas que consagran a Batato. En orden de aparición: *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995) del investigador Jorge Dubatti; *Batato, un pacto impostergable* (1995) escrito por la madre de Batato, María Elvira Amichetti (o Nené Bache) y *Te lo juro por Batato* (2001, 2006) biografía (c)oral del poeta Fernando Noy.

En los modos de diagramar y poner en página, localizamos la urgencia por pensar el lugar de las imágenes laceradas y precarias en situación de una economía editorial que, con frecuencia, se obstina en sujetar los desbordes de la memoria documental. Registramos allí la producción de una desmesura disciplinada, apelmazada por efecto de un fijador que endurece los batidos ochenteros y erradica el frizz y la estática de experiencias que supieron poner los pelos de punta y los cuerpos en fricción.

Una reflexión sobre la editorialidad del archivo, adeuda interrogar los modos de devolver retazos de la estampida, aún cuando sus huellas no restituyen el estruendo, tensar las maneras de imaginar la actualidad de la empresa crítica contenida en el documento, los modos de desviar y amplificar estos recuerdos en ruinas para dispensar formas de invención de poéticas editoriales afectadas por la intensidad de la imagen en la que los tiempos chocan y se ponen en contacto, detenerse en las formas de exhumar la memoria documental de los ochenta, en tanto ejercicios que moldean su forma desobediente a imagen y semejanza del libro, y organizan una cierta distribución de lo sensible sobre la página. *¿Cómo contener la estampida documental de los ochenta en una edición de bolsillo?* ¿Cómo transferir la textura (el frizz) de una experiencia desorbitada a la textura del papel? ¿En qué libro caben las desobediencias, el *desconche* de los cuerpos de los ochenta? ¿A experiencias desencajadas publicaciones dislocadas?

Si la promesa se edita Batato resucita

En la asignación de un libro a una serie o colección se levanta un umbral que comenta y anticipa de aquel una serie de intereses y ámbitos temáticos, a la vez que esa operación prefigura modelos de lector y de lectura(s). Dos de las tres publicaciones que nos conciernen obedecen a este ejercicio de designación que las nombra y arrea hacia las condiciones de previsibilidad que redundan en el género: *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995) se inscribe dentro de la colección *Temas de Hoy*, serie *Biografías* del Grupo Editorial Planeta*,* mientras que la segunda edición de *Te lo juro por Batato* (2006) integra la serie *Vidas* de la colección *Libros del Rojas* de EUDEBA.

Por su parte, *Batato, un pacto impostergable* (1995) deserta de la empresa editorial embelesada en la sanción de un nombre que ratifique lo que las páginas conservan silenciosas –es edición de la autora– al tiempo que su lectura no da lugar a dudas sobre su enlace a la biografía como modelo de escritura.

Abroqueladas a la extensa genealogía de narrativas dedicadas a las vidas artísticas, merodea entre los títulos de dos de estas ediciones una *experiencia singular de la promesa* que pulsa y se sobreimprime a la cadencia biográfica. *Pactos* y *juramentos* proliferan entre el vocabulario que designa a aquello que aviva e impulsa a estas iniciativas impresas. En la promesa, las palabras desbordan de la simple constatación de un estado del mundo para realizar aquello que pronuncian. Publicar el juramento, *poner la promesa en acción*, impactar el papel con la fuerza inquebrantable de la conjura, *hacer cosas con palabras* (Austin, 1962) y libros con promesas.

Un *pacto impostergable* palpita en la escritura de Nené Bache. Una suerte de exergo encabeza las líneas que inauguran el libro, dedicadas a recomponer el recuerdo de una promesa cuyo efecto expansivo y realizativo redunda en las palabras que yacen impresas:

> Pocos días antes de morir, Batato me miró dulcemente, tomó mis manos entre las suyas y dijo *con voz de súplica*: ´Mamá, *prometeme que vas a cumplir* con el pedido que te voy a hacer. Prometémelo mamá [...] ´Por favor, mamá, por favor… tenés que escribir un libro sobre tu vida´[...] *Para cumplir aquel pacto* escribo estas páginas vírgenes. En ellas quedará *sellada* la verdad de nuestras vidas. (Amichetti, 1995: 5) [el subrayado es nuestro]

La promesa se encarna en página, saldando parte de una deuda. Pero la promesa es lábil y se mueve entre superficies de inscripción que añoran sellar el compromiso y dar forma a lo conjurado. Al tiempo en que Batato exhorta a Nené a transferir sus memorias al aparato indeleble que es el libro, le encomienda el destino de sus *cosas*, el archivo que confeccionó de manera artesanal en la exasperación de una pasión recolectora que, al momento de la oportuna entrega, desechó los remanentes en una quema anecdótica, para consagrar aquella donación con la frase *lo que queda es lo que sirve*. Una promesa que no archiva, sino que hace archivo:

> Poco después comencé el trabajo. *Debía cumplir mis pactos con Batato*. Nos instalamos con Hugo en la calle Tucumán y desde entonces no volvimos a irnos. Luego de esto, comencé a hacer la recopilación de las 'Historietas Obvias' y las publicamos. También busqué sus fotos, junté los artículos, su ropa y todos los elementos que él había conservado. Armé el museo por mi cuenta, que inauguramos el 30 de abril de 1992, cuando Walter hubiera cumplido 31 años. (Amichetti, 1995: 130)[3]

3 Una ponencia que profundiza sobre las condiciones productivas del Museo Casa Batato Barea fue presentada en el *X Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Arte, Memoria y Política"* en la Mesa *Políticas queer de*

Por su parte, *Te lo juro por Batato,* dispensa un juramento sobre la figura a la que rinde homenaje: beatificado como *San Barea* en la estampita que exhibe la portada de la primera edición (2001) Batato es recordado pero también invocado como garante del recuerdo, como monitor de una memoria expuesta a la deriva, la imprecisión y la ficción[4]. No casualmente, las palabras "*Te lo juramos por Batato*" (Noy, 2006: 109) rematan el testimonio de Los Melli sobre un presunto milagro atribuido a Batato en Cabo Polonio, Uruguay. Sobre la dimensión del homenaje, la primera edición vocifera:

> *No es monumento ni lápida*, nada de lo que apenas signifique la glorificación de un destino, sino, simplemente lograr contar por intermedio de otras bocas [...], además de la propia, conformando la alucinante historia de *quien en estas páginas, sigue vivo para siempre, como los héroes de nuestros libros favoritos.* (Noy, 2001: 7) [el subrayado es nuestro]

Publicar y jurar por Batato, *editar un pacto impostergable*. Los umbrales de *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* no conservan semejante dimensión de la promesa. No obstante, algunas menciones y subtítulos abonan la proliferación de un imaginario mítico engarzado a Batato que lo consagra en la forma de homenajes, documentales y "una *cantidad infinita de versiones orales* sobre su persona, [que] han logrado que *hoy la imagen de Batato resulte sin duda más fuerte que mientras vivía*" (Dubatti, 1995: 107) [el subrayado es nuestro]. Los tintes biográficos y aires vasarianos reverberan allí y al momento en que Dubatti invoca a Batato como "*gran artífice* de la renovación de la escena nacional" (Dubatti, 1995: 9), al tiempo que lo propulsa como eslabón de una genealogía del teatro que progresa hacia adelante, teleológicamente hablando.

Empapados de archivo y archivo a cuentagotas

archivo. Formas críticas de imaginación sexo-política de la memoria, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, el día 28 de septiembre de 2017. Las Actas se encuentran disponibles en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario-ponencias.php

4 En el artículo titulado *Laberinto de pasiones*, publicado en suplemento *RADAR*, Noy ratifica: "Para el libro de Batato yo podía contar nuestra gran alianza, pero necesitaba *que alguien corroborase esas historias, tenía miedo de que la gente no me creyera, una especie de paranoia mitómana* [...]" (Página/12, 15 de marzo de 2015)

La materialidad del archivo se regocija entre la desmesura y la experiencia de una mirada dispersa, fallida en el deseo irrefrenable de demorarse a cada fragmento. La ida al archivo dispensa un goce, una fruición de lo exuberante, modos de ver panorámicos de un paisaje incesante e "invasor como *las mareas de los equinoccios, los aludes o las inundaciones*" (Farge, 1991: 9)

Fondos (de archivo) que activan coordenadas de acceso donde abundan e inundan las metáforas marítimas: *zambullirse en el archivo*, como buen nadador, o bien ser cautiv@ del exceso y ahogarse en el descuido. Transcurrida la inmersión que deleita y nos demora en el acopio de fragmentos, se reanuda un mandato que nos exhorta a renunciar a "los *excesos sensuales de acumulación*" pues la escritura apremia e impone "un ejercicio de *sobriedad y estilización*" (Caimari, 2016: 11). La claridad que se expide sobre aquella, suscribe para el archivo una visibilidad tenue sino nula, donde languidece la experiencia de la desmesura, a la vez que *el goce* y *los tedios* padecidos en el archivo se confinan al lugar recóndito apartado a los Agradecimientos (Caimari, 2016).

Semejante ejercicio de condensación abunda en las escasas líneas que Dubatti dedica, en la sección de Agradecimientos, a la mención del Archivo Batato Barea, por entonces Museo Casa:

> Gracias a su buena voluntad [refiriéndose a Nené y Hugo, padres de Batato] pudimos *internarnos en los secretos del magnífico "museo"* de la calle Tucumán en el que *se conservan amorosamente* documentos, vestuario, fotografías (*muchas de las cuales reproducimos*) y objetos que pertenecieron al gran actor de los ochenta. (Dubatti, 1995: 10) [el subrayado es nuestro]

Internarse en el archivo, ejercitar una clausura profana, en contacto con la materia de un secreto aún no expuesto, cuya evidencia prolifera en el contacto demorado con la materialidad que conservan los afectos de una devoción. El archivo que seduce e induce a dedicar extensas jornadas de inmersión intimista, a la espera de que en el regodeo de la inspección o en el asalto de un buceo disperso, las olas descubran lo que el fondo no lleva a flote, a menos que el investigador o el curioso, armado de su escafandra, se atreva a remover el suelo marítimo para poner las partículas en suspensión. El repliegue momentáneo de la interferencia superpoblada, suministra un vistazo a la singularidad, aumentada por el rastrillaje de aquel lecho marino-fondo de archivo.

Desarchivar a los batatumbos

Atrincherarse en el archivo, volver palpable la intensidad que desata el encuentro con el documento: experiencias que se disipan paradójicamente al momento de la traducción que las refila como excesos, palabras anecdóticas e irrisorias, y las confina a aparecer en el orden y la ley de un discurso −el agradecimiento−, allí donde reblandece su potente imagen, para sobrevivir como un susurro (de archivo). En las transferencias entre el archivo y lo escrito se prefigura, entonces, una pérdida, un desvanecimiento de lo que prolifera incesante en el fondo documental y se abrevia hasta el paroxismo en la escritura. Las publicaciones-homenajes a Batato dispensan imaginarios de archivo que no derraman sino, más bien, *suministran a cuentagotas las esquirlas* de un fondo documental al que se anudan menciones discretas, abismadas en el linde del libro, donde la página de legales recompone el comentario de la pertenencia y procedencia del material reproducido, los créditos asociados a éste y la prohibición de reproducción parcial o total. Con mínimas variaciones la frase se reitera: "El material fotográfico perteneció a Batato Barea, y como se trata en su mayoría de fotografías de muchos años atrás, sólo se han colocado los créditos en caso de que se conocían" (Amichetti, 1995)

Activar un recuerdo en ruinas, poner a disposición superficies de adherencia y fijación para una memoria lábil y precaria, expuesta a las lógicas corrosivas que impone una administración del recuerdo cuyo valor se calibra en la balanza de la productividad y el rédito, instala la pregunta por la duración/durabilidad de estas imágenes improbables, desdeñadas por el tiempo y los tiempos del capitalismo tardío. *Hacer archivo de lo improbable*, interrogar las razones por las cuales la memoria corporalizada del under *fue archivo y no quedó archivada*, alienta la pregunta por las operaciones de reinscripción de estas piezas escurridizas, por su posibilidad de transitar e impactar otras superficies, darse una forma en el cuerpo de otras máquinas de archivo.

En la transferencia del archivo a ese otro archivo escrito que es el libro, pululan y se ejercitan operaciones de extracción, remoción de partes, producción de recortes y fragmentos extirpados del conjunto. *Doblemente archivadas*, insumos de un desgarro, de un desmembramiento, las imágenes en tránsito del archivo a la publicación se atemperan a los tiempos y los espacios de aquella pues, *el aparecer es indisociable del aparato*, aquel que prepara y dispone al fenómeno para su aparición. La apariencia, esa forma discernible y singularizable, produce su diferencia respecto del flujo informe de lo no dominado, ni denominado a partir del aparato, esa máquina de hacer aparecer y dar a ver (Déotte, 2013).

Una suerte de colofón remata ambas ediciones de *Te lo Juro por Batato* (2001, 2006). Noy dispensa allí una mención lacónica a una pieza, de hechura casera, que Batato confeccionó a partir de recortes de prensa que adhirió, cual pegatinas, a un baúl:

> "En un baúl completamente cubierto de recortes periodísticos, sin citar sus autores, *descubrí* el siguiente *pastiche* de textos referidos a su obra y enlazados por puntos suspensivos como un desopilante... ´cadáver exquisito´" (Noy, 2006: 171) [el subrayado es nuestro]

A continuación, transcribe textualmente los extractos, sin reintegrar aquel *descubrimiento* al sistema de significación que sostiene su condición de pieza de archivo. *Desarqueologizado y autónomo* (Steimberg en Cruder, 2008) el síntoma del fragmento acecha en la materialidad de este pastiche pero también en la desafectación de este objeto-documento del fondo que integra junto con otros elementos. Omar Calabrese recuerda en *La era neobarroca* (1999) que quien detalla y recorta, exhibe su punto de vista *detallante*, por lo que, conserva la referencia al sistema del cual extrae aquel recorte, mientras que en el fragmento, *prolifera una fractura* que rompe la ligazón entre aquel y un conjunto de pertenencia, por lo que, "los confines del fragmento no son «de-finidos», sino más bien «interrumpidos». *No posee una línea neta de confín, sino más bien lo accidentado de una costa*" (Calabrese, 1999: 89). La transcripción de unas anotaciones radicadas en una agenda de Batato, fechadas en el año 1991, ratifica aquella pulsión extractiva: desmembradas e incrustadas cual gemas, las esquirlas del archivo yacen impresas, desprovistas de su textura, y moran fantasmáticas entre las páginas:

> En resumidas cuentas [dice Batato en la anotación], *en todas partes dejo malos recuerdos* [...] Todos se consideran con derecho sobre mi propio nombre. Aunque esté con *copyright* y los derechos reservados. (Noy, 2001: 83) [el subrayado es nuestro]

Invocado excepcionalmente, el archivo registra una aparición breve, pero sintomática en la escritura de Dubatti, quien dedica un apartado a exhumar los papeles de Batato, e indica la redacción de un inventario donde el clown travesti sugirió una clasificación tentativa de sus acciones:

> A partir de esta clasificación interna de lo más importante de su producción propuesta por Batato [...] podemos *organizar la ingente, inclasificable, desbordante creación*

> *teatral de Batato* [...] tal como figura en un apartado de este libro. (Dubatti, 1995: 104)
> [el subrayado es nuestro]

Un inventario que doma la desmesurada proliferación de una práctica, presuntamente incontenible, exuberante, pero al tiempo cautiva de las categorías que pululan, productivamente, del archivo al libro, dispensando un principio de regularidad, que vuelve legible el *horror vacui* de un fondo documental sin fondo (aparente). Hacerse eco del archivo, registrar sus marcas y dar forma a la edición desde las coordenadas de una sensibilidad desclasificada, que se desmonta y vuelve a montar en las páginas impresas del libro.

Una voz estridente se alza entre los testimonios que integran la *cartografía verbal* de *Te lo juro por Batato.* Antonio Gasalla, recuerda, entre categórico y nostálgico: "En otros países como en Francia, *el under se graba, todo queda prolijamente guardado en el Museo de Arte Moderno. Acá nada de eso* [...]" (Gasalla en Noy, 2001: 73). Una prolijidad que se distribuye como prédica de archivo, e indirectamente exhorta a *emprolijar memorias deshilachadas y diagramar recuerdos sin interferencias, estática, ni ruido*, interpela las maneras de devolver una experiencia que, aún irrecuperable, no cesa de hacer amarras en el presente, diseñando modos desprolijos de revolver en el pasado, tácticas desobedientes y *cirujas* de archivo.

Una cronología hecha *a los batatumbos,* alojada en el mismo libro, desmiente la consignación que emprolija y hace tronar el orden de los acontecimientos, en el vaivén violento de una memoria que restaura por pedazos, en los vuelcos o volteretas del recuerdo, terreno ondulado e irregular, que batalla contra las retóricas aplanadoras que persiguen nivelar suelos, fondos y memorias. Extraída de los cuadernos de Batato −quien listó cada una de sus presentaciones− y posiblemente aumentada por los datos aportados por otros informantes/afectos del clown travesti, esta cronología, que antecede a los testimonios en orden de aparición, se enlaza a otros artefactos, cuyas piezas se acoplan para cartografiar una vida en imágenes.

El *pacto impostergable* de Nené culmina con exuberantes ramificaciones que hacen las veces de redes arborescentes, concatenadas por la genealogía familiar. *Las raíces de Batato* [ver Fig. 1] designan a este segmento administrado por la regularidad de rostros impostados, forzados a una economía de aparición solemne −quizá demandada por los tiempos de exposición que imponen

algunas superficies de inscripción fotosensible– y el blanco del papel que se reitera a intervalos equidistantes. El retrato de un Batato alegre, desatado en risas, despedaza la epopeya genealógica, al tiempo que hacer detonar la mesura de aquellas redes de parentesco. La intervención sutil degenera en un gesto que Batato supo extremar en la glorificación escatológica y sexualizada de la palabra, como en el poema *Sombra de conchas,* escrito por Alejandro Urdapilleta y recitado por Batato que, hacia el final, remata: "*A la Gran Concha Argentina, Salud"* (Urdapilleta en Noy, 2001: 154)

Inmediatamente después de los *batatumbos* precedidos, en la primera edición, por el diagrama de una carta astral de Batato [ver Fig.2] a doble página retumban dos imágenes [ver Fig. 3] reunidas por la proxemia, emparejadas por el signo matemático (=): *B de Batato* es igual al rostro recortado, descostillado de risa que, al girar la página, retorna a estado de infancia [ver Fig. 4] con mameluco y la fecha que consigna el año de su nacimiento (1961). El orden de los productos no afecta el resultado: *Batato hay uno solo*, y sin embargo prolifera en heterogeneidades sígnicas que se repliegan hacia él, en una suerte de autorreferencia y operación metonímica maníaca e hilarante. Desactivada su cualidad fonética, la «B» se desplaza por el papel como un rumor de tinta que nos disuade, y se exonera de la convención del lenguaje para ser sólo imagen, contorno de una figura con accidentes geográficos e interrupciones que la vuelven momentáneamente ilegible. Resucitada al mundo de los signos codificados, la «B» diseña una referencia desambiguada, destinada a los expedicionarios de la cartografía (c)oral: cada vez que se presente, su condición abreviada hace alusión nada más y nada menos que a Batato, sin excepción a la regla.

Batato y la máquina de hacer neologismos

Un pliegue, *un estar entre medio*, diagrama la puesta en página que pone en contacto a estas memorias editadas: anexos atestados de imágenes, comprimidas a mitad de camino entre segmentos de textualidad y los intersticios a espacios regulares de la blanca llanura de papel. Imágenes cautivas de la página, los tropiezos excepcionales con ingentes masas de escritura no hacen sino ratificar el divorcio que las extradita al lugar de una rareza, escenas curiosas para curiosear, en los descansos de la lectura, cuando los ojos exhaustos de peregrinar por el lenguaje, se posan sobre la superficie afable de la imagen para demorarse un instante, interrumpido súbitamente por la pulsión que exhorta a la mirada a abandonar la licencia fugaz y reanudar el camino de la lectura.

Compaginadas en el pliegue, entre el libro*,* las fotografías reproducidas en *Batato, un pacto impostergable* y *Batato Barea y el nuevo teatro argentino,* ambas ediciones del año 1995, recrean e imaginan una vida en imágenes expuesta a la tradición del álbum familiar −esa que me mira mientras edito− en una operación que arrastra los usos y costumbres de la anotación al dorso a las inscripciones que se emparejan a la imagen. Fuera de escuadra, desfasadas de los márgenes, Nené agrupa registros de los numeritos del *clown travesti*, recortes de prensa desalineados e ilegibles y la reproducción del retrato que Marcia Schwartz le realizó a Batato (1989) [ver Fig. 5] Páginas que condensan un puñado de archivo que desborda de la hoja en transacción con los imaginarios opacos y claroscuros que reavivan los primeros montajes caseros y neobarrocos del Museo Casa Batato Barea.

La edición a cargo de Dubatti alterna imágenes de infancia con registros de las acciones de Batato con los Peinados Joli, el Clú del Claun, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Antonio Gasalla, Las Gambas al Ajillo y la lista continúa. Doblemente enmarcadas, por el linkde la página y las líneas minúsculas que trazan y comentan el espacio de la representación, las imágenes coexisten allanando una buena parte de la hoja, se sobreimprimen y solapan, al tiempo que registran una interferencia "[...] en esos pocos milímetros de blancura, *en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación,* de nombramiento, de descripción, de descalificación" (Foucault, 2012: 42). Algunos de los epígrafes interceptan a las imágenes y abundan más allá mención ordinaria para desarchivar recuerdos, e invocar poéticas en acción: "Septiembre de 1986. *Batato creaba su vestuario a partir de deshechos*, de objetos que encontraba en la calle o telas que los comerciantes del Once dejaban en cajas de basura" (Dubatti, 1995: 136) [ver Fig. 6] y "Batato en uno de sus números casi sin escenografía. El cuerpo era el espacio de la obra por excelencia" (Dubatti, 1995: 141) [ver Fig. 7]

Parte de las imágenes que reproducen ambas ediciones se deslizan emperifolladas por la gala del papel satinado que las distingue de las hojas ordinarias de papel obra, simples depósitos de texto. Un recuerdo en imágenes yace reluciente, diáfano, al tiempo que un testimonio echa luz sobre la dimensión material de la poética batatesca: "*El preferir la tinta tibia de las fotocopias al frío de la marquesina iluminada*" (Escurra en Noy, 2006: 98). El gramaje afectivo de la superficie fotocopiada, instala la pregunta por los modos de editar y afectar una poética de archivo y sus enclaves de inscripción sensible. Administrados a la página sin lustre, los afiches reproducidos en la

publicación de Dubatti [ver Fig.8] se alojan impresos junto al texto, desjerarquizados en la textura rudimentaria del papel al tiempo que reanudan la pregunta por las maneras de labrar el recuerdo, y las formas de grabar una memoria en jirones en superficies no remendadas, ni relucientes que productivicen la rasgadura de la memoria y el recuerdo en ruinas. Nos preguntamos ¿*qué es lo que puede una edición recargada de tonner*, que mancha y se borronea? ¿Qué recuerdo sobreviene en contacto con la tibieza de la fotocopia? ¿En qué formato, bajo qué soporte puede manifestarse la condición retornable de la estampida?

La primera edición de *Te lo juro por Batato* (2001) *desarchiva imágenes a mansalva*, al tiempo que descontinúa e interrumpe la narrativa al son de registros impresos a página completa, anexos batatoscópicos, portadas de revistas, las *Historietas Obvias*, la receta del licor de eunuco, entre otras misceláneas empecinadas en batatizar el libro impreso. Un *Batatoscopio* colocado en el corazón del libro, ausculta el pulso de una memoria que prolifera en objetos-homenaje[5] [ver Fig. 9 y 10] Modos caleidoscópicos de mirar a Batato, pero también, objetos desgarrados del inventario, recatalogados en la economía de un aparecer claro y distinto de la página en blanco que doblega las imperfecciones y matiza el ruido y las interferencias. Abruptamente desarchivadas, las reproducciones pululan y *su condición de piezas de archivo se abatata*, para formar parte de una enumeración vistosa pero errática, que se derrama eludiendo reconocer las formas de acopiar, agrupar y consignar que les dieron forma en el archivo. Vale repreguntar: *si la promesa se edita ¿el archivo resucita?*

Compaginando la reflexión, un Batato en pantalla [ver Fig. 11] se sintoniza en seis mínimos recuadros que devuelven escenas de emisiones televisivas interferidas por el barrido y el ruido de la caja de rayos catódicos. Otras pantallas resuenan en *un pacto impostergable*, en una escena [ver Fig. 12] que registra la visita de Nené al programa de Gasalla junto a Hebe de Bonafini durante el homenaje «*Madre hay una sola*». De la pantalla al Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina y del archivo al libro. Tiempos en choque truenan en la imagen: los tiempos del archivo y

5 Integran el catálogo una medallita que encargó Nené y colocó en el cementerio (1992), la placa que diseñó Jorge Gumier Maier (1993) colocada en el ingreso a la Sala Batato Barea (Centro Cultural Ricardo Rojas), la obra de Omar Schirillo *Batato te entiendo* (1993), el busto que realizó en cemento Eduardo Duarte (1994) descubierto en ocasión de un homenaje, el boceto de Marcia Schvartz para la instalación Tomando el té con Batato que integró la exposición Los ochenta en el MAM (1991), el ya mencionado retrato que le realiza Marcia Schvartz (1989) y el Kioskito de Araca-Cala-Jaca (1991) diseñado por Seedy González Paz para las Historietas Obvias. Se añaden, por escrito, obras, exposiciones y placas, canciones con reminiscencias a Batato, y la cifra de páginas web que reproducen obra(s) de Batato.

de la publicación impresa que desclasifica y recoloca, diagrama y extrae, un archivo hecho pedazos, desmembrado, en ruinas.

Cirujear en el archivo, coleccionar algunas piezas, disponerlas en la página. Los objetos batatáticos o batáticos [ver Fig. 13] se distribuyen a intervalos regulares, en los plisados del texto, al tiempo orbitan el índice como objetos flotantes (no identificados, simplemente desarchivados) que descienden y confabulan, en complicidad con la textualidad que les toca habitar y significar, producto de un flechazo que sella su alianza. Se añaden a estas fantasmagorías de archivo los extravagantes vestuarios del performer, fluctuando la página, bordeados por una línea discontinua y una tijera [ver Fig.14]. Destinado quizá, a los apasionados del recorte, reunidos en el arrebato de una figurita difícil, esta herejía libresca dispensa Batatos para vestir, trasvestir y coleccionar. Una postal del ídolo o del idolatrado [ver Fig. 15] corona los confines de esta edición: tache lo que corresponda, arranque la hoja y envíela a su destinatario.

Colofón batático

Exhumadas por duplicado, las marcas inesperadas, las esquirlas de una movida subterránea, presuntamente desterrada del archivo, retorna entre promesas editadas y archivos remotos y desentierra los restos de una experiencia que se reintegra parpadeante e intermitente a cada equinoccio que descubre en los fondos (de archivo) un recuerdo cajoneado, una huella desperdigada. La estampida estrepitosa de los ochenta cautiva de la página: lo pegajoso se vuelve sellador de grietas, y los peinados alborotados víctimas del fijador que apelmaza el desborde y lo aplasta como la flor que, colocada en el libro, sobrevive como un rumor taxidermizado.
Pensar modos de editar el recuerdo de una práctica desobediente y publicar los remanentes de cuerpos en acción que se sacudieron sembrando fragmentos de aquel movimiento intempestivo, incrustados en guaridas inciertas, cajas olvidadas y anaqueles polvorientos, anima a reintegrar la pregunta por las formas de desarchivar una memoria precaria, las maneras de imaginar zonas de inscripción del recuerdo que se ajusten a la cadencia de la interrupción, la opacidad y lo por momentos ilegible. ¿Cómo se resucita un archivo sin abrochar el desborde? ¿En qué ediciones de bolsillo, tomos, o colecciones cabe la memoria documental de los ochenta? ¿Cómo se diagrama el recuerdo sin empastar su empresa crítica? ¿Cómo se edita una promesa y se resucita un archivo? Preguntas para archivar, compaginar o arrancar de la página.

Bibliografía consultada

Amichetti, María E. (1995) *Batato, un pacto impostergable*. Buenos Aires, Argentina: Edición de la autora.

Austin, John L. (1962) *Cómo Hacer Cosas con Palabras*. Barcelona, España: Paidós.

Biedma, Salvador (15 de marzo de 2015) Laberinto de pasiones. *Página12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10457-2015-03-15.html

Caimari, Lila (2017) *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Calabrese, Omar (1999) *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.

Cruder, Graciela (2008) *La educación de la mirada. Sobre los sentidos de la imagen en los libros de texto*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Déotte, Jean Louis (2013) *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid, España: Editorial Trotta.

Dubatti, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Planeta.

Farge, A. (1991) *La atracción del archivo*. Valencia, España: Alfons el Magnanim edicions.

Foucault, Michel (2012) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Moreno, María (28 de diciembre de 2003) La generación del ochenta. *Página12*.

Noy, Fernando (2001, 2006) *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Universidad Nacional de Buenos Aires (s/f) *Catálogo actualizado de la colección Libros del Rojas.* Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Buenos Aires. Recuperado de http://www.rojas.uba.ar/contenidos/libros/index_libros.php

Anexo de imágenes

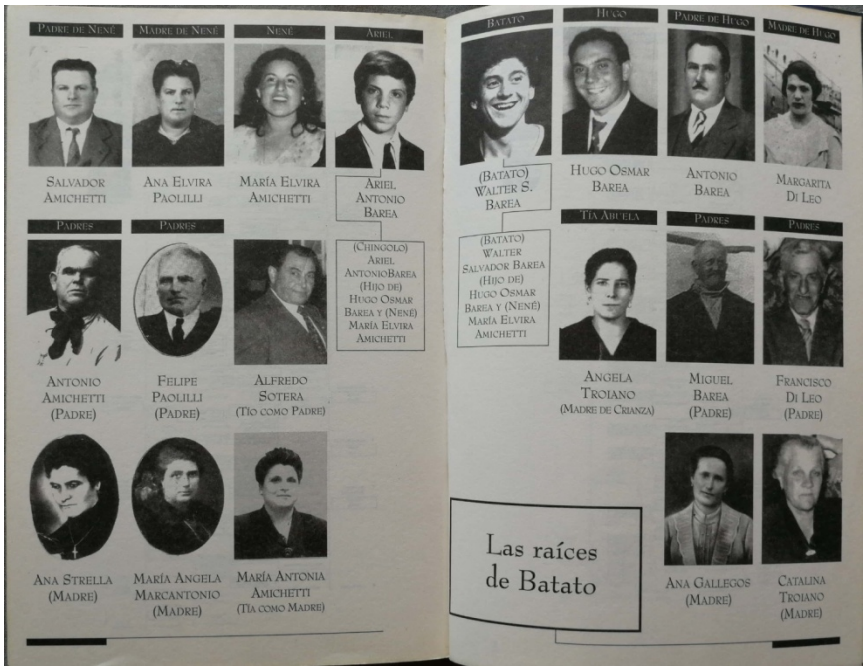


Fig. 1. Las raíces de Batato en *Batato, un pacto impostergable* (1995)

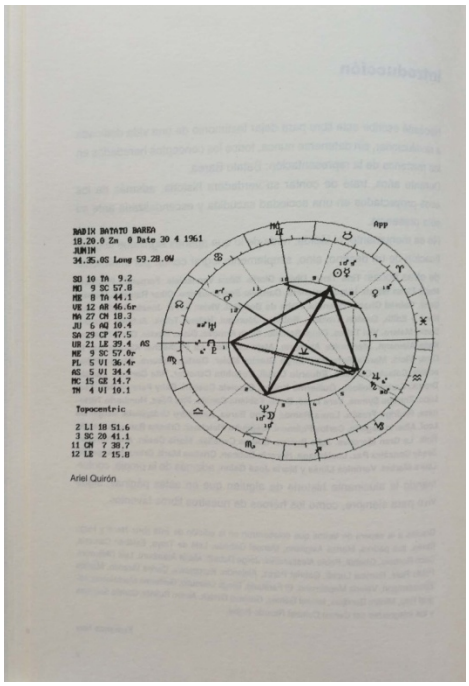


Fig. 2. Carta astral de Batato en *Te lo juro por Batato* (2001)



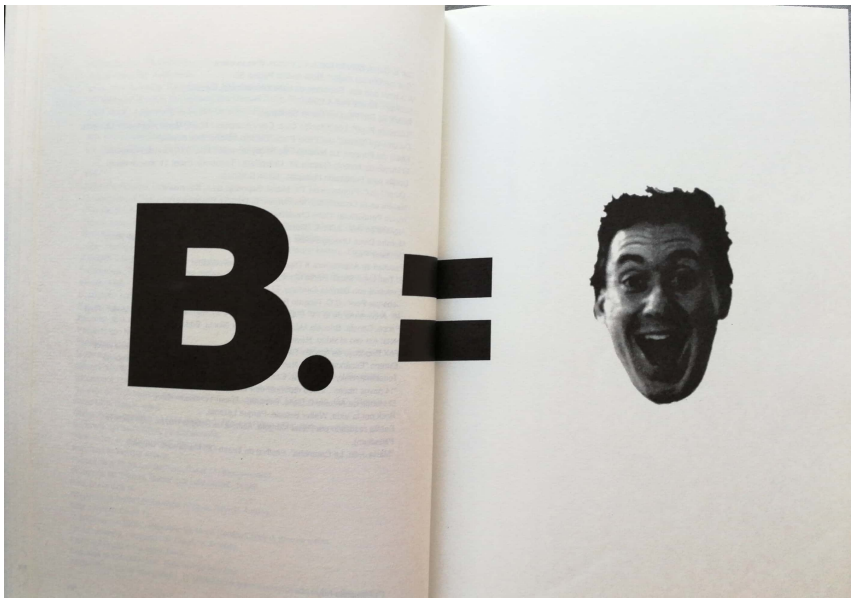


Fig. 3 | Fig. 4. Páginas de *Te lo juro por Batato* (2001)

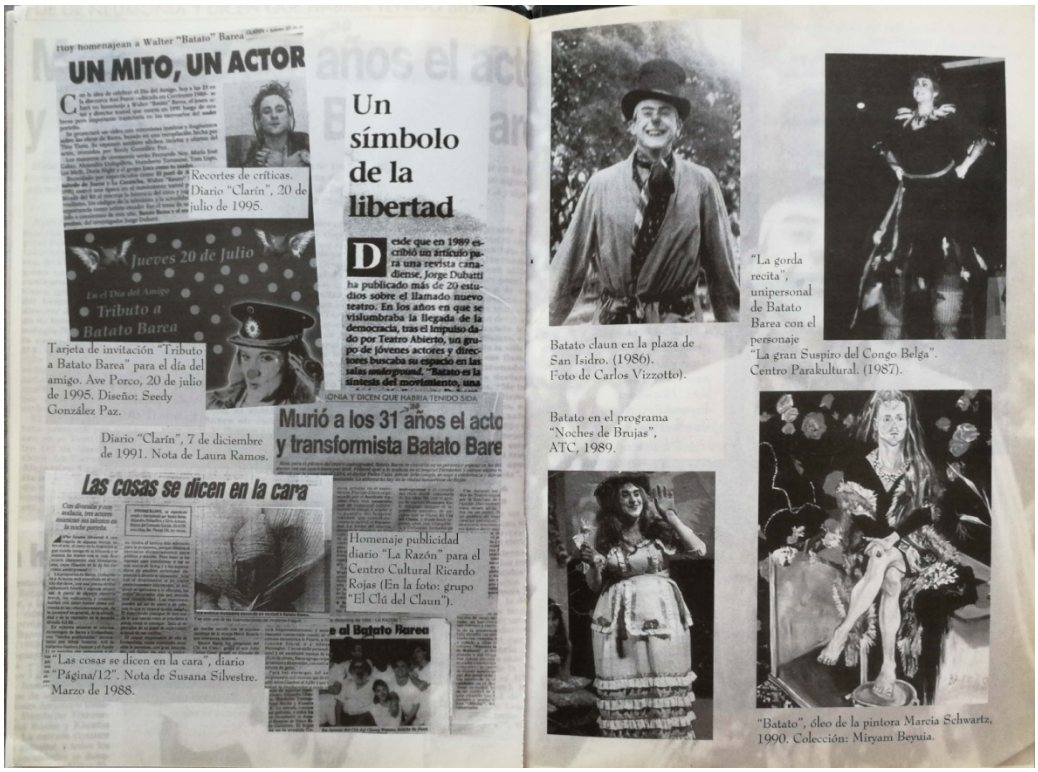


Fig. 5. Doble página de Batato, un pacto impostergable (1995)

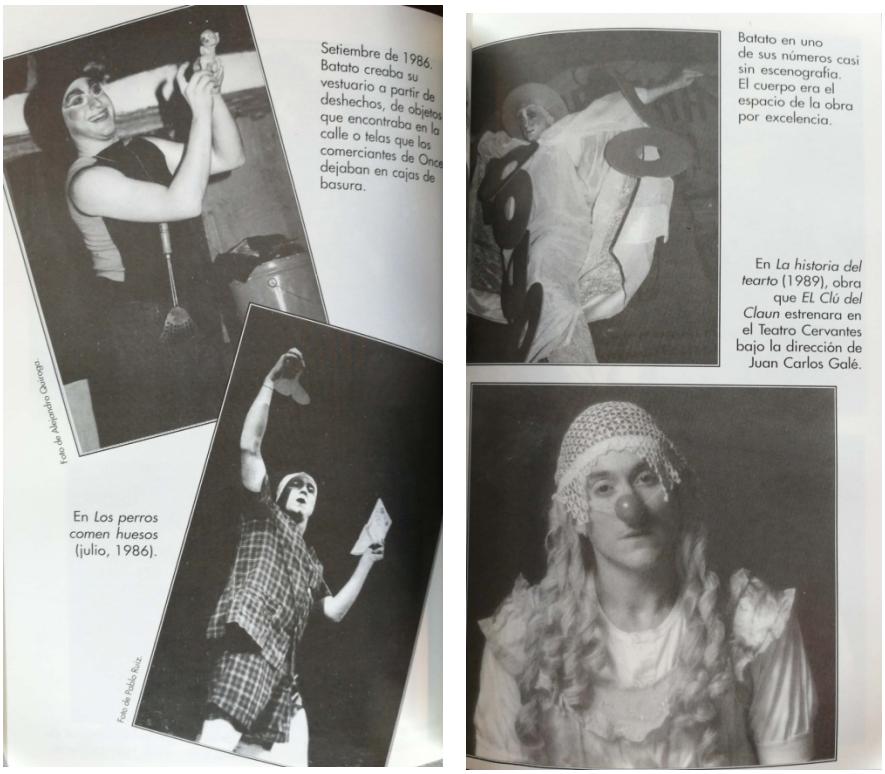
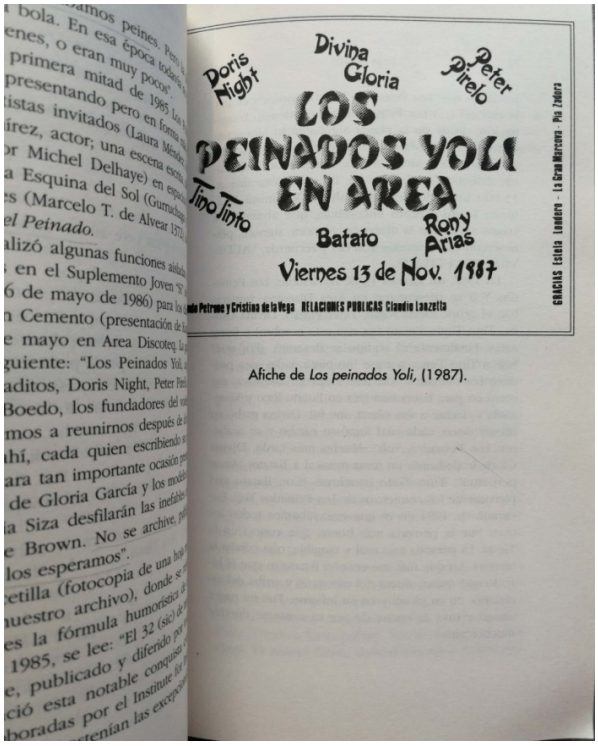
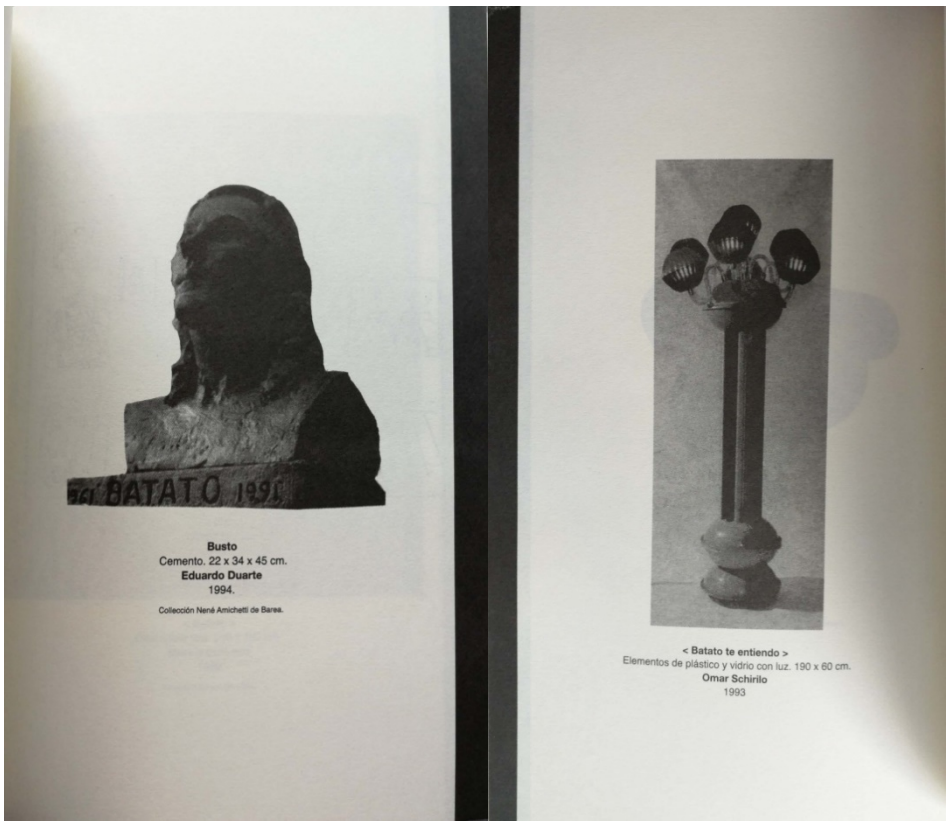


Fig. 6| Fig. 7. Páginas de *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995)



Afiche de *Los peinados Yoli*, (1987).

Fig. 8. Página de *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995)



Busto
Cemento. 22 x 34 x 45 cm.
Eduardo Duarte
1994.
Colección Nené Amichetti de Barea.

< Batato te entiendo >
Elementos de plástico y vidrio con luz. 190 x 60 cm.
Omar Schirilo
1993

Fig.9 | Fig. 10. Páginas del Batatoscopio en *Te lo juro por Batato* (2001)

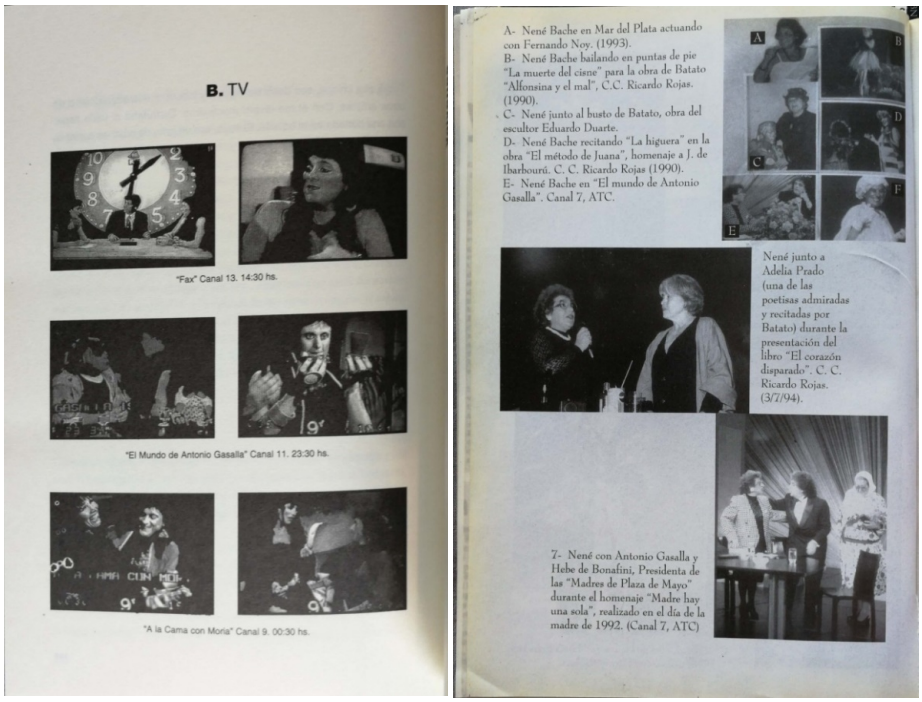


Fig. 11 | Fig. 12. Páginas que reproducen imágenes de emisiones televisivas en *Te lo juro por Batato* (2001) y *Batato, un pacto impostergable* (1995)

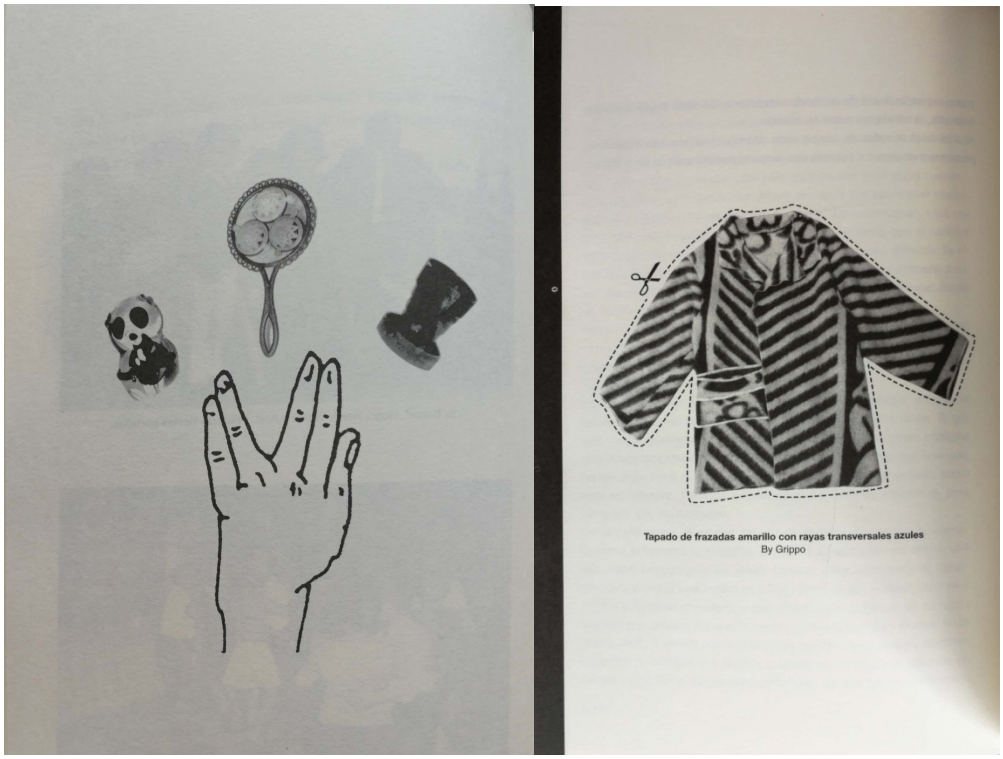


Fig. 13 | Fig. 14. Objetos batatáticos o batáticos y vestuario de Batato a izquierda y derecha respectivamente en *Te lo juro por Batato* (2001)

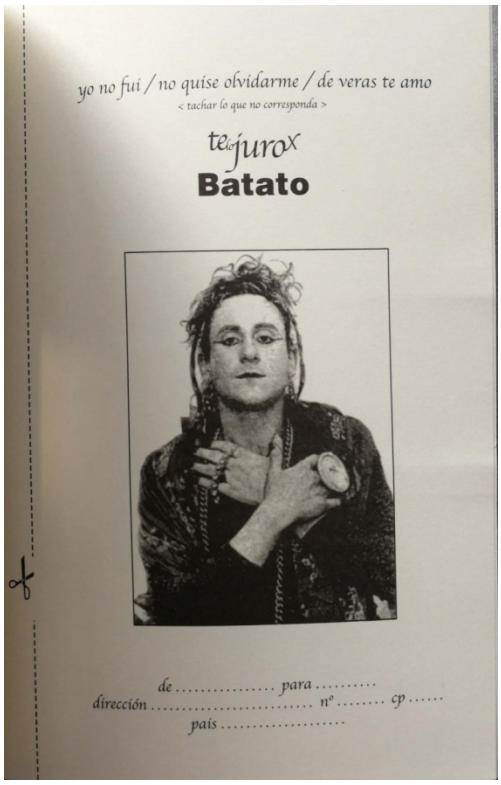


Fig. 15. Postal que integra la última página de *Te lo juro por Batato* (2001)

Cuando la plaza se multiplica: acción colectiva, comunicación y memorias. La(s) Plaza(s) de Mayo del 2018

Mirta AMATI[1]
(UBA / CIC - UNAJ)

Resumen

La Plaza de Mayo es un "lugar de memoria" de "la Argentina". Un espacio marcado culturalmente, fijado como lugar originario de la nación y de los hitos más importantes de su historia. Sin embargo, como observa Sigal en "La plaza de mayo. Una crónica", al ser un "lugar público" sus sentidos no pueden fijarse ni clausurarse: es un espacio de poder pero también de *encuentro de la comunidad*, está abierto a manifestaciones y protestas, a distintos usos y significados.

En esta presentación proponemos: 1ro.: Retomar el análisis de los proyectos y concursos para la remodelación de la Plaza del Bicentenario (2010-2016); 2do.: Analizar las remodelaciones de la Plaza del 2017-2018 y sus efectos: el desalojo de los veteranos no-reconocidos de Malvinas y la entrega de las baldosas históricas a las Madres de la Plaza. Este último acontecimiento provocó intervenciones, performances y actos en distintas plazas del país lo que permite reflexionar sobre las modalidades de producción de las memorias y del espacio: experimentado (prácticas materiales espaciales), percibido (representaciones del espacio) e imaginado (espacios de representación).

La Plaza de Mayo[2]

Desde el proceso revolucionario de 1810, la Plaza de Mayo es uno de los símbolos de identificación y patrimonialización nacional. Preservar el recuerdo del acontecimiento "fundante", fue una preocupación constante como puede observarse con la erección del primer monumento: la Pirámide de Mayo de 1811. Ese sencillo monumento refuerza la nueva institucionalidad y crea valores que propician un "terreno cívico sagrado" (Gutiérrez y Berjman, 1995).

1 Docente Adjunta a/c (UBA) /Investigadora Independiente asociada a la CIC (Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires)- UNAJ.

2 Estos datos fueron relevados en: "Conmemoraciones nacionales en la Argentina del Bicentenario: rituales del Estado y de la Escuela", proyecto *UBACyT 2010-2012* y son parte de mi *tesis doctoral*).

Las transformaciones de la Plaza pueden considerarse prácticas de diferentes grupos que promueven o se oponen a la realización de reformas. Estas "luchas" o "disputas" por el espacio "no son naturales": requieren de una "vigilancia conmemorativa" porque se trata de una memoria amenazada con el olvido (Norà, 1984:17-40).

La defensa de la Pirámide –ante propuestas de demolición— busca "bloquear el trabajo del olvido" (lo que para Norà,1984, caracteriza a todo "lugar de memoria"). Del mismo modo, los proyectos de erección de monumentos de mayor envergadura, buscan instalar la memoria del propio grupo social.

En 1826, Rivadavia propone -mediante una ley discutida en el Congreso- construir una "fuente de bronce" cuyas aguas provendrían de un sistema de aguas corrientes que en ese momento no existía (Scenna, 1968:78). La guerra exterior y la amenaza de guerra civil lo volvieron irrealizable.[3]

En la década de 1880, sucedió algo similar. Con la gestión de Torcuato de Alvear se materializó la ciudad burguesa de estilo haussmanniano y se sancionó una ley para reemplazar la Pirámide con un gran monumento conmemorativo que tampoco se concretó (Salas 1996:157). En ese período Buenos Aires sigue como modelo a París, y la "fiesta de mayo" es reemplazada por "la Patria": la estadificación de las ceremonias.

La Plaza y el contexto urbano incorpora canteros, césped, árboles y fuentes ornamentales con composición simétrica y armónica, se trazó el eje Avenida de Mayo-Plaza de Mayo (propuesta de Buschiazzo) y se transformó el Cabildo (a cargo de Benoit) (Lerman, 2005: 43).

Esa imagen es la vigente en el Primer Centenario, que busca "destacar la pervivencia de las instituciones nacionales desde los días de Mayo" (Aguerre, 1999:155). A pesar del nacionalismo de los hombres del Centenario, prevalecía el referente europeo provocando "estatuomanía" y "fiebre estatuaria" (Salas, 1996).

Es ese periodo y esa *imagen* la que el actual gobierno de la ciudad propone como "el grado cero" de la Plaza de Mayo al que habría que volver a restaurar.

Proyectos de remodelación: el contexto del Bicentenario de 2010

La plaza fue el espacio central de los actos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. En el 2010, se realizó un evento a 7 años de la asunción de Néstor Kirchner, lo que no opacó los sentidos

3 Ese periodo se caracterizó por la convivencia de dos concepciones: una, la "ostentación costosa y grandilocuente" del modelo europeo; otra, "la despojada pero auténtica tradición hispánica" heredada (Gutiérrez y Berjman, 1995: 57).

nacionales y latinoamericanos por sobre los partidarios. Por parte del gobierno de la Ciudad, cuyo jefe era Mauricio Macri, se realizaron obras y festejos en el Teatro Colón; mientras los actos nacionales se realizaron en el Paseo del Bicentenario, sobre la Avenida de Mayo y la Plaza. En ese contexto, se realizó un concurso para remodelar la Plaza de Mayo; sin embargo el proyecto ganador nunca se ejecutó.

En el 2006, se realizó un Concurso Nacional de Anteproyectos para la Remodelación de la Plaza de Mayo y de Ideas para su entorno, convocada por el gobierno porteño (cuyo jefe era Jorge Telerman) y la Sociedad de Arquitectos (SDA). La propuesta ganadora reactivó tanto defensas como críticas. El proyecto propone una plaza que es "espacio de representación de distintas plazas": las históricas. Se propone una "plaza seca", un único solado continuo que combina mosaicos grises con otros traslúcidos a través de los cuales, diferentes secuencias luminosas mostrarán, en el piso, de noche, los distintos trazados históricos:

- entre 1802 y 1811, la Recova y la inauguración de la columna (Pirámide) 25 de mayo;
- 1857-1873, el proyecto de Prilidiano Pueyrredón;
- 1894, el proyecto de Carlos Thays;
- 1912, el traslado de la Pirámide al Centro de la Plaza;
- 1977, la primera ronda de las Madres;
- 2010, año del Bicentenario de la Revolución de Mayo, es decir el aspecto actual: el presente.

Esas plazas se "suceden" con cinco minutos de diferencia, haciendo aparecer el pasado, proyectando –con el efecto de luces— los objetos o monumentos más representativos de cada época.

Los arquitectos que ganaron el concurso –Silvia Colombo, Ignacio Montaldo y Roberto Szraiber— pensaron la plaza como "un gran patio": sin canteros, conservando las palmeras y los objetos simbólicos (monumentos y fuentes; las placas conmemorativas se colocarán a nivel del suelo, protegidas por vidrio) y peatonalizando y propiciando "las manifestaciones", el uso cívico que siempre –es decir en esta historia— tuvo. Debajo, se propone la realización de un museo que –siguiendo la impronta de la plaza— será histórico, dedicado a la contextualización de los hechos que aparecen en estas "plazas iluminadas".[4]

4 Ver *Clarín*, 25 de noviembre de 2007.

Inmediatamente el proyecto generó críticas y defensas: en foros de arquitectura, cartas de lectores y artículos de prensa. El debate se polarizó: posturas conservadoras del patrimonio (objetan la "arrogancia intelectual elitista" o califican a la plaza de "triste", "desolada", "deshumanizada) vs. otras modernistas (la califican como "valiente", "de avanzada", "vanguardista").

Sonia Berjman sostuvo la necesidad de "restaurarla" y no de "remodelarla" como sostenía la convocatoria del concurso. La idea de restauración está basada en la consideración de la plaza como patrimonio tangible e intangible: en tanto patrimonio material, es porteña pero en tanto patrimonio inmaterial, es nacional.

Los argumentos se basan en la falta de conocimiento de la historia: no de la historia nacional sino de la local, "las luchas vecinales por su conservación". Los proyectos no tienen en cuenta la realidad concreta, la factibilidad ni la participación de los vecinos y los usuarios (Gutiérrez y Berjman, 1995:220).

Otra crítica es el haber privilegiado la noche: mostrar el "espectáculo-lección histórica" que sólo podrá apreciarse desde los edificios circundantes. "Circo de noche" y "corralón durante el día", la plaza aparece como un producto de "arrogante", "elitista" y "snob" que copia la cultura de países más avanzados e ignora ciertos atributos históricos: "la espontaneidad, creatividad, el desprejuicio y la exuberancia criolla".

Las críticas también fueron de las autoridades, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires declaró ante el Poder Ejecutivo su "preocupación por la intención de modificar la Plaza", un patrimonio histórico sólo puede "conservarse" y deben "mantenerse los elementos preexistentes".

Por el contrario, los argumentos que apoyan el proyecto sostienen que: la plaza asume la función que siempre tuvo y le dieron sus habitantes (desde "el Cabildo Abierto, los balcones de Perón, los cacerolazos"); la sobriedad del equipamiento urbano permitirá disfrutar mejor "los edificios de gran valor patrimonial que la rodean"; es un "monumento cívico" y no "una plaza barrial"; se trata de un "patrimonio evolutivo".

Esta propuesta de la Plaza del Bicentenario, ganadora entre veintinueve, supone una experiencia modernista de "compresión témporoespacial". Posible no sólo por el cambio tecnológico que permite proyectar secuencias lumínicas sino también porque el espacio "contiene tiempo comprimido" (Heidegger en Harvey, 1998:242).

Además hay ciertas "condiciones de producción": la plaza se fue modificando a través del tiempo conservando el mismo lugar, esto permite representar en forma comprimida los cambios temporales

de un mismo sitio. También hay ciertas "condiciones de recepción": se espera que los futuros usuarios de esta representación-plazas ya estén "alfabetizados" en las nuevas tecnologías y en la historia (deben poder decodificar y reconocer la virtualidad así como distinguir un relato histórico de la historia misma). Se trata de la producción de un "destinatario ideal" que prioriza en su visita a la plaza, la noche y el museo. Además el destinatario podrá acceder virtualmente no sólo desde el espacio de la plaza, sino desde cualquier lugar del país y del mundo, utilizando programas de cartografía virtual interactiva (como Google Earth, Yahoo! Maps, MSN Virtual Earth, entre otros).

El transeúnte, en cambio, es difícil de ubicar desde el lugar de "observador", ya que el espacio que recorrerá no consiste en "una pantalla" sino que sigue siendo "una plaza". Y los usos de la plaza son históricos, pero también "interaccionales y rituales". Algunas de esas interacciones y ritos suponen la observación y recorrido de la plaza como lugar de memoria, como visita turística o como aprendizaje de la historia del espacio, pero no son las únicas. Probablemente esos usos y significaciones de la plaza se diferencien a lo largo del día: unos ritos por la mañana, otros por la noche.

En estas plazas históricas "iluminadas", el sujeto debe efectuar una interacción que se reduce a la mirada (en este espacio minimalista y luminoso): debe observar una representación basada en el plano, sin objetos (o con objetos colocados al nivel del piso), observa un espacio con luces que forman líneas o dibujos de lo que alguna vez fue un monumento, un sendero, un cantero. La percepción entonces está sujeta a ver el espacio bajo "la cuadrícula" y los efectos producidos por las luces. Un plano se realiza para ser "visto desde arriba" desde "un ojo que mira desde afuera" (Harvey, 1990:272)[5] En cambio, desde la misma plaza, como aparece en dos diapositivas que muestran otra perspectiva –la del peatón-, es difícil visualizar cada plaza en su totalidad, porque esto sólo es posible si "se sale" de ese espacio.

La objetividad y racionalidad de esta propuesta todavía "de papel", hace posible imaginar el mundo como "finito" y -por lo tanto- "cognoscible". Se reduce el tiempo a una representación organizada que privilegia algunos momentos, un ordenamiento coherente que contiene una totalidad temporal (profusa y enorme) en un espacio (diminuto y reducido): a escala de nuestra visión. De este modo, comprimido, se puede observar, vivenciar y comprender un fenómeno que por su magnitud –fuera de dicha compresión— es inobservable, incomprensible, invisible.

5 Ver las presentaciones digitales de las plazas en: http://arqa.com/arquitectura/proyectos/ remodelacion-de-plaza-de-mayo-2.html

El contexto del Bicentenario de la Independencia (remodelaciones 2017-2018)

La Plaza de Mayo no tuvo centralidad en los festejos del Bicentenario de la Independencia ya que los actos rememoraban la Declaración en la Casa Histórica de Tucumán.[6] Sin embargo, al año siguiente el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires[7] comenzó con obras de remodelación que terminarán dentro de unos meses.

El Jefe de gobierno porteño[8] lanzó un "ambicioso plan para recuperar el esplendor del Eje Cívico",[9] a cargo del Ministerio de Ambiente y Espacio Público porteño. El gasto es de 43 millones y tiene un criterio (comunicado a través de los medios) "fundamentalmente conservacionista". Sin embargo, proponía una "plaza de mayo sin césped": "La idea es sacar los canteros, que se rompen en cada manifestación e ir hacia una plaza seca como las principales del mundo, como la que está ubicada frente a La Moneda en Santiago o la Place de la Republique en París".[10] Sin embargo, las obras conservan esos canteros, probablemente como producto de la intervención de la Comisión de Monumentos.[11]

El estilo de conservación patrimonial, recupera "el espíritu y esplendor" de una zona así definida desde el Centenario: transforma la plaza en un lugar "más agradable y transitable" (con 2 mil metros más, ganados a las calles), "más disfrutable" para "los vecinos" ya que ahora tendrán más espacios de "reunión y encuentro".

Se reconocen y respetan los actos cívicos que en ella se llevaron a cabo (la recordación de la revolución de mayo y la historia de la ronda de las madres) que se combinan con el uso cotidiano y la relevancia turística. Así, se *ponen en valor* los significados históricos que rememoran

6 En el 2016, el Presidente Mauricio Macri había asumido hacía poco más de 5 meses. La austeridad que marcó la campaña, también estuvo presente en los festejos, por lo cual la mayor parte de las obras fueron realizadas por el Gobierno de la Provincia y la Intendencia de Tucumán (Juan Mazur, ganó las elecciones provinciales por el Frente para la Victoria (FPV) y Germán Alfaro -de raigambre justicialista, llegó al Gobierno de la ciudad con una coalición política, "Acuerdo para el Bicentenario").

7 El Jefe del Gobierno porteño es Horacio Rodríguez Larreta, candidato por el PRO y apoyado en la elección interna por Mauricio Macri.

8 Horacio Rodríguez Larreta, llegó a la intendencia por el mismo partido que el Presidente M. Macri.

9 El eje comprende a la Avenida de Mayo y a las plazas del Congreso y de Mayo (Ver http://www.lapoliticaonline.com/nota/100271/ recuperado el 14/09/2016).

10 Ver http://www.construar.com.ar/2016/09/recuperacion-del-eje-civico/ (recuperado el 20/09/2016).

11 La remodelación se basa en un estudio previo de la historia de la Plaza que fue presentado a la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes históricos del Ministerio de Cultura de la Nación, y aprobado en agosto de 2016.

acontecimientos nacionales y los sentidos locales y se enfatizan los usos cotidianos del "ciudadano común" y, en particular el "vecino" (en detrimento de la referencia a la ciudadanía y la nacionalidad).

De la historia nacional, se selecciona la plaza de un momento "particular", considerado valioso y, como tal, "patrimonializable": ésa es la plaza "originaria" que hay que conservar, la rediseñada en 1894 por el arquitecto y paisajista francés Carlos Thays.

En esa historia de 200 años, la idea de "volver" al momento "original" (que no es 1810), de detectar un "origen" que no tendría ni historias ni trazas ni plazas *anteriores*, también es parte de esa producción mítica. Al momento de seleccionar una plaza se elige la de Thays para restituir: el proyecto moderno de la generación del `80 que estuvo presente en los festejos del Centenario.

También se restaura la Pirámide erigida en 1811, y las cuatro estatuas alegóricas de la Navegación, la Industria, la Geografía y la Astronomía que formaron parte del monumento hasta que en 1912 se trasladaron a la Plazoleta San Francisco. En el cartel que acompaña las obras declaran: "Estamos restaurando la Pirámide de Mayo y las esculturas de Dubourdieu".

También se sostiene que se restaura un objeto "originario" cuando en verdad se *construye como origen una remodelación posterior*: la Pirámide en 1870.[12] Según Masotta (2017) se trata de un intento de acallar o acotar los sentidos revolucionarios que no aparecen en las esculturas y que el proyecto actual remeda: del *evento histórico emancipador* al *paseo estético y civilizatorio*.

Las críticas a este proyecto se dividieron en dos posturas. Unas objetan que no se cumplen con las estipulaciones de la ley respecto a la conservación del patrimonio; otras, critican el posicionamiento ideológico y político que intenta olvidar la historia reciente.

La ONG "Basta de demoler"[13] realizó denuncias debido a que la Plaza se encuentra en el área de Protección Histórica (APH1) y, según el Código de Planeamiento Urbano, se requiere de una ley de la Legislatura. Sin embargo, para otros se respetan los términos establecidos por la Ley 12.665/1940 que creó la Comisión de Monumentos. Las críticas se centraron en el retiro de las baldosas y los cordones de granito, no conservar bancos y luminarias originales ya que la ciudad colocará en todas

12 "Las cuatro esculturas colocadas hoy en la base de la Pirámide no fueron hechas originalmente para ella ni son obras de Joseph Dubourdieu" (La Industria, El Comercio, Las Ciencias y Las Artes de 1853 que se deterioraron), "sino que las sustituyeron con otras figuras en 1875 (del Banco Provincia, ajenas al tema del monumento) las que había realizado el francés dos décadas antes" (Masotta: 2017).

13 Ver http://bastadedemoler.org/

las plazas los mismo bancos para dar una homogeneidad urbana y luces a nivel del piso que hacen de la plaza una parque de diversiones como "Disneylandia"[14].

Varios expertos hacen énfasis en la falta de comunicación pública, como el historiador Oscar De Masi que señala que en noviembre del 2017 se anunció el comienzo de "las obras" pero no "el plan" de remodelación: se comunicó un hecho ya consumado, un estilo que -según el historiador- parece caracterizar al gobierno de la Ciudad.

Berjman critica esa "puesta en dis-valor" de una Comisión que siempre es "adicta al gobierno de turno" y la ausencia de un informe público de la aprobación del proyecto por parte de la Comisión.[15]

Se van delineando así posturas proteccionistas del patrimonio y conservadoras del *statu quo* que protegen las memorias de un momento sociohistórico vs otras que promueven la memoria del pasado reciente y la disputa por los sentidos.[16] La primera, no puede ni quiere leer el poder que ese periodo (y sus sectores estatales y sociales) tuvieron y siguen teniendo para instalar *esas memorias* sólo como *historia*. Las segundas, en un momento de retracción, deja ese espacio (no para marcar una retirada sino) para plantear la lucha por las memorias *en todas las plazas*.

La plaza y las memorias de la historia reciente en Argentina

A fines de enero de este año, en un acto "simbólico" el gobierno de la ciudad entregó a los organismos de Derechos Humanos, las históricas baldosas de la plaza con los 32 pañuelos realizados en pintura blanca, que habían sido declaradas "sitio histórico" en el 2005 por la Legislatura (Ley 1653). Cuando se terminaran las obras, las Madres y militantes de los organismos pintarían los pañuelos nuevamente, en lugar de que las nuevas baldosas blancas llevasen incrustadas un logotipo como propusieron las autoridades de la Ciudad. También se respetó el pedido de las madres de continuar realizando las rondas mientras las obras se efectúan.

Enmarcadas en placas de madera, las baldosas con los pañuelos (de 1,20 por 1,80 mts.) fueron entregadas a Madres Línea Fundadora; al Espacio Memoria y Derechos Humanos de la Ex-Esma, y

14 Ver las declaraciones en http://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201801/36062-denuncian-que-las-reformas-en-la-plaza-de-mayo-no-respetan-el-patrimonio-historico.html (consultado en enero de 2018)

15 Berjman renunció el pasado 3 de diciembre del 2017 como asesora ad honorem de esa comisión por no estar de acuerdo con las remodelaciones de este proyecto. Ver http://www.elindependiente.com.ar/pagina.php?id=162762 (consultado en enero de 2018)

16 Estas dos posturas pueden leerse en las opiniones de Berjman y de Masotti publicadas en *Clarín* y *Página/12,* respectivamente. Todavía no hay trabajos académicos al respecto (Ver https://www.clarin.com/arq/urbano/plaza-mayo-restaurarla-remodelarla_0_Sk0j277_G.html y https://www.pagina12.com.ar/53658-la-piramide-entre-rejas).

a la Asociación Madres de Plaza de Mayo quienes donaron algunas a las universidades, con el objeto de ser exhibidas y cuidada su memoria e historia en instituciones nacionales a lo largo y ancho de nuestro país.[17]

Al mismo tiempo, Hebe de Bonafini denunció al gobierno nacional ya que con esta y otras medidas, les van "reduciendo los lugares de lucha"; declaró que el sector donde cada jueves se realiza la ronda alrededor de la Pirámide, "va a ser todo negro" demostrando con esto "la intención de Macri": transformar las manifestaciones de los derechos humanos en algo "bien de cementerio". Además considera que "van a hacer todo lo posible para que a la plaza no pueda subir mucha gente, que sea una placita como cualquier otra".[18]

Ante esto, las Madres lanzan una campaña bajo el lema: "Si tocan un pañuelo, pintamos un millón"[19] reivindicando el "símbolo de la resistencia y lucha por la vida", frente al intento del gobierno de borrar la memoria: pintarlos en todas las calles, veredas y plazas de los barrios para recordar la desaparición de los 30.000 y la presencia en los jóvenes que hoy luchan.

Se trata de un modo de construir memoria por fuera de los memoriales o del "bronce", un trabajo concebido desde los grupos de emprendedores de la memoria, que privilegian la acción y las performances por sobre la institucionalización de las prácticas.

A partir de la propuesta de los organismos cada espacio local fue implementando modalidades locales de recordación retomando la idea de replicar los logos de la Plaza de Mayo: acciones de pintura del logo en plazas, veredas, árboles, acciones de marchar en ronda, actos conmemorativos fueron organizados por organismos de derechos humanos locales; por secretarías de derechos humanos municipales, sindicatos, grupos de artistas, grupos de vecinos, centros de estudiantes, etc.

Esta característica le dio potencialidad a la recordación, reactivando y reactualizando los sentidos sobre la historia reciente. Sin embargo, la capacidad del Estado para naturalizar (sin imponer) ciertos usos y sentidos suele ser mayor en contextos como el actual. Ese 24 de marzo, el acto fue multitudinario en una plaza con la pirámide y la plaza enrejada ya que se estaba terminando la remodelación y con los pañuelos sin pintar.

---

17 Ver https://twitter.com/PrensaMadres/status/955436151820771328 y https://twitter.com/PrensaMadres/status/955418319942832128 (22/01/2018).

18 De igual modo, están remodelando el guion del Museo de la Casa de Gobierno, según Hebe: "un museo de Aramburu". Ver en http://diagonales.com/contenido/las-madres-advierten-que-nos-van-reduciendo-los-lugares-de-lucha/7536

19 Ver propuesta e instructivo en: http://madres.org/index.php/campana-para-pintar-un-millon-de-panuelos-propuesta-e-instructivo/

Si pensamos, en cambio, en otro colectivo que también es parte del pasado reciente y de la historia de la plaza, el de los soldados no reconocidos en la guerra de Malvinas, su capacidad para producir sentido sobre la memoria es aún menor.

De este modo, la última remodelación de la Plaza de Mayo puede ser *aleccionador*: el Gobierno de la Ciudad reemplazó las históricas baldosas pero también desalojó la carpa que, desde hace casi 10 años, los soldados "no reconocidos"[20] levantaron como modo de protesta y reclamo por su reconocimiento. Las Madres donaron las baldosas a las universidades y miles de plazas de todo el país fueron pintadas con imágenes de pañuelos no sólo por familiares y militantes de derechos humanos sino por distintos grupos de la sociedad civil. Los reclamos de los "no reconocidos", por el contrario, no despertaron ese apoyo social ni la efervescencia de memorias (Amati, 2018).

La plaza de Malvinas es la del cenotafio, no la Plaza de Mayo, es la plaza que rememora a los muertos y no a los sobrevivientes que aún siguen reclamando con acciones e instalaciones como la carpa y los reclamos aún vigentes.

Como decían las Madres respecto a la memoria de los desaparecidos que hoy se sostiene desde el Estado, la memoria oficial de Malvinas también tiene la lógica y el marco del gobierno actual: una política de la memoria supuestamente "apolítica" que quiere olvidar parte del pasado, la pretensión de transformar la memoria en un "culto a los muertos" sin escuchar el reclamo y la memoria de los vivos.

A modo de cierre

Los espacios públicos son lugares privilegiados para el trabajo de la memoria y el olvido. Es el caso de las plazas, "lugar de memoria" (Norà, 1987), "espacio representado y apropiado", "marcado por emblemas identificadores de su ocupación" (Segato, 2007:74). Esas apropiaciones de determinados grupos dejan *inscripciones performáticas:* así pasó con la revolución de mayo, la erección de la pirámide, las remodelaciones de la generación del 80, del centenario. Tuvieron la capacidad de hacer de ese espacio un espacio de "representación" de sus memorias, logran detener el tiempo en esos momentos y significados: los ideales de la revolución (representados en la sencillez de la Pirámide pero también en la plaza y estatuomanía del Centenario). Y mitifica: la construye como originaria y esencia de la nación, intocable cuando "fue tocada varias veces": no estaba en el mismo

20 Los soldados no reconocidos son aquellos que pelearon en la Guerra de Malvinas en el Teatro de Operaciones del Atlántico Sur (TOAS) y no en el de Malvinas (TOM), es decir en el continente.

lugar donde hoy se encuentra, no tenía las esculturas francesas, ni los canteros y jardines de un "original" que no existía en 1811.

Podemos pensar esta remodelación del gobierno de la ciudad como la producción de una memoria, de "un archivo del pasado" mientras que el trabajo de los emprendedores y de los organismos de derechos humanos está menos preocupado por "el archivo" y más ocupado en las "prácticas": se trata de "prácticas de historización" como las rondas y como la pintada de los pañuelos en todas las plazas del país.

Mientras los primeros se preocupan por la *autenticidad* y la *conservación* de la historia; éstas enfatizan los aspectos *creativos*, los "usos" del pasado desde el presente. Mientras aquellos conciben la historia como "archivo", éstos la conciben como "arma fundamental de la política".[21] Aquí no sólo hay historia sino "historicidad"; una narración o reconstrucción que incluye diversos sentidos: de temporalidad y evidencia, patrones de autoridad y de trasmisión" (Guber, 1996:434) y que concibe el pasado como "sucesión de fragmentos inconclusos y pendientes". Se trata entonces de una memoria que no se puede *conservar* sino *promover*.

Colofón

El último 25 de mayo, hace apenas un mes, los ritos no fueron en la Plaza que estaba enrejada por la remodelación. Distintas organizaciones de la Sociedad Civil (sindicatos, actores, músicos, organismos de derechos humanos y agrupaciones políticas) bajo el lema "La Patria está en peligro" convocaron a cantar el Himno Nacional y leer una "Proclama Popular del 25 de mayo de 1810: No al FMI". En lugar de la plaza, el lugar donde les permitieron realizar el acto fue el Obelisco.

El contraste fue fuerte, entre el vacío de la Plaza de Mayo (sólo lleno por representantes y autoridades estatales, además de unos pocos turistas) y la multitudinaria marcha sobre la Av. 9 de julio. Entre las rejas que cuidan los monumentos y la memoria "originaria" y las calles donde se realizan otras "prácticas de historización".

¿Estas memorias y prácticas quedarán o no inscriptas entre los sentidos de la plaza? ¿Entrarán o no en la historia de la Plaza de Mayo? ¿Tendrán la capacidad de no quedar en el olvido?

21 Ambas son estrategias políticas que se realizan en el tiempo presente, pero la diferencia está en la asunción y el énfasis en uno u otro aspecto. En este sentido, podemos pensar en la diferencia señalada por Taylor y Fuentes (2011) entre "el archivo" y "la performance".

Bibliografía

Aguerre, M. (1999) "Buenos Aires y sus monumentos: la presencia francesa" en Gutman y Reese (1999) *Buenos Aires 1910*, Buenos Aires: EUDEBA, pp. 143-184.

Amati, M. (2018) "Memorias en disputa en torno a Malvinas", en *Zigurat, Revista de la Carrera de Comunicación de la UBA*, disponible en http://revistazigurat.com.ar/memorias-en-disputa-en-torno-a-malvinas/ (recuperado el 2/03/2018)

Berjman, Sonia (2017) "Plaza de Mayo: hay que restaurarla, no remodelarla", en: *Clarín*, 27 de enero de 2018, disponible en: https://www.clarin.com/arq/urbano/plaza-mayo-restaurarla-remodelarla_0_Sk0j277_G.html

Gutiérrez, R. y Berjman, S. (1995) *La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina.* Buenos Aires, Fundación Banco Boston.

Harvey, D. (1998) "La experiencia del espacio y del tiempo en *La condición de la posmodernidad,* Buenos Aires: Amorrortu, pp. 225-356.

Lerman, G. (2005) *La plaza política: irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo*, Buenos Aires: Colihue.

Masotta, Carlos (2017) "La Pirámide entre rejas", en: *Página/12*, 1 de agosto de 2017, disponible en: https://www.pagina12.com.ar/53658-la-piramide-entre-rejas (consultado en agosto de 2017)

Norà, P. (2008) "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares" en *Le lieux de Mémoire*, Montevideo: Ediciones Trilce, pp. 9-40.

Payró, Julio, 1970, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires,* Biblioteca de Historia del Arte, Serie Argentina 5, Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Salas, H. (1996) *El centenario en su hora más gloriosa*, Buenos Aires: Planeta.

Scenna, M.A. (1968) "La Pirámide de la Patria" en *Todo es Historia*, Nro. 10, 74-84.

Segato, R. (2007) "El vacío y su frontera: la búsqueda del otro lado en dos textos argentinos" en *Serie Antropología*, Nro. 257, Brasilia: UNB.

Sigal, S. (2006) *La plaza de mayo: una crónica*, Buenos Aires: Siglo XIX.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, R. (1962) *Historia de la Pirámide de la Plaza de Mayo.* Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.

Javier Lester Abálsamo: legado y reafirmación
Estudio de una trayectoria artística en provincia

Por Diana G. BARREYRA
TECC, Facultad de Arte, UNICEN
dianagbarreyra@gmail.com

"Reafirmar una herencia no es solo aceptarla
sino reactivarla, mantenerla viva.
La herencia no se elige, ella lo hace violentamente."
Jaques Derrida

Javier Lester Abálsamo actor, director, dramaturgo… teatrista por definición. Proviene de una familia tandilense vinculada al teatro. Teatro al que asegura llegar casi por azar. Al que se acerca "como jugando, de manera casual"- dice, a partir de un Taller de mimo. Hoy, reconocido artista en el ámbito local y docente de la Facultad de Arte practica y profundiza sus estudios sobre teatro físico.

¿Cómo se desarrolla la trayectoria de un artista? ¿Cuándo una trayectoria es válida para su estudio? ¿Puede marcarse un punto de inicio? Y en este caso particular: ¿Decisión o legado familiar?

Algunas respuestas trataré de encontrar en este trabajo inicial –parte de otro mayor y en proceso- en el que me propongo narrar la trayectoria de un artista de Tandil, una ciudad intermedia del centro sureste de la provincia de Buenos Aires. La intención no es seguir sólo un recorrido lineal y cronológico sino visitar una joven historia, presenciar los cruces de experiencias, atender a las sinuosidades propias del camino, hechas *de saltos y volteretas* de mimo o como prefiere decir Beatriz Greco *intervenida por luminosidades*[1].

El estado de la cuestión

Luego de estudiar durante varios años el teatro en provincia y especialmente de Tandil, sabemos que por distintas cuestiones hace algunos años se abrió un amplio y novedoso campo de estudio. En todo el país, el interés por este tipo de teatro aumentó notablemente. La legitimación de este objeto de estudio: *teatro en provincia* y la necesaria metodología para su análisis se ha vuelto posible

1 Conferencia a cargo de la Dra. Beatriz Greco. *La trayectoria como composición*. *Apertura e identidades narrativas. Ateneo* del TECC. Facultad de Arte Tandil, 18 de agosto de 2017.

gracias al trabajo de numerosos investigadores. Hace tan sólo unas décadas atrás, era impensado este tipo de estudios debido en parte a la consolidación lograda por los estudios del teatro porteño y su fuerza reproductora. Impulso que nos llevó en muchos casos a creer erróneamente que conocer este teatro era conocer el teatro nacional. Desde una nueva mirada y apostando por un teatro federal comenzamos a creer en la posibilidad de aportar al teatro argentino, una identidad regional.

Por otra parte, diversas investigaciones brindan desde lo metodológico nuevas maneras de concebir estos abordajes. Según Leonor Arfunch (2002) la pérdida de certezas, la difuminación de verdades y valores unívocos, que nos dejó el debate modernidad-posmodernidad del fin del siglo pasado "aportó una revalorización de los pequeños relatos. Este giro epistémico, emparentado con lo que dio en llamarse el giro lingüístico se puso de manifiesto en diferentes campos del saber. De este modo, a la hora de investigar nuestro teatro adquirieron un singular despliegue la microhistoria, el relato oral, la historia de las mujeres, los relatos de vida, los testimonios como así también los géneros literarios y mediáticos.

Sin duda la influencia de los estudios de la ya legendaria Escuela de Birmingham en torno de la autorreflexión sobre el lenguaje y su significación, el rescate de voces acalladas, significó un gran aporte en los estudios culturales de los últimos años. (S. Hall: 1985, 1990, 1992, 1996)

En este punto, resulta significativo para dicho análisis indagar el concepto de ilusión biográfica[2] de Pierre Bourdieu. Pues, la ilusión coloca al individuo en el lugar de ser hacedor de su propio destino y, al mismo tiempo, presa de un contexto que lo determina en la mayoría de sus actos.

Los artistas de provincia, han sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado. Hoy se plantea la posibilidad de su visibilización a través de los discursos subjetivos de la memoria: diarios, cartas, consejos, anécdotas entre otros formatos.

Este giro subjetivo en el que los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades se tornan valiosas y la investigación acerca de una artista de provincia, que con seguridad resulta un ilustre desconocido para el campo teatral nacional, es relevante pues posiblemente es representativa del accionar de otros actores sociales.

Especialmente Bourdieu profundiza el caso de las historias de vida. Según este autor esta es una noción de sentido común que han entrado *de contrabando* en el discurso académico. Al principio este concepto fue adoptado por los etnólogos y luego, más recientemente, por los

2 Bourdieu, Pierre (1989) Historia y fuente oral, núm.2, Universidad de Barcelona., España.

sociólogos. Hablar de historia de vida es al menos presuponer que la vida es una historia y es inseparable del conjunto de los acontecimientos de una existencia individual y del relato de esa historia. Desde el sentido común utilizamos este concepto desde dos tipos de concepciones. Por un lado, solemos decir que la vida es como un camino, una ruta o una carrera, con sus encrucijadas, sus trampas, incluso sus emboscadas. Pero también lo usamos como una noción de progreso, es decir, un camino que se hace o que está por hacer, un proyecto, un cursus, un pasaje, un recorrido orientado, un desplazamiento lineal, direccional que implica las ideas de movilidad, de un comienzo, de etapas y de un fin. Este segundo sentido del término supone tácitamente una filosofía de la historia entendida como sucesión de acontecimientos. En definitiva; en una teoría del relato, sea la del historiador o del novelista, en relación a la biografía o la autobiografía.

Sin embargo el autor previene al investigador acerca de los usos de los relatos de vida como artefactos únicos e irreprochables:

> "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, 1989:81)

Esta construcción previa que el autor denomina la *superficie social* es condición rigurosa de la investigación. Es decir, es necesario conocer el conjunto de las posiciones ocupadas simultáneamente en un momento dado del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida.

En efecto, el aire de los tiempos nos habilita para el estudio de la trayectoria de un artista en provincia en primera persona.

Javier Lester Abálsamo: en primera persona

Intentando responder nuestras preguntas iniciales entendemos que al abordar el estudio de *lo local* la elección de cierta trayectoria artística responde, en muchas ocasiones, a la relación que dicha trayectoria establece con el imaginario cultural y teatral -de Tandil en este caso. (García Canclini, 1999)

Javier Lester Abálsamo nació el 6 de febrero de 1984, finalizados sus estudios secundarios se inscribe en la Carrera de Teatro. En el año 2010 se recibe de Profesor Superior de Teatro en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente realiza la Maestría en Teatro, modalidad Actuación en la misma casa de estudios. Actúa, dirige y escribe teatro. Es recocido en el ámbito y su labor ha sido legitimada por la crítica y los premios. También ha incursionado en el lenguaje fílmico. Atiende a su formación de manera permanente asistiendo a talleres y seminarios intensivos de mimo y clown en centros locales, capitalinos e internacionales como es el caso de la "Escuela internacional de mimo corporal dramático y teatro físico" MOVEO en Barcelona. Desde el año 2016 se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Expresión Corporal II de la Carrera de Teatro. Esta información es la que nos aporta su curriculum vitae, pero este no da cuenta de otras cuestiones.

*"*Creo que todo arrancó una tarde, en 1998 de forma casual, siguiendo a mi hermana*"*- cuenta en su primer entrevista. Ese día asiste a un taller gratuito en el Grupo de Teatro La Red un espacio teatral de la ciudad situado en la calle Belgrano dirigido por Mary Boggio y María Molina quien era amiga de su padre. "*Fui simplemente con la idea de divertirme, de probar dice…como quien va a hacer un deporte*." Y se encuentra con algo inesperado, juegos, ejercicios de desinhibición, acrobacias, algo que difería totalmente de lo que él pensaba que era el teatro.

El recordaba a su padre, Julio Lester[3] interpretando papeles o estudiando la letra de textos de autor y eso lo había llevado a creer que el teatro era aprenderse la letra y decir… "*De niño* -recuerda riéndose- *pensé que el teatro era solamente eso"*

3 Don Julio Lester (1943), padre de Javier más conocido en el ámbito local como *El Colo,* comenzó a actuar en Tandil en los años setenta con el grupo independiente *"Coloquio"* en un espectáculo denominado *El chorizo colorado* con la dirección de su hermano Francisco Lester. En el marco político social de la última dictadura cívico militar este grupo proponía un humor ingenuo organizado en distintos sketches basados en ideas de Julio Lester y Guillermo López. Más tarde dirigido por José María Guimet, Carlos Catalano entre otros directores locales, Julio Lester transita nuevos géneros teatrales como el realismo, el absurdo y el grotesco criollo en el que fue destacado intérprete, premiado y reconocido por la crítica local, nacional e internacional. En su modo de actuación priman los recursos propios del actor vocacional, mejor definido por Osvaldo Pellettieri (2001) como actor nacional.

Su hijo, en cambio descubre en este taller que el teatro es un juego en el que perdía su timidez. Asiste durante dos años y ahora además el teatro se vuelve un juego con amigos. Allí conoce a María Mozzo, Guillermina Muñoz, Matías Acuipil. Paralelamente junto a Matías y a Eugenio Deoseffe forman un grupo de payasos y comienzan a animar fiestas infantiles. De allí, surgiría el grupo Tri - Tri. Por sobre cualquier definición Javier Lester entiende el teatro desde un enfoque lúdico. Dice: "El teatro es jugar y hasta el presente me viene pasando eso… no es una actividad que me pesa porque lo aprendí así, lo aprendí jugando. Jugando y con amigos"

Entre otras anécdotas en relación a sus comienzos recuerda cuando Mario Valiente, actual Decano de la Facultad de Arte, en ese entonces profesor de teatro va a su casa y lo invita para participar en *Babilonia,* obra de Armando Discépolo interpretada por la Comedia Universitaria de Tandil en el año 2001 o cuando su primo "Boiti" lo convoca para formar parte en una presentación del grupo de teatro *Los Cuatro*. Actividades a las que se acerca como invitado y como quien acepta un juego, juega. Le encantaba trabajar con actores, *"*era como jugar en primera" -dice. "Pero jamás imaginé en ese momento dedicarme a esta actividad" insiste que la actuación era solo un juego, casual, azaroso.

Finalizados sus estudios secundarios pensó que estudiaría algo relacionado al turismo o al deporte pero sin embargo decide ingresar a la Facultad de Arte. Algunos de sus amigos del taller ya habían elegido el teatro como carrera académica y entonces se anota en la Carrera. Él considera que esa fue la primer decisión más o menos consiente que tomó en relación a su trayectoria, "sentía que seguía una inercia*"* – dice.

Por el contrario, desde la investigación creemos que de manera consiente o no la trayectoria de un artista comienza a definirse a veces, mucho antes de que el propio artista lo perciba. Su infancia y su temprana juventud estuvieron rodeadas de gente de teatro, familiares, amigos, docentes y espacios cercanos que proponían experiencias en una dirección.

El legado y su doble exhortación

Iniciados sus estudios universitarios, recuerda que comenzó a escuchar ciertos rumores… profesores y compañeros decían: "*este es el hijo del Colorado"* o "*Javier, el nieto de Abálsamo"*[4].

4 Atilio Abálsamo, abuelo de Javier, fue un artista independiente que por razones laborales se instaló en Tandil. Paulatinamente se involucró en la dirección teatral, hasta convertirse en uno de los directores locales más reconocidos de los años ´50 y ´60. Atilio Abálsamo, logró la apertura de dos nuevos espacios teatrales en la ciudad

Decide entonces comenzar un proceso de búsqueda personal, se propone conocer quiénes fueron sus abuelos ya que de niño no había prestado demasiada atención en ese aspecto: "uno de ellos murió cuando yo era muy chico y al otro directamente no lo conocí"- explica. Lo enorgullece formar parte de esa "genética" palabra que elige para denominar su legado. Fruto de esa indagación escribirá e interpretará más tarde la obra *Gringo Golondro (2009)* la historia de un inmigrante italiano inspirada en los orígenes de sus abuelos. Una obra significativa en su trayectoria en cuanto logra la sensibilidad justa en relación a la temática intervenida con pequeñas dosis de ternura y humor.

Volviendo al legado, Lester (h) piensa que su filiación nunca le generó un lugar de "acomodo" ni en la universidad ni en otros ámbitos, por el contrario. De hecho en sus prácticas, en sus decisiones profesionales, en sus modos de actuación se observa una necesidad de diferenciación en relación a la tradición familiar. De vencer la circunstancia a pesar de la filiación, de reafirmar el don si, pero de continuar no de forma pasiva sino seleccionando, filtrando, transformando.

Según Derrida la figura del heredero, lejos de una comodidad garantizada que es la idea que más rápidamente se asocia a dicha palabra, en realidad responde a una doble y contradictoria exhortación: primero hay que saber, conocer lo que viene antes de nosotros, lo que recibimos incluso antes de poder elegirlo y luego comportarnos al respecto como sujetos libres. Dice Derrida que esta doble condición es absolutamente precisa. Es decir, es preciso apropiarse de un pasado, trátese de una lengua, una cultura o de cualquier filiación en general. Apropiarse para reafirmarla. ¿Pero en qué sentido se entiende en este contexto la reafirmación de la herencia?

Según el filósofo francés reafirmar una herencia no es solo aceptarla, dejarla intacta ni siquiera respetarla sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. Nunca escogerla, porque lo que caracteriza la herencia es que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente. Esta es según Derrida la tensión interna de la herencia.

Desde esta óptica, el artista Javier Lester Abálsamo se ubica en el lugar del heredero, prisionero –voluntario de un legado que lo determina y al mismo tiempo reafirma transformando. Un legado que no deja intacto ni respeta solo por tradición sino que renueva aunando las formas de actuación vocacionales con estudios y recorridos universitarios que completan su formación.

---

de Tandil: el primer Teatrillo en el Teatro de la Confraternidad Ferroviaria y El Teatrillo en el subsuelo de la Biblioteca Bernardino Rivadavia.

En el caso de los artistas de provincia relativamente invisibilizados en los modos de narración totalizadora de la historia, se plantean nuevas exigencias metodológicas. Esto nos ha llevado a la tarea previa de realizar un relevamiento de la sociedad del pasado en nuestras ciudades, reconociendo sus agentes, sus espacios, sus modos de actuación, de producción y de circulación particulares.

Concentrándonos en una nueva verdad, la verdad de la subjetividad y a partir del giro lingüístico anteriormente descripto los detalles, los recuerdos, las anécdotas, se vuelven valiosas para la investigación de una artista de provincia que se vuelve relevante en cuanto representa a muchos otros actores sociales en similares condiciones.

La complejidad de factores que intervienen en la reconstrucción subjetiva de las trayectorias artísticas configura un campo de tensiones en el que nos interesa desarrollar el estudio de este artista tandilense.

Bibliografía:

ARFUCH, Leonor (2015).“Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. Disponible en: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1

ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

DERRIDA, Jaques (1997*) Mal de archivo.* Una impresión freudiana, Madrid, Trotta.

DERRIDA, Jaques (2003) *Escoger su herencia*. Diálogo con Elisabeth Roudinesco en:

Y mañana que… Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Edición en castellano. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/herencia.htm

FUENTES, Teresita (1999) *La dinámica de la producción y apropiación del espacio del teatro independiente en Tandil: Atilio Abálsamo y El Teatrillo* en La escalera, Anuario de la EST - UNCPBA, Nº 9, 1999, Tandil, Buenos Aires.

GRECO, Beatriz (2017) *La trayectoria como composición*. *Apertura e identidades narrativas.* Conferencia dictada en el *Ateneo* del TECC. Facultad de Arte Tandil. Buenos Aires.

PELLETTIERI, Osvaldo (2001) *De Totó a Sandrini : del cómico italiano al "actor nacional" argentino.* Editorial Galerna. Buenos Aires

Entrevistas de la autora:

2018- Javier Lester Abalsamo – actor, director dramaturgo tandilense.

La comprensión de Boris Groys acerca del arte en nuestros días

Jazmín Nicole BASSIL
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

A la hora de abordar la cuestión que involucra la relación productores-consumidores de arte, y su vinculación con el arte mismo, es común hablar desde un punto de vista estético. Para Boris Groys, esto significa que el tema es encarado desde el posicionamiento de los consumidores de arte. Quiere decir que no se ha tenido en cuenta (al menos, no con la misma relevancia), la mirada de aquellos que producen las obras. El núcleo central de su obra *Volverse Público*, gira en torno a mostrar, de qué manera, si se plantea el problema de qué es el arte hoy en día, la manera correcta de llevarlo a cabo es haciendo un cambio de perspectiva. Ya no se debe entender al arte desde una visión propia del consumidor, sino que debe pasar a observarse desde la mirada del productor; una perspectiva poética.

En la presente ponencia, me dedicaré a exponer y desarrollar el pensamiento del autor con respecto a los temas previamente mencionados. Presentaré los aspectos extra-estéticos que aborda la teoría de Groys con respecto a la relación entre arte, educación en el arte y sociología.

Dos actitudes para abordar la cuestión del arte: Estética y poética

Cuando Groys nos dice que el arte, a lo largo de su historia, ha sido considerado desde un punto de vista estético, se refiere a que se observa al mismo desde el punto de vista del consumidor. El arte, así como su constitución y la manera en que debemos interpretarlo, se encuentra subordinado a la visión, expectativas, emociones y criterios que el espectador colectivo determina. Esto se funda en que, en la concepción habitual, es el observador quien debe disfrutar la obra al contemplarla, mientras que se mantiene al menos en un segundo plano, el hecho de que el productor sienta algún tipo de goce al llevarla a cabo.

Desde este punto de vista, vemos que el consumidor de arte exige la llamada experiencia estética que, desde Kant, puede entenderse como la experiencia de lo bello o de lo sublime. Para poder

conseguir algún tipo de placer estético, dice Groys, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación da cuenta de determinados factores, como por ejemplo, el contexto o el acervo social y cultural en el que una persona ha nacido o en el que vive. Es por esto que el autor, al considerar que "la actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico" va a entender que la teoría estética se encuentra subordinada a la sociología. Al estudio de los sociólogos les corresponde el análisis y la investigación del contexto social, económico y cultural de cada habitante de una región determinada y, para Groys, dicho estudio podría hacernos vislumbrar, a partir de la situación de dicha sociedad, cómo será su actitud frente al arte. Actitudes que se pueden observar a partir de ciertas interrogantes, como pueden ser: quién puede apreciar "correctamente" una obra de arte, qué condiciones debe reunir la situación de una familia para que se considere que posee un juicio estético valedero, cómo se adquiere la educación para poseer el mencionado juicio, entre otras.

El autor entiende que comenzó un cambio de perspectiva en el momento en que el artista comenzó a realizar y ofrecer obras para un número mayor de espectadores, en vez de dedicarse únicamente a cumplir con los cánones estéticos que los sectores religiosos o del poder político tradicional exigían. Ahora, el artista debe incluir en sus obras contenidos de interés público. Un dato interesante podemos hallarlo en cierto momento del texto que comentamos, en donde Groys dice "(…) se considera a la politización del arte como un antídoto contra una actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello". Sin ninguna creencia de que esto sea posible, en seguida agrega "(…) de hecho, esta politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor" (Groys, 2014:18). Está claro que para el autor, la solución para que el arte no sea entendido desde un punto de vista estético, no se encuentra en la politización del mismo, por el contrario, esta actitud únicamente acentúa aún más la mirada estética. Para dar un ejemplo de esto, menciona a Clement Greenberg, quien dice que "un artista es libre y capaz de demostrar su maestría y gusto, precisamente cuando una autoridad externa le regula al artista el contexto de la obra" (Groys, 2015: 26). Así, el artista no se interesa en absoluto por el contenido de su propia obra, ya que un tercero se encarga de imponer cuál deberá ser aquello de lo que tendría que hablar la misma. Es así como el productor de arte podrá concentrarse en lo que supuestamente ha de ser el trabajo del artista; hacer evidente su talento y sus conocimientos sobre el buen gusto y el juicio estético. El autor de una obra de arte sólo deberá dedicarse al aspecto formal de la misma, porque es lo único que le corresponde. Por eso, si la politización del arte se entiende únicamente como lo antes

mencionado, es decir, como una regularización del contenido que las obras deben seguir, es servil a la actitud estética con la que se ha interpretado al arte y a los roles que ocupan, dentro de esta interpretación, los productores y los consumidores. El autor comprende que por medio de un "compromiso político real" la estética podría llegar a quedar relegada dentro de la obra artística, ya que la última serviría sólo como propaganda política, y luego de llevar a cabo su objetivo, se convertiría ella misma en algo superfluo.

Groys comenta que, desde la actitud estética, el arte queda totalmente relegado, y entiende que esto sucede porque la misma no se completa en una obra artística. Podemos entender esto cuando escuchamos hablar de que no hay maravilla dentro del arte que pueda compararse con las maravillas de la naturaleza. Hablando en términos de experiencia estética: no hay pintura que pueda compararse a una puesta de sol. También damos cuenta de que la experiencia estética no es la misma si vivimos aquello que forma parte de las maravillas de la naturaleza y la política, como puede ser una catástrofe natural, una guerra o una revolución, a que si experimentamos aquellas situaciones a través de un libro o de una imagen. Así lo entiende Groys, y menciona que "el mundo real, no el arte, es el objeto legítimo de la actitud estética" (Groys, 2014:30). De hecho, de la misma manera lo concebía Kant, quien entendía que el arte sólo podía equipararse con las maravillas de la naturaleza, y ser objeto de la experiencia estética, sólo cuando era llevado a cabo por un genio, siendo capaz de crear la viva representación de las fuerzas naturales.

El arte se concibe a través de su función de entrenador del buen gusto y del juicio estético, y una vez que alguien adquiere esas herramientas, ya puede prescindir del mismo y vivir experiencias estéticas mucho más valiosas. Este es el discurso, desde la actitud estética, que se ha utilizado para legitimar al arte, pero en lugar de eso, lo que legitima del arte es su limitación, su carencia y su condición de ser eventualmente prescindible. Para explicar por qué predominó el discurso estético sobre el arte en la modernidad, Groys nos habla de una sencilla razón. En aquel momento, los consumidores de arte eran mayoría, y los productores eran minoría. Preguntarse porqué alguien debía producir arte carece de sentido, ya que podemos responder rápidamente que los artistas producen obras para subsistir. Una pregunta un poco más interesante es por qué las otras personas, aquellos que no producían, debían consumir ese arte. La respuesta ya la hemos mencionado anteriormente, y es que el arte tenía el objetivo de educar a los espectadores; desarrollar el sentido estético y el buen gusto. Los espectadores como sujetos de la actitud estética, y las obras de los artistas como los objetos de contemplación estética dejaban sin lugar a quien produce las obras. Según el autor, esta situación comienza a cambiar a comienzos del siglo XX, donde comienza a

borrarse la línea divisoria entre productores y consumidores, y esto sucede al creciente y acelerado surgimiento de los medios visuales, que conformaron un panorama en el cual muchísimas personas se convirtieron en lo que él denomina como objetos de vigilancia, atención y observación, como nunca antes había sucedido.

El Yo como obra y el *desinterés* de la experiencia estética

A partir de lo aquí mencionado, el autor comienza a esbozar lo que será el núcleo central de su obra, remarcando algunas de las situaciones emergentes que conllevó el surgimiento de los medios visuales, como el hecho de que cada persona debe producir su propia imagen en el contexto de los mismos. No se refiere sólo a la cuestión del mundo virtual, conocido como la *Second Life,* en donde es preciso que utilicemos un avatar previamente configurado por nosotros mismos para movernos en dicha plataforma. Inclusive en la misma vida que transcurre dentro de los medios contemporáneos, debemos configurar esta imagen artificial, por medio de la cual podremos participar en discusiones políticas como personas públicas, capacitadas para este nuevo tipo de vinculación social que se suscita en el marco de estos medios. Y no es únicamente por esta razón que las personas ahora deben configurarse como un ente público. El acceso relativamente fácil a Internet y a las cámaras digitales, propician un ambiente en donde cada vez hay más gente interesada en producir imágenes que en consumirlas. De aquí que la dicotomía entre productores y consumidores de obras haya sufrido un cambio tan abrupto.

Hay una razón para hablar aquí de "obras". Para Groys, nuestra propia persona pública va a hacer nuestra principal obra de arte. Por eso es que habla de que ahora hay más productores que consumidores; porque todos estamos más concentrados en diseñar nuestro “Yo público” que en mirar las obras de alguien más. Con esto, la actitud estética pierde la relevancia social que alguna vez tuvo. Volviendo a las bases kantianas, contemplar estéticamente una obra de arte era una actitud desinteresada, ya que no era importante la existencia del objeto de contemplación. Con la nueva perspectiva con la que se entiende al arte, a partir del surgimiento de todos los factores antes mencionados, aquella definición kantiana carece de valor, ya que si nuestra obra es nuestra persona pública, por lógica nos encontraremos por demás interesados en la existencia de la misma. No son sólo los artistas profesionales, sino que actualmente, todos nosotros debemos adecuarnos a lo que el autor denomina un “estado de exposición mediática”. Y los dobles artificiales que producimos cuentan con un doble propósito: ubicarnos en el contexto de los medios visuales y proteger nuestro

cuerpo natural de estos medios. Ya podemos observar otro aspecto que se aleja de la actitud estética con respecto al arte, y es que la dimensión política del mismo ya no tiene que ver con la reacción del consumidor, si no con las decisiones (de los productores) que conducen al surgimiento del mismo.

Para insistir sobre el punto central de este trabajo: Groys menciona entonces, que el arte contemporáneo ya no debe ser entendido en términos de estética, sino en términos de poética. El arte ya no será concebido desde la visión del consumidor, sino que ahora será comprendido desde la perspectiva del productor. Realizando la genealogía de este diagnóstico. El autor nos remonta a las vanguardias históricas. Artistas como Kandinsky desde el arte abstracto, Malevich con el suprematismo, Hugo Ball con el dadaísmo y el ready-made de Duchamp, se configuraron a sí mismos como personas públicas, al crear un discurso público poniendo al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción audio-visual. Las obras de estos artistas, desde una perspectiva estética, pueden ser consideradas como una reacción a la revolución industrial y a las condiciones políticas de aquella época. Pero para Groys, su relevancia radica en las transformaciones desde la estética a la poética que han generado dichas obras. Y de hecho, el autor nos habla de que estas obras han sabido mostrar una actitud autopoética, la producción de ese Yo público. Al hablar de las vanguardias, el autor nos dice algo interesante, y es que las mismas "demostraron las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido". Como entendían muchos de los artistas de vanguardia, no se necesita ni formación, ni talento ni habilidades para poder ser un artista; la producción artística requiere solamente de aquellas condiciones mínimas de las que habla Groys, para poder presentarse como arte. Esta nueva concepción sobre las obras artísticas invalida por completo aquella postura tradicional que nos decía que el arte debe servir como entrenador del buen gusto, del juicio estético y la capacidad de discernir qué es arte y qué no lo es. Por tanto, las obras de vanguardia no buscan complacer al espectador, y tampoco pretendían provocar experiencias estéticas desagradables al público. Simplemente demostrar, como dijimos antes, las condiciones mínimas para generar un producto que llame la atención y que pueda ser considerado arte.

Uno de los problemas con esta posición, es que cualquiera podría sugerir que, en términos de mercado, la producción y consumo de imágenes producidas a gran escala incluiría la imagen pública autoproducida, y ésta terminaría resultando en una mercancía; un objeto que se puede comprar y vender, y que se vuelve servil a los intereses de los inversores de las grandes empresas generadoras y productoras de, entre otras cosas, los medios visuales. De hecho, además de que esa

objeción tiene grandes fundamentos, también tiene antecedentes, los cuales aparecen, por ejemplo, en el hecho de que las vanguardias históricas se han convertido en marca hace mucho tiempo. Para responder a esto, Groys considera que no se puede explicar el hecho de producir arte únicamente en términos de mercado, básicamente porque se trata de una actividad que existió mucho antes que el capitalismo y que la circulación de obras artísticas dentro del sistema económico que concebimos hoy, y entiende que si en algún momento el mundo ya no se encuentra regido bajo estas políticas sociales y económicas, de todas maneras la producción artística subsistirá.

Los límites de la sociología para pensar el mundo del arte

A partir de ese análisis, Groys polemiza con la idea sociológica de que el arte aparece como un reflejo de la sociedad y del momento histórico que le son propios, porque dicha postura parece no conciliar con el giro moderno del arte mimético al arte no-mimético. Entiende que este análisis sociológico no puede explicar por completo la verdadera manifestación del arte, ya que hoy en día, el mundo "real" que actuaría aquí como el campo cultural del cual provendría el arte, es también una construcción artificial. Esto sucede porque este mundo está formado por personas públicas artificialmente constituidas, en términos artísticos, y por tanto, ellas también son consideradas obras de arte. No podríamos encontrar la causa de determinado tipo de arte en una sociedad o momento histórico determinados, si éstos mismos también se encuentran en la situación de estar constituidos por obras artísticas. De esa forma, el énfasis está puesto en que las sociedades reales están conformadas por personas vivas, y así, los sujetos de la actitud estética también son personas vivas y reales, y además son capaces de tener experiencias estéticas reales.

Desde esta perspectiva, también encontramos una limitación; porque si entendemos la cuestión del arte desde la perspectiva poética, como sabemos, la mayoría de las veces los productores de arte están muertos o al menos, ausentes. Siendo productores visuales, operamos todos en el mismo espacio visual, en donde no importa mucho si el productor está vivo o muerto. Incluso en ambos casos, se comparte, por ejemplo, la plataforma en donde se propaga la producción artística, como es el caso del museo. En el caso de Internet sucede algo similar, ya que dicho espacio virtual tampoco reconoce entre productores de obras vivos o muertos. Por esto es que para el autor, "el campo del arte representa y expande la noción de sociedad" (Groys, 2014:33). La noción de sociedad, entendida desde el arte, incluye tanto a vivos como a muertos. De allí que la sociología, como

ciencia que se ocupa únicamente de los seres vivientes, presente muchas más limitaciones que las del mundo del arte.

Referencias Bibliográficas:

Groys, B. (2015) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Una que sepamos todos
Sobre las imágenes sonoras en *La asombrosa excursión de Zamba*

Lic. Manuela BELINCHE MONTEQUÍN
(IdIHCS-UNLP-CONICET / FBA-UNLP)

Resumen

¿Qué es una imagen sonora?, ¿cómo se relaciona este tipo de imagen con otras formas metafóricas en aquello que conocemos como material audiovisual?, ¿qué particularidades adopta ese vínculo cuando se establece en las vísceras de un producto que pretende alcanzar un consumo masivo?

En este artículo estaremos lejos de responder acabadamente esos interrogantes tan vastos pero sí propondremos algunas reflexiones circundadas por ellos con el objetivo de analizar un material pedagógico audiovisual pensado para la televisión: el programa *La asombrosa excursión de Zamba,* realizado por la productora *El perro en la luna* a pedido del Ministerio de Educación de la Nación argentina y emitido por el canal infantil *Pakapaka.*

En primer lugar, reuniremos algunas definiciones claves para desentrañar a qué nos referimos con el concepto de imagen y, centralmente, de imagen sonora. En segundo lugar, situaremos al audiovisual en su contexto de producción y desarrollo considerando que esa caracterización permitirá complejizar el abordaje formal. Por último, nos centraremos en el análisis de una selección de fragmentos que condensan, desde nuestra mirada, los aspectos más relevantes de la construcción metafórica que propone la serie.

Qué ves cuando me ves

Si buscamos la palabra imagen en el *Google* uno de los primeros resultados arroja la siguiente definición:

> La imagen (del latin *imago*) es una representación visual que manifiesta la apariencia visual de un objeto real o imaginario. Aunque el término suele

> entenderse como sinónimo de representación visual, también se aplica como extensión para otros tipos de percepción, como imágenes auditivas, olfativas, táctiles, sinestesias, etcétera (Wikipedia, 2017).

Esta síntesis agrupa sin solución de continuidad —como ocurre muchas veces con las fuentes en el ciberespacio— dos perspectivas acerca del concepto que nos concierne. De un lado, la tradicional noción de imagen como copia, como retrato, como imitación visual de la apariencia de un objeto. Del otro, una descripción más amplia del término, dentro de la cual logran colarse aquellas dimensiones que carecen de corporeidad tangible, por ejemplo, las palabras, los aromas y la música.

Para Jean Paul Sartre, la imagen es conciencia imaginada, una relación recíproca de la conciencia con el objeto: «una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto» (1976: 2). Desde esta mirada, el concepto se aleja de la clásica asociación imitativa. Podemos imaginar aquello que no existe: el aspecto del personaje central de un relato que escuchamos atentos, el perfume de una flor que no conocemos, la cabellera larga de la doncella en la torre de un reino muy lejano, una melodía que aún no ha sido escrita por nadie.

Por su parte, Jean Chateau analiza cómo, mientras que el animal «permanece adherido a la realidad» (1976: 186), los sujetos somos capaces de representar, de realizar sobre esa misma realidad una operación de añadidura a partir de la experiencia, de la cultura, del cuerpo, del deseo. La subjetividad interviene en nuestra construcción de imágenes y la atribución de cualidades que hacemos en esa composición se separa de la mera representación neutral.

Entonces, las imágenes son, o pueden ser, algo más que copias fieles y objetivas del mundo sensible que nos rodea. Incluso, según Georges Didi-Huberman (2006), la imagen puede ser pensada como un síntoma —en el sentido crítico y no clínico del término—, como un malestar en la representación, porque indica un futuro que aún no sabemos leer, ni, incluso, describir. La imagen tiene la capacidad de acuñar, de almacenar, las contradicciones profundas, los secretos más íntimos que operan en regiones encriptadas sin resolverlas y dar lugar, así, a posibles reescrituras.

En el programa *Escenas de la novela argentina*, otro producto de Canal Encuentro, Ricardo Piglia analiza parte de la obra de Roberto Arlt y de Rodolfo Walsh y desliza la idea de que la literatura —nosotros diremos el arte— se distingue del periodismo por su capacidad de generar una experiencia:

> La relación experiencia/inexperiencia está ligada al modo en que un sujeto le da sentido a lo que vive o a lo que sucede, mientras que la relación información/desinformación se refiere, en cambio, a un proceso de circulación de noticias […] El único sentido que suele transmitir el periodismo es el sentido de lo ya sabido, del estereotipo, del lugar común (Piglia, 2012: 11.30').

Los pares forma/contenido y tema/trama sin duda ajustan cuentas en cada uno de los inconclusos pero incesantes intentos por definir qué es el arte. Sin aventurarnos en esa espinosa tarea podemos decir que la formalización, además de organizar poéticamente los materiales, cumple el rol de desnaturalizar la percepción y esto incluye la percepción de la historia y del presente. Cuando el artista que dibujó a *Zamba* decidió ilustrar una botella como insignia en el casco de Galtieri y un San Martín ligeramente más alto que los demás o cuando el guionista y el musicalizador determinaron que Bolívar —cuyo carácter y omnipresencia trascendieron como algo más que un comentario de prensa amarilla— ingresara a la escena como si fuese Lady Gaga entrando a la entrega de los Premios Oscar tomaron decisiones formales sobre las imágenes que implicaron, e implican para el espectador, una desautomatización.

Hablaremos, entonces, de una definición más amplia del concepto de imagen, en sus vínculos complejos con las nociones de experiencia, cultura, deseo, síntoma y contradicción. Y desde esta identificación nos centraremos en la idea de imagen sonora como una de las variantes en las que esa conciencia imaginada puede ser aprehendida.

Imágenes en disputa

En el marco de los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández en Argentina (período 2003-2015) la puja por la construcción de la verdad se dirimió, en buena medida, en el campo de las imágenes audiovisuales. La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la aparición de programas de televisión como *678*, la Televisión Digital Abierta (TDA), el *Fútbol para todos,* Canal Encuentro, la cobertura de los festejos del Bicentenario e, incluso, la muerte de Néstor Kirchner, con sus respectivas connotaciones de orden comunicacional, son solo algunos ejemplos que permiten poner en relieve la centralidad que adquiere el universo simbólico para caracterizar a estos gobiernos.

La creación del primer canal educativo destinado a un público infantil, *Pakapaka*, también se inscribió en esa contienda y la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba* funcionó como uno

de sus principales caballos de batalla. El programa surgió a instancias de la celebración del Bicentenario de la patria con el objetivo de transmitir una mirada acerca del tema mediante una ficción dirigida, centralmente, a los niños. La productora contratada para este fin fue *El perro en la luna* y la creación estuvo a cargo de Sebastián Mignona y Gabriel Di Meglio.[1]

En su temporada inicial el programa comprendió cuatro capítulos referidos a las revoluciones independentistas y a la conformación del primer gobierno patrio, con el Cabildo de Buenos Aires como escenario y los patriotas San Martín, Moreno, Belgrano, Saavedra, Castelli, French y Berutti como partícipes de la trama. En las dos temporadas siguientes[2] los episodios se centraron en los viajes de Zamba a la casa de Domingo Faustino Sarmiento, a Yapeyú, a la casa de Tucumán, a la Vuelta de Obligado, al Monumento a la Bandera, a las invasiones inglesas, a la Dictadura cívico militar de 1976 y a las Islas Malvinas.

A partir del año 2013, los creadores abandonaron el formato tradicional de capítulos temáticos largos para llevar adelante *Mundo Zamba*, un esquema interactivo con contenidos en la web y capítulos cortos (de cinco a diez minutos) en donde los protagonistas interactúan con personajes históricos del campo de la ciencia, la cultura, la historia y el deporte. Así, con una emisión diaria, repetida en tres franjas horarias, transmitida por la televisión pública y distribuida en las escuelas primarias de gestión estatal y privadas, la tira se convirtió en un producto cultural cuyo alcance masivo fue reconocido por sectores antagónicos del periodismo y de la opinión pública (Crivelli, 2015). Con el tiempo se sumaron a la propuesta nuevos complementos, una plataforma virtual, un musical itinerante y un parque temático en Tecnópolis que terminaron de reforzar su popularidad entre niños y adultos.

Desde su instancia germinal *Zamba* fue pensado como un producto para el consumo masivo, permeado por los códigos televisivos y digitales y orientado a un público concreto. Al respecto, es sugestiva la reflexión del director de la serie, Sebastián Mignona:

> La originalidad de *Zamba* no sé si radica en cuál es su dispositivo discursivo sino en cuál es el contexto que le dio origen y eso se vincula con un norte que estableció Canal Encuentro que tiene que ver con pensar una televisión absolutamente competitiva, una televisión que conjugue, que tense, entre el entretenimiento y la divulgación. Eso para mí es el desafío de pensar televisión con esta perspectiva pública […] Esa línea editorial y esa convocatoria a las

1 Las primeras emisiones se hicieron en la programación de Canal Encuentro, antes de la creación de *Pakapaka*.

2 Lanzadas en 2011 y 2012 ya por la pantalla de *Pakapaka*.

> mejores tradiciones audiovisuales que determinaron estos canales nos pusieron a las puertas de pensar algo como *Zamba* (Sebastián Mignona en Alverti, 05/10/14: 4.15').

Por otra parte, ese niño imaginario situado en un ámbito escolar no fue creado para acercarse de un modo neutral al pasado —incluso cuando se haya pretendido aparentar que así lo hace—, a esos relatos históricos que han sido siempre patrimonio de la escuela. Se planteó allí una intromisión directa en un territorio que había pertenecido históricamente a las instituciones educativas; *Zamba* materializó una invitación a cuestionar explicaciones y a abrir caminos alternativos para enseñar la historia, para visibilizar memorias y para construir significantes a partir de determinadas decisiones formales.

Como hemos analizado en trabajos anteriores, la decisión de asumir ese desafío le ha valido a la serie un lugar en el centro de cuestionamientos mediáticos y académicos que, aunque hayan logrado enmascararse detrás de querellas estéticas o discursivas, tuvieron un porte fundamentalmente político. En la misma línea podríamos indagar acerca de las transformaciones de la serie a partir del triunfo de Mauricio Macri y su gabinete en las elecciones de 2015. El desmantelamiento del parque temático de *Zamba* en Tecnópolis, la repetición de una selectiva lista de episodios viejos en la programación de PakaPaka, la postergación por casi un año de nuevas emisiones y el reemplazo del asesor histórico de la tira dejan planteado un bosquejo más que sugerente para futuros derroteros en torno a esas imágenes agónicas.

Que suene conocido

Si una particularidad le cabe al material que estamos estudiando es la de haber propuesto una aproximación compleja en los planos del tiempo, el espacio y la forma. Zamba es un niño formoseño de ocho años que vive en el presente y que en cada episodio realiza un viaje temporal para presenciar diferentes momentos de la historia y establecer diálogos con personajes del pasado. Pero, a la vez, Zamba es un dibujo animado y el San Martín, la Juana Azurduy, el Sarmiento o el Galtieri que interactúan con él no son representaciones del mundo natural sino productos artísticos que se materializan a partir de decisiones formales (tamaño, forma, color, escala, encuadre, musicalización).

Como anticipamos, en este punto nos centraremos en el análisis de uno de los aspectos que definen la formalización del material: su imagen sonora. Lo haremos, por supuesto, sin desentendernos de la sustancia que adquiere en lo audiovisual el vínculo entre lo que se escucha y lo que se ve. Según Elena Larregle, una primera distinción fundamental en este rubro es la que nos permite diferenciar la música que forma parte de la escena (diegética) y de la que no lo hace (extraediegética): «La música puede ambientar la/s escena/s u oficiar de elemento que opera sobre cuestiones de corte más estructural, como la continuidad, el ritmo o la forma» (Larregle, 2012).

En *La asombrosa excursión de Zamba* todo suena en clave de animación. No se pretende generar una imagen de realidad sino más bien conformar el verosímil de lo que sería un lenguaje pensado para niños. Antes del comienzo de cada episodio, el modo en que se introduce la marca del canal conjuga la aparición de las imágenes visuales con las sonoras. Se anuncia el inicio del programa con unos falsos instrumentos de viento hechos con la voz, como cuando uno se pone las manos en la boca para simular el sonido de una trompeta. Esto le otorga a la imagen sonora una definición apriorística que bascula entre lo deformado, lo equívoco y lo cómico. Algo remite a los juegos de la niñez.

Todos los capítulos empiezan con el mismo monólogo del protagonista, cuyo final varía de acuerdo a la excursión que Zamba realiza en cada oportunidad:

> Me llamo José, pero me dicen Zamba. Como todas las mañanas estoy yendo a la escuela y estoy llegando tarde. Vivo en la provincia de Formosa, en una ciudad que se llama Clorinda. Mi comida favorita es el chipá. Una de las cosas que más me gusta es ver tele y la que menos me gusta es que mi mamá me mande a la escuela con el pijama debajo del guardapolvo. Cuando sea grande, mi sueño es llegar a ser astronauta. Hoy es un día especial, porque nos vamos con la señorita Silvia de viaje a […] (Mignogna & Lauría, 2012: 00. 05').

En esa primera escena hay dos planos bien diferenciados: por un lado, una música de fondo que presuponemos que el personaje no escucha y que lo que hace es generar un clima de desplazamiento, la idea de que Zamba está en movimiento. Todo ocurre a gran velocidad. Por otro lado, el *sono* que cumple la función inversa a la que podría ocupar en una película pretendidamente realista en la que se busque reproducir el ambiente —el viento que hace crujir las ramas del bosque en un día de tormenta—. Aquí, en cambio, cuando Zamba dice «mi comida favorita es el chipá» aparecen tres chipás que él va comiendo como una especie de *pacman* mientras se escucha un

sonido electroacústico que emula a aquél tan característico de los videojuegos.[3] No obstante, Zamba habla y su voz suena como la de un niño.

Al llegar a la escuela, el estudiante se encuentra con sus compañeros y con la señorita Silvia que anuncia a todo el grupo cuál será el tema a trabajar en esa jornada. Comienza, entonces, lo que podríamos destacar como una segunda secuencia reiterada en todos los episodios en la cual Zamba se topa con algún objeto que funciona como máquina del tiempo y se transporta al momento histórico sobre el cual debe aprender en esa clase.

A partir de allí se desarrolla el nudo de la trama en el cual el niño experimenta los acontecimientos en primera persona e interactúa con las figuras de la historia. Los personajes centrales suelen ser presentados con canciones de distintos géneros de la música popular que, en la mayor parte de los casos, son interpretadas por artistas nacionales muy conocidos por el público. Encontramos, por ejemplo, «El chamamé del libertador» entonado por Soledad Pastorutti (más conocida como «La Sole»), el «Candombe de Artigas» compuesto por Horacio Fontova, «El bolero de Remedios» en la voz grave de Kevin Johansen y «El rock del gran Manuel» cantado por León Gieco. A estas piezas centradas en las caracterizaciones se suman otras vinculadas a determinados sucesos históricos como «El rap de la independencia» de Fito Páez o la Marcha de San Lorenzo convertida en *ska* por La Mosca. En algunos casos la parodia es llevada al extremo, como ocurre con la cumbia de Domingo Faustino Sarmiento a cargo del grupo Piola Vago.

Los protagonistas cantan y despliegan secuencias coreográficas lo cual remite a la estructura formal de la comedia musical. Las letras de los temas aparecen en pantalla como subtítulos y, en general, las melodías pueden tararearse y resultan sencillas de recordar. Asimismo, en una de las pestañas de la plataforma digital, bajo el rótulo de «Karaoke Zamba», es posible acceder a una selección de canciones de la serie independizadas del capítulo en el que fueron incluidas originalmente. Allí podemos ver y escuchar parte de la banda sonora del programa a modo de pequeños videoclips.

De este modo, además del habitual enlace entre escenas o de anticipar lo que está por ocurrir, en el desarrollo de cada capítulo la música cumple el rol de remitir a otras imágenes sonoras que, a su vez, habilitan asociaciones con imágenes visuales populares. Ejemplo de ello es la elección de la música del largometraje *Misión imposible* para acompañar la hazaña emprendida por Zamba en su intento de entrar al Cabildo sin ser detenido por un guardia patricio o de una prototípica «música de

3 La serie presenta también otros recursos propios del cómic y de los videojuegos: globos con onomatopeyas como ¡crash!, ¡pum!, ¡auch! y ¡blam! para acompañar roturas, caídas y golpes, y placas de enlace temporal como «más tarde», «mientras tanto» y «continuará» .

terror» como anuncio de la llegada de «los malos» —los ingleses en la excursión a la Guerra de Malvinas, la Junta Militar en el episodio sobre la última Dictadura, etcétera—: en el plano extradiegético, una secuencia armónica en tensión, ejecutada por instrumentos orquestales, sobre un ritmo lento y regular cuyo desenlace es un ataque de mayor densidad sonora y, en el nivel diegético, la recreación de un *sono* fantasmal, aullidos de lobo, viento y gritos lejanos.

En el mismo sentido funciona el marco sonoro de una escena en la que el personaje de Niña se convierte en conductora del programa «Quiero un marido revolucionario» para encontrarle una pareja a María de los Remedios de Escalada, la «hija predilecta de una aristocrática familia criolla» a partir de la presentación de tres candidatos que aparecen en escena tras la ovación de los aplaudidores y circundados por un corazón: el guapo, arrogante, fanático del arroz con leche y de las reuniones secretas, Carlos María de Alvear, el impulsivo Bernardo de Monteagudo y el joven de «treinta y cuatro años, tímido con las chicas pero valiente y temerario en la campo de batalla», Don José de San Martín (Mignogna & Lauría, 2012: 11.31'). En la escena se escucha de fondo una de las típicas piezas musicales de los programas de entretenimiento norteamericanos —al mejor estilo *big band* de jazz— también usadas por algunos «programas del corazón» argentinos que han importado sus formatos de los *reality shows* de Estados Unidos.

Podemos arriesgar, entonces, que quienes pensaron la música para *Zamba* se empeñaron en buscar que esa imagen suene familiar. Y esto vuelve a poner sobre la mesa la relevancia al completar el análisis formal del material con la mirada puesta en las condiciones germinales de su producción: la premisa de convertir la serie en un producto competitivo para la televisión pública y para el universo digital.

En la escena final de cada capítulo Zamba vuelve al futuro —que es nuestro presente— y conduce la sección «Prócer invitado» en la cual dialoga con alguno de los personajes que aparecieron a lo largo de la aventura para repasar conjuntamente los puntos más importantes del proceso histórico aprendido. María José Castro y María de la Victoria Pardo, en su análisis sobre la tira, sostienen que estas secuencias parecen recuperar «la temporalidad eterna de la niñez, en la cual pareciera no haber un antes y un después, sino más bien un juego eterno, multisituado» (Castro & Pardo, 2015). Los próceres que Zamba conoció en el pasado aparecen en el presente para arribar con él a una síntesis de orden social y político sobre los acontecimientos revisitados. Y la música, en ese tramo conclusivo, es una variante de la composición que acompaña la apertura de los episodios, aquella en la que Zamba, en el presente, corre a la escuela con el pijama debajo del guardapolvo mientras

captura los chipás en el aire. «La imagen artística sintetiza tiempos» dice mi padre (Belinche, 2010: 2).

Coda

Cualquier viaje al pasado, a nuestra niñez o al desentrañamiento de procesos colectivos, todo intento de despertar a los muertos o de recuperar aquello que ha permanecido oculto invita a retornar al presente, a comprenderlo. Si la memoria se congela en su propia capacidad instrumental y no nos permite entender las imágenes del ahora debilita su condición. Así lo explicó Abby Warburg. Su tema casi obsesivo y curiosamente pocas veces rescatado —aquí le debemos a Didi-Huberman el reconocimiento a un trabajo termita— fue la relación entre el pasado y el presente o, mejor dicho, el sentido del pasado en el presente. Esta preocupación también parece haber tenido peso en la factura de *La asombrosa excursión de Zamba*, en la disposición de sus creadores para montar contenidos históricos, políticos y sociológicos en contornos narrativos ficcionales y dirigirlos a un público infantil con pretensiones de masividad.

En la trama temporal de esas excursiones un hiato genera dentro del presente una idea de pasado. Pero a la par, y tal vez aquí resida lo más infrecuente, ese efecto de extrañamiento opera en una doble direccionalidad y aquella ruptura produce, también, una irrupción del presente en tiempos pretéritos. Por esas concesiones que solo habilitan los sueños y el arte, Zamba retorna a un pasado que no es el suyo —o que solo lo es en términos colectivos—, se despliega en él, lo interroga y lo recicla hasta convertirlo, mediante artificios, en parte de un presente ensanchado y verosímil dentro de esa conciencia imaginada.

Volvemos entonces a la imagen. Los productores de la serie han corrido el riesgo de recuperar la mirada histórica desde ella, con sus potencialidades tanto para descomponer una lectura unidireccional de la historia y para poetizar la memoria como para estereotipar y simplificar ambas. Decíamos con Piglia que el afán de volver todo más claro es la zona en la que el arte se distingue de la información. Esa puja entre literalidad y síntesis poética o entre estereotipo y metáfora subyace en toda la tira y su resolución se renueva en cada capítulo. La imagen sonora no queda exenta de esta tensión que se dirime al interior mismo de las canciones cuando, por ejemplo, una letra recorre lugares muy transitados y esperables pero es cobijada por un fondo de mayor hondura compositiva o por una interpretación que vuelve más ambiguo el lugar común.

Con todo, la compleja tarea de abordar temas huidizos y complejos, y de decir mucho en poco tiempo ha sido resuelta en *Zamba* apostando a la ficción poética. En sus marcos de encierro, en sus contornos, el tiempo y el espacio del arte logran vencer al tiempo y al espacio físico y nos instalan en el mundo de las imágenes, que no son ni ciertas ni falsas sino que permanecen en una tracción constante entre esos polos y que por esa misma condición son capaces de ofrecer, incluso en soportes tan fortuitos como la televisión y el espacio cibernético, una puerta de escape a la automatización.

Referencias bibliográficas

Aliverti, E. (2014). Entrevista a Sebastián Mignona. *Decime quién sos vos* [programa radial]. Recuperado de http://www.decimequiensosvos.com.ar/

Belinche, D. (2010). Tiempo. Sobre el pasado y el presente del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*. Recuperado de file:///C:/Users/Manu/Desktop/3569Belinche.pdf

Biblioteca Nacional y Piglia, R., (2012). *Escenas de la novela argentina. Clases abiertas* [serie de televisión]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fpTjlSG4Pso&list=PLTtUBvUqdeJTRiNF5Olv4N14SlwJULA0Z&index=7

Castro, M. J. y Pardo, M. V. (2015). ¿Por qué, cuándo y para qué? Nuevos paradigmas en televisión educativa: *La asombrosa excursión de Zamba* (Televisión Pública). Recuperado http://sociales.unq.edu.ar/wpcontent/uploads/byt2015/ponencias/eje08/CASTRO_Maria_JoseyPARDO_MariaDeLaVictoria_PONENCIA.pdf

Crivelli, S. Las aventuras de Zamba. Apuntes sobre la comunicación audiovisual en un canal infantil del Ministerio de Educación argentino. Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/ ojs/index.php/actas/article/download/2872/2443.pdf.

Chateau, J. (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. México: Fondo de la cultura económica.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Larregle, E. (2012). Bajan las luces, empieza la música. *Arkadin*, 6 (4), 66-72.

Lauría, E. (Productor) y Mignogna, S. (Director). (2012). *La asombrosa excursión de Zamba en las Islas Malvinas* [serie de televisión]. Recuperado de http://www.pakapaka.gob.ar/videos/50636

Sartre, J. P. (1976 [1940]). Lo imaginario. Psicología Fenomenológica De La Imaginación. Recuperado de http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/ smr/index_archivos/ cursos/lo_imaginario_lectura.pdf

Wikipedia (2017). *Imagen.* Recuerado de https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen

La construcción de las identidades de los profesores de teatro en las escuelas secundarias orientadas en arte

María Marcela BERTOLDI
(Facultad de Arte - UNCPBA)

Resumen

La presente comunicación se enmarca dentro del proyecto de investigación *Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto* perteneciente al Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNCPBA para el período 2015-2018. Sus avances radican en el conocimiento de las trayectorias formativas de los Profesores de Teatro y su incidencia en las intervenciones en espacios educativos con diferentes grados de formalidad. En concordancia con ello, en esta oportunidad se intentará problematizar los procesos de construcción de las identidades de los profesores de teatro que se desempeñan en escuelas secundarias orientadas en arte en la ciudad de Tandil. Para ello, en primera instancia se explicitarán algunas consideraciones sobre las identidades laborales de los profesores de Teatro. En una segunda instancia, se caracterizarán las escuelas secundarias orientadas en arte, de reciente creación curricular, para luego indagar en las culturas profesionales de los profesores de teatro desde la mirada de otros actores institucionales.

Palabras clave: Identidad profesional - Profesores de Teatro-Escuelas secundarias orientadas en arte.

Consideraciones sobre las identidades laborales de los profesores de Teatro

Las identidades sociales se construyen en la articulación problemática y plena de tensiones entre dos planos: uno biográfico y otro social o relacional. (Mórtola 2010: 31). Este proceso de socialización se construye, identifica y se atribuye sentido a la identidad laboral a medida que se reconoce y acepta entre los otros sujetos en los espacios laborales donde ejercen su trabajo. En este sentido, se recuperan los aportes que realizan Rivas Flores (2010) al pensar la identidad como una forma de aprendizaje de los contextos en la que los sujetos participan y pueden narrar su

experiencia como intento de comprender su entorno. En palabras de Barcena y Mellich (2000) "yo defino quien soy a partir del sitio desde donde hablo" (97). La construcción de la identidad se constituye en espacios sociales donde los sujetos se identifican y se da sentido a una imagen de sí mismo bajo el reconocimiento del otro. En este sentido, la identidad posee una doble dimensión: la personal y la social, pues el desarrollo profesional no es independiente del personal. La identidad en tanto construcción personal se construye en relación, de acuerdo a la experiencia que cada sujeto tiene en contextos e instituciones determinadas, sentido que implica pensarla desde una "complejidad múltiple" que se va elaborando a lo largo de los escenario donde se actúa. Entre lo individual y social se produce una interacción de "identidades complejas" tal el sentido que le atribuye Rivas Flores (2010) término que toma del lingüista Regine Robien (1996).

Destacados autores como Remedi (1988), Bolívar, Botía et.al. (2005) coinciden en que la identidad docente es una construcción, un proceso que se comienza desde edades tempranas en el ámbito familiar, social, escolar hasta la formación inicial, donde se aprenden conocimientos teóricos, modelos de enseñanza y se adquiere una primera visión de la práctica profesional.

En comunicaciones anteriores, se hizo referencia a las identidades de los profesores de teatro en los contextos escolares a partir de sus relatos en primera persona (Bertoldi 2016; 2017; 2018). En ellos los profesores recordaron sus primeros acercamientos a las tareas docentes y cómo van capitalizando esos saberes de la práctica profesional que forman parte del proceso del "hacerse docentes". Algunos parecieran centrar la mirada en los sujetos destinatarios de la propuesta de enseñanza, los niños, otros en las luchas por revalorizar el espacio en la escuela y otros destacaron la importancia de la reflexión sobre sus decisiones prácticas como posibilidades de conversar con colegas y vincularse a partir de preocupaciones comunes que van construyendo un soporte para la acción. Se destaca en sus discursos que al ponerse en contacto con la realidad escolar van apareciendo algunas preocupaciones en la construcción de la propia identidad. Una preocupación que aparece en los discursos con frecuencia hace referencia a la sensación de soledad en la que cada uno va construyendo su identidad en la institución escolar. Pareciera que en ocasiones el docente de teatro se percibe a sí mismo como "el distinto", "el raro", "el aislado" en el interior de las instituciones educativas. "*A veces hay escuelas que llegás, firmás y nunca viste a nadie y esto sucede. A veces pasa eso o a veces directamente se estereotipa el rol del docente de teatro, no en todas, pero en algunas escuelas sí"* (F. Entrevista en profundidad). Los aportes que realiza Elías (2011), en relación con la identidad docente resultan valiosos para pensar en la complejidad del

proceso de interacción que se construye desde los sujetos, pero no de manera individual, sino en interacción con otros significantes en contextos históricos y socialmente estructurados.
Se destaca también la contribución que realiza Chapato (2008: 9) al explicitar que "las identidades profesionales docentes, entendidas en su carácter procesual y contextualizado, en su singularidad, son escenarios privilegiados para observar e interpretar los matices con que concretizan las matrices de significación más amplias sobre la educación, la escuela y el trabajo docente." Las identidades de los profesores de teatro dentro de los espacios laborales como docentes están en constante construcción, son dinámicas y se producen aprendizajes propios de los quehaceres profesionales como profesores. En esta comunicación interesa particularmente la conformación de las identidades de los profesores de Teatro en las Escuelas Secundarias Orientadas en Arte.

Características generales de las escuelas secundarias orientadas en arte.

Aspectos macropolíticos. La Nueva Secundaria.

Nos proponemos analizar cómo se han ido materializando las decisiones desde las cuestiones macropolíticas en educación por medio de la implementación de las Escuelas Secundarias Orientadas en Arte. A partir de las Leyes vigentes desde el año 2006 Ley de Educación Nacional N°26.206/06 y en el año 2007 la Ley de Educación Provincial Nº 13.688/07 (Provincia de Buenos Aires) se introducen cambios que impactan en la escolarización enfatizando la noción de educación como derecho social y la de Estado como garante de una educación integral, inclusiva, permanente y de calidad. (Dimatteo, 2014) En estos marcos normativos hay decisiones importantes que impactan sobre la re definición de la escuela secundaria, nos ocuparemos en esta oportunidad de las decisiones que se explicitan para las escuelas secundarias orientadas en Arte.
Se recupera lo señalado por Chapato (2016) al hacer referencia que en la última década la escuela secundaria es el nivel educativo privilegiado de las transformaciones operadas en el sistema educativo, en el cual la educación es pensada en "términos de derechos y sus protagonistas –los jóvenes-como sujetos privilegiados del programa educativo" (13)

Prescripciones curriculares para Educación Secundaria. Secundarias Orientadas en Arte.

Dentro de las prescripciones vigentes, el Marco General de Arte (D.G.C.y E) de la Provincia de Buenos Aires establece que: *"Una de las decisiones más importantes para la conformación de la*

secundaria de seis años es la implementación de un Ciclo Superior orientado en Arte" (2011: 9).

En este documento también se prescribe que:

> La inclusión de la educación artística en el marco de la obligatoriedad implica prever la creación de espacios de formación para que sea posible implementar la mayor diversidad de lenguajes. Esto dependerá de las características de las instituciones, sus historias e identidad en la formación artística, la disponibilidad de docentes titulados y habilitados para cubrir los cargos en las regiones y distritos de la provincia. También, se requerirá de la atención a las trayectorias formativas de los estudiantes en el nivel y, particularmente, a la presencia de materias de arte en cada institución, por mencionar algunos de los aspectos a considerar al momento de plantear la implementación de los lenguajes en los seis años de la Educación Secundaria." (15)

En concordancia con las decisiones macropolíticas el Diseño Curricular para la Educación Secundaria Ciclo superior orientado en Arte señala que:

> La Orientación en Arte ofrece cinco propuestas vinculadas a diferentes lenguajes artísticos: Artes Visuales, Música, Teatro, Danza y Literatura. Cada escuela decide el lenguaje que desarrolla y profundiza a lo largo de la formación para el Ciclo Superior de la Educación Secundaria. En esta orientación resulta fundamental el trabajo de producción artística del estudiante; el objetivo es que culmine sus estudios con proyectos de producción en los cuales pueda intervenir no sólo en la composición y realización de su obra, sino también en la difusión y puesta en escena para la comunidad". (DGCyE : 24).

El Ciclo Superior de la Escuela Secundaria Orientada en Arte está organizado en dos grupos de materias las correspondientes a la formación común y las de formación orientada.

> (…) en 4º año se prioriza la problematización de la producción en relación con los componentes de los lenguajes artísticos. En 5º año se profundiza el análisis del lenguaje y los procedimientos constructivos propios de cada lenguaje, en algunos casos, atravesados por los desafíos de los nuevos medios y particularidades del ámbito tecnológico. Finalmente, en 6º año se implementan proyectos de producción pensados por el estudiante para que pueda planificar, organizar y llevar adelante la puesta en escena. La idea es propiciar las prácticas autónomas de los alumnos en los diferentes lenguajes." (Marco General de Arte, 2011: 21).

Estas decisiones comenzaron a implantarse en instituciones de nivel medio del distrito escolar Tandil a partir del año 2010. Distrito que cuenta con cuarenta y siete establecimientos de Educación Primaria y veintinueve de Educación Secundaria, de las cuales cinco poseen modalidad Arte (Arte-Literatura, Arte-Teatro, Arte-Danza y Arte-Artes Visuales en dos instituciones).

En un artículo publicado por Dimatteo (2014) en el que hace referencia a los estudios realizados sobre estas instituciones educativas locales y con sus diferentes actores (directivos, docentes, alumnos), la autora caracteriza las Escuelas Secundarias Orientadas en Arte de Tandil las que presentan algunos rasgos comunes:

1. **Son semiurbanas** por su localización, dado que se ubican en zonas desfavorables, por no contar permanentemente con servicios básicos y por estar alejadas del radio urbano de la ciudad.

2. **Poseen baja matrícula** y, en consecuencia, no más de una o dos secciones por año.

3. **La elección de la modalidad Arte fue aleatoria, sin estudios previos de factibilidad y sin atender a la demanda e intereses de los alumnos.** "*Por poder implementarse sin demasiado requerimiento de inversión"*, según opinión de docentes entrevistados.

4. **Con población escolar desfasada en edad**, con altas tasas de repitencia, que representa a familias donde constituyen la primera generación que accede a estudios secundarios, con escolaridad primaria cumplida con atraso escolar y grandes déficits de aprendizaje para este nivel, alumnos itinerantes, que frecuentemente se van de la escuela y vuelven habiendo fracasado en otras.

5. **Escuelas secundarias en búsqueda de su identidad,** constituidas recientemente como escuelas secundarias.

6. **Con una preocupación institucional** centrada en crear condiciones de contención social de su población escolar y recuperar matrícula perdida, cuyas acciones forman parte de las políticas institucionales para el reingreso de jóvenes que abandonaron su escolaridad.

7. Co**n propuestas organizativas/académicas** más flexibles, con un Régimen Académico en tensión con el mandato de la obligatoriedad.

8. **Beneficiarias del Plan de Mejora Institucional** dependiente del Ministerio de Educación de la Nación[1]. Plan que estuvo vigente hasta el año 2016.

1 Los Planes de Mejora Institucional de Nivel Secundario se iniciaron en 2009 y los rubros de gastos financiables son de dos tipos: horas institucionales y recursos para gastos operativos. Las horas institucionales están destinadas a aquellas actividades que requieren de instancias de trabajo no contempladas curricularmente. Y los gastos operativos pueden utilizarse para materiales de los alumnos (herramientas, fotocopias, cuadernillos, etc.), transporte para viajes y visitas de interés educativo, calculadoras, pen drives y diccionarios de idiomas, entre otros recursos y

9🕐 Con proyectos que ayudan a la terminalidad de los escuela secundaria.

Estas características nos advierten que el desempeño de los profesores de Arte, en nuestro caso de Teatro, que trabajan en escuelas secundarias orientadas en Arte requieren de la apropiación de nuevos saberes profesionales situados, fundamentados y cambiantes en sus espacios de actuación, ligados a la vulnerabilidad, el sostenimiento de la escolaridad de la población a la que atienden, entre otros asuntos. Estas nuevas condiciones de trabajo también influyen en la construcción de su identidad en estos espacios particulares de trabajo adquieren esos conocimientos profesionales que van tomando forma en el mismo transitar por dichos espacios. En las interacciones con otros, se contribuye a configurar la identidad para otros, colegas, docentes de grado, directivos, estudiantes, familias, que rotulan a los profesores de teatro en las miradas de otros que median en lo que cada uno cree que es para sí mismo.

Culturas profesionales de los profesores de teatro
desde la mirada de otros actores institucionales

En este apartado nos proponemos recuperar las voces de algunos agentes-directivos y colegas de artística- de las escuelas orientadas en Arte sobre las caracterizaciones que les atribuyen a los profesores de teatro. Se entiende que en las interacciones con otros se contribuye a configurar la identidad para otros, colegas, docentes de grado, directivos, estudiantes, familias, que rotulan a los profesores de teatro en las miradas de otros que median en lo que cada uno cree que es para sí mismo.

En el marco del proyecto de investigación sabemos que las narrativas constituyen una herramienta metodológica adecuada para construir esos conocimientos y poder compartirlos desde la propia voz de los sujetos implicados. En el contexto escolar, el aprender el oficio de Profesor reviste mayor complejidad en contextos situados *"si bien es cierto que, como han señalado las investigaciones especializadas (Davini, M.C.; Alliaud, A.; Vezub, L.; Mórtola, G.) En la práctica se aprende todo aquello que la institución formadora no ha enseñado y que opera en la práctica cotidiana de las escuelas como parte de las culturas institucionales. Es por eso que los procesos de socialización*

también a viandas o refrigerios para alumnos de escuelas con Jornada Extendida.

profesional se completan con los colegas, con los directivos, en situación, con el peso de las trayectorias biográficas de los docentes y las culturas institucionales". (Dimatteo, 2014: 3).

La mirada de los directivos

En consultas realizadas a directores de escuelas orientadas en Arte, sobre las caracterización de los profesores de Teatro coinciden en señalar que son considerados como un profesional más de la enseñanza, comparten las mismas exigencias que los demás profesores de la institución aunque las consultadas han destacado el compromiso y la puesta en común de un capital social que ponen a disposición de la escuela para las producciones con estudiantes. Al respecto manifiestan que "son *profesores que en su mayoría se comprometen en la creación colectiva de los actos recreativos"*, pero recalcan que "*tiene que ver con la personalidad de cada uno".* Otra cuestión que destacan como altamente positiva y los diferencia de los demás profesores de artística es la puesta en valor que observan cuando trabajan con los estudiantes "*desde lo corporal, desde la mirada, desde el uso de la voz"* en relación con los saberes propios del lenguaje teatral. Otro aspecto que marcan como propio de los profesores de Teatro hace referencia a que *"siempre están presentes y preocupados por los estudiantes, son participativos", "tienen muchas ideas aunque cuesta ajustar, dar un cierre. El proceso creativo suele no llevarse bien con los tiempos escolares".* Si bien se les reconocen estas características como valorables también lo visualizan, en su mayoría, en las lógicas propias de las instituciones escolares como los profesores que ponen en juego "*el arte de la improvisación que muchas veces suele aplicarse en la presentación urgente de papeles a último momento".*

La mirada de los otros docentes

Los profesores consultados reconocen que los requerimientos institucionales son iguales para todos los que trabajan en la escuela, pareciera que a los profesores de teatro "*Les cuesta comprender el valor de la planificación como una hipótesis de trabajo (...) sin embargo, logan llevar adelante una tarea de mucho compromiso y coherencia respecto de los logros en los aprendizajes".* Pareciera que esto lo perciben los colegas como escasa formalización en sus planificaciones. Sin embargo, destacan su buen humor donde los considera como los profesores que *"siempre están sonrientes, son extrovertidos, se conectan bien con los chicos".*

En este recorrido hemos intentado dar cuenta de que la identidad implica siempre la dicotomía de incluir/excluir; yo-los otros, los de la escuela. Recuperar los comentarios de los diferentes agentes institucionales que comparten su trabajo con los profesores de Teatro que se desempeñan en espacios escolares es permitirnos seguir pensando que la identidad del docente de Teatro está en permanente construcción. María Ester Elías (2011) señala que *"la identidad implica un proceso de interacción complejo que se construye desde los sujetos pero no de manera individual sino en interacción con otros significantes en contextos históricos y socialmente estructurados"*(3).

Bibliografía consultada

Bárcena, Fernando y Mélich, Joan Carles (2000) "Paul Ricoeur: educación y natalidad" en *La educación como acontecimiento ético*. España. Paidós.

Bertoldi, Marcela. (2016). "¿Qué es lo que le otorga identidad al profesor de Teatro? Ponencia presentada En IV Jornadas internacionales y VII Nacionales. Historia, Arte y Política Tandil. Publicada en actas

_____. (2017). "Valoraciones en primera persona de espacios de enseñanza del Teatro en la escuela". Ponencia presentada en *2° Congreso Internacional de artes. Revueltas del arte*. UNA. Ciudad de Buenos Aires. En prensa.

_____. (2018). "Notas sobre la identidad laboral del docente de teatro", *Revista La Escalera*.- Facultad de Arte UNICEN. En prensa.

Bolívar, Antonio; Botía, Cruz; Fernández Manuel y Molina Ruiz, Enriqueta. (2005). "Investigar la identidad profesional del profesorado: Una triangulación secuencial" *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 6, N.º 1.

Chapato, María Elsa. (2016) "La singularidad de las instituciones escolares en un contexto donde están cambiando los sentidos educativos." En Errobidat, Analía, ed. *Trazos de escuela. Un abordaje etnográfico en la educación secundaria obligatoria*. Buenos Aires. Miño y Dávila-

Dimatteo**,** María Cristina (2014) "Escuelas secundarias orientadas en Arte: tensiones entre la retención de matrícula y nuevas ofertas educativas" en *Revista Trayectoria Práctica Docente en educación Artística*. Año 1 N°1. Departamento de Educación Artística, Facultad de Arte. UNICEN.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Plan Educativo 2008-2011. La Plata, 2008.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires: Ley de Educación Provincial Nº13.688/07.

Dirección General de Cultura y Educación. Escuela Secundaria. Marco General del Ciclo Superior. Orientación Arte. La Plata.

Elías, María Ester. (2011) "Aportes para la construcción de una identidad docente". VIII Encuentro de Cátedras de Pedagogía de Universidades Nacionales argentinas. *Teoría, formación e investigación en Pedagogía*. La Plata, 8, 9 y 10 de agosto.

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología: Ley de Educación Nacional Nº 26.606/06.

Mórtola, Gustavo. (2010). *Enseñar es un trabajo. Construcción y cambio de la identidad laboral docente.* Buenos Aires, Noveduc.

Remedi, Eduardo; Landesmann, Monique; Edwards, Verónica y Castañeda, Adelina. (1988). *La identidad de una actividad: ser maestro.* Universidad Autónoma Metropolitana. México. Unidad Xochimilco.

Ricoeur, Paul. (2001). *Del texto a la acción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rivas Flores, J.I. (2019) "Narración, conocimiento y realidad. Un cambio de argumento en la investigación educativa". En Rivas Flores, J.I y Herrara Pastos, D. (coord) *Revista digital Voz y educación. La narrativa como enfoque de interpretación de la realidad*. Barcelona. Octaedro.

Una lectura política del arte, entre imaginación y realidad

Cristian BIANCULLI
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen

En este trabajo nos centraremos en el rol que cumple el arte luego de las dos guerras mundiales. El siglo XX fue un siglo de diversas rupturas y el mundo del arte no estuvo ajeno a dichas rupturas. Como veremos en este trabajo, el arte del siglo XX busca romper con las características propias del arte tradicional, del arte burgués. Para que dicha ruptura se realice, es necesario que el arte asuma otra posición. En este trabajo veremos cuáles son algunas posiciones del arte y también daremos cuenta de cómo el arte aparece imbricado en la realidad, para ser parte de ella e intentar transformarla, siempre conservando su forma artística.

Ruptura con la tradición y nueva posición del arte

La pregunta que da sentido a esté articulo parece ser difícil de responder, puesto que, ¿cómo podemos asignarle una función específica al arte?, y de hacerlo, como podríamos estar seguros o bajo que parámetros nos inscribimos para darle una función al arte. Y de ser así, ¿Por qué necesitaríamos darle una función específica al arte?

Para responder a esta pregunta –o intentar hacerlo- nos apoyaremos en Marcuse, y más específicamente en dos artículos que se titulan, *El futuro del arte (1968) y El arte como forma de la realidad (1972).* Marcuse comienza el primer artículo exponiendo cuál es una de las funciones del arte, y allí nos dice que proporcionar paz espiritual es una de sus funciones. Sin embargo, observa,

que no se ha hecho nada por la paz espiritual. Esta observación del autor, que va dirigida al hecho de que el arte parece no haber impedido la discordia que se da en el mundo, es una de las funciones intrínsecas del arte: la de denunciar dicha discordia e intervenir en ella.

Ahora bien, comencemos a desglosar algunos puntos significativos que aparecen en Marcuse. Nuestro autor observa que después de la primera guerra mundial se generó una crisis en el arte, y esta crisis desembocó -o trajo consigo- una rebelión contra toda la forma tradicional del arte, es decir, una ruptura con el arte tradicional. Esta ruptura comenzó a gestarse a través se movimientos como el cubismo, el futurismo, y luego el expresionismo, el dadaísmo, etc. Estos movimientos se levantan a modo de protesta en contra de una forma de arte que permanecía impotente y extraña frente a la vida real, era solo apariencia. Lo que se observa en el arte tradicional es un cierto conformismo: el arte era visto como un privilegio, y su función era la de convertir a la verdad en apariencia bella, es decir un arte descomprometido.

Es interesante observar el trasfondo de esta acusación que se le hace al arte tradicional. Porque, como bien observa Marcuse, en esta crítica al arte tradicional se introduce un elemento político, a saber, el arte como enfrentamiento de lo establecido. Resulta entonces interesante ver y analizar este nuevo panorama, se nota con claridad aquí la ruptura, pues si el arte tradicional solo dotaba de belleza a lo establecido, solo funcionaba como un adorno, el arte nuevo será sumamente crítico de lo establecido, no vendrá a adornar nada, sino que vendrá a develar una verdad. El cambio es verdaderamente radical: ya no hay en el arte solamente el valor del goce, sino que se apelará a un cierto valor cognitivo, de apertura a un conocimiento, y este conocimiento está íntimamente ligado a que el arte devela una verdad, nos muestra una verdad que es ocultada por el poder establecido.

El mismo análisis que hace Marcuse en *El futuro del arte*, lo hará en *El arte como forma de la realidad*. Es interesante observar cómo en ambos artículos Marcuse discute sobre las posibilidades del arte. En el segundo artículo que mencioné, nuestro autor remarca que hay un rechazo del arte, un rechazo a aquel arte que era propio de la cultura burguesa, justamente aquel arte que venía a embellecer lo dado. Este rechazo devino en una especie de suspensión tanto del arte como de la filosofía y literatura que eran consideradas propias de la cultura burguesa. Dicho de otro modo, la suspensión se extendía a toda actividad que no contribuyera de manera explícita a cambiar el mundo.

Entonces bien, Marcuse observa que hay un ataque político y artístico al arte en todas sus formas, al arte como forma en sí mismo. Este ataque está dirigido a esa forma del arte que se distancia de la realidad, en cuanto que la embellece, lo que se intenta entonces es destruir dicha distancia que hay

entre el arte y la realidad. Lo que se vislumbra con sobrada claridad es que el rol del arte cambia en cuanto a que se le pide al arte que sea algo real. Es decir, el arte tiene que salir de esa tarea de embellecer lo dado, de amortiguar la realidad, y, por el contrario, tiene que negar a la realidad, tiene que ir en contra de esa realidad, ser negación de las instituciones, del estilo de vida de lo establecido. De este modo el arte aparecerá como la herramienta de denuncia, develando las injusticias del orden dado y ofreciendo nuevas alternativas. De este modo, aparece en el arte un fuerte elemento político, pasando de un arte subordinado a la política, a una idea de política subordinada al arte. Es en tal sentido que se da la negación de lo dado. En ella, la clave que despliega la dimensión política del arte es la experiencia estética.

Forma artística y experiencia estética

Ahora bien, pese a que se da una rebelión profunda contra el arte tradicional, una rebelión que apunta a las raíces del arte tradicional, nuestro autor observa que tanto la obra de arte como el anti arte, se vuelven valor de cambio, mercancía; entonces, la forma mercancía, como forma de la realidad, es precisamente el blanco de las rebeliones de su tiempo. Sin embargo, se corre el riesgo de que tal rebelión, tal negación, se vuelvan ellas mismas formas comerciales del arte. Podríamos decir, que, bajo la comercialización, el arte pierde de alguna manera esa distancia crítica de la sociedad establecida.

Rescatemos un concepto interesante que apareció en el párrafo anterior, este concepto es el de *forma:* "Lo que constituye la identidad única e imperecedera de una *oeuvre*, y lo que obra dentro de una obra de arte, tal entidad es la forma" (Marcuse, 1972:3). La forma entonces, le da el carácter único a la obra, este carácter único será el contenido de una particular obra de arte y no de otra. Lo que nos dice Marcuse es que la forma sustrae, disocia a la obra de la realidad dada, con este movimiento la hace ingresar en su propia realidad, es decir, en el ámbito de las formas. Lo interesante para observar del ámbito de las formas, es que cada una tiene su propio ámbito, esto implica la posibilidad de ubicarlas en una realidad histórica, en una sociedad determinada. Cuando hacemos referencia al ámbito de las formas, estamos haciendo referencia a estilos, técnicas y reglas que son propios de cada época, lo que se da a través de las diferentes épocas es una variabilidad de las formas, un cambio que se produce constantemente y que se sigue produciendo, cada época, cada sociedad, tiene sus reglas, su estilo. Un ejemplo de ello, pueden ser las diferencias que hay entre el arte clásico y el arte de comienzos del siglo pasado. En el arte clásico se daba una armonización de

lo bello y lo verdadero, la sublimación de lo bello posibilitaba que la obra de arte clásica despierte los sentidos; esto quiere decir que belleza y verdad confluyen dentro del arte clásico, donde el concepto de bello será fundamental, puesto que la verdad se descubre a través de aprehensión de lo bello. El arte en el siglo XX aparece con la forma de la brutalidad, marcando el horror de la guerra, en las obras de arte aparecen justamente estos elementos y gestos productivos que distan mucho de relacionar lo bello con lo verdadero. En estas dos etapas que describimos, observamos cómo la época, la sociedad en la que se desarrolla el arte, predeterminan su forma.

En la época burguesa, sostiene nuestro autor, la función que cumplió el arte es -como sostuvimos- la de proporcionar un descanso, habilitar la pausa en la terrible rutina de la vida. Aquí encontramos la función social que cumple el arte, y su forma específica. Es interesante observar cómo el arte en su función social es útil en cuanto se separa de la naturaleza cotidiana de los hombres, el arte parece trascender esa cotidianidad, el arte con este "descanso" de la vida cotidiana, con esta especie de huida de lo establecido, se aleja del comportamiento normal de los hombres. Lo interesante para observar en todo esto, es que el arte significa únicamente una pausa, dicho de otra forma, no es tomado en serio en cuanto a que este puede ser un elemento importante de la cotidianeidad, es simplemente una distracción que ayuda a escaparse por un rato, para luego volver a lo importante, es decir a la vida real, a la vida de los negocios.

Ante este panorama el arte parece quedar disminuido, parece ser un componente más de la sociedad de consumo, afirmando lo establecido en cuanto que no propone nada nuevo al orden dado, sino que únicamente propone una pausa del orden dado. No obstante, el arte no solamente cumple esta función, no solamente tiene esta forma. Hay una forma del arte que es justamente contraria a la sociedad represiva, que va en contra de dicha sociedad, y aquí Marcuse nos hablará de la *imaginación creadora*, ella va en contra justamente del poder establecido, puesto que, pretende ser transformación de la realidad y el medio social se convierte en material y lugar potenciales del arte. Aquí observamos el cambio que se da: ya no es el arte la pausa trascendente, el más allá que nos da un descanso del más acá; ahora el arte aparece absolutamente imbricado en el *más acá*. El más acá es el lugar en donde aparece el arte, pues aparece no como descanso de la terrible rutina, sino como cuestionador de esa terrible rutina, como denunciante de esa rutina que no es propia de la naturaleza del hombre. Lo interesante aquí, versa en el hecho de que a través de la imaginación se rompe con lo establecido, lo que ocurre es que se da una liberación de la conciencia de la imaginación y a través de tal, podemos percibir otra realidad que supere al orden dado.

Arte y sociedad

Ahora bien, para que el arte pueda intervenir en la vida cotidiana, para que el arte pueda hacerse de la realidad que nos circunda, es necesario que se asocie con la técnica, es decir, que haya una convergencia entre arte y técnica, dicha convergencia es necesaria para la vida humana, puesto que, por medio de ella se logra una configuración artística del medio ambiente. Según Marcuse, esa reunión permitirá encarnar a la sociedad como arte, pero para ello arte y técnica deberán ser liberados de sus servicios a la sociedad represiva. Aquí volvemos a vislumbrar el interesante análisis de Marcuse, puesto que reconoce el carácter transformador del arte y la técnica, pero sin embargo ambos (arte y técnica) están subordinados al poder constituido y por ello funcionan, en el marco del capitalismo avanzado, como herramientas de dominación y afirmación. Lo que encontramos en Marcuse es la constante dialéctica entre lo que es y lo que podría ser, y ello es por demás interesante.

Analicemos un poco más la función del arte como herramienta de lo establecido. Sabemos que las críticas más profundas son al arte tradicional, éste es visto como la herramienta afirmativa del sistema represivo. De este modo, Marcuse analiza la estética clásica para dar cuenta de sus características principales y para develar su carácter afirmativo. En la estética clásica el arte es producido en y para la realidad establecida, a la que le aporta belleza. Entonces bien, como parte de la cultura establecida el arte es afirmativo, porque respalda a esa cultura. Lo que podemos decir ante todo esto es que la idea de bello es fundamental en la estética clásica. Esto de que el arte nos reconcilia con la vida, que calma las penas de la rutina, aparece de lleno en la estética clásica. “La obra de arte invoca a los sentidos, se orienta a la satisfacción de las necesidades sensuales, pero de manera altamente sublimada” (Marcuse, 1972:4).

Marcuse hace una mirada a las obras de Goya y ve que justamente en ellas aparecen todas estas cosas: el horror de la guerra, la brutalidad, etc. Sin embargo, Marcuse observa que, al ser cuadros, se los captura en la dinámica de la transfiguración estética, es decir, “la forma contradice al contenido y triunfa sobre el contenido al precio de anestesiarlo.” (Marcuse, 1972:4) En este sentido, lo que nos dice Marcuse es que, si bien el contenido muestra el horror, la brutalidad, es subsumido por la forma. Que el contenido quede subsumido por la forma, revela que lo que presenta el contenido no logra contradecir y negar lo establecido, por el contrario, es una obra de arte más, que, si bien muestra el horror, queda bajo el mismo manto del arte clásico.

Ante el desafío por quebrar esta asimilación del arte a lo dado, Marcuse hace un análisis detallado de las diferentes etapas que llevaron a la rebelión en contra del arte, lo que hace es ir mostrando los

diferentes movimientos que llevaron a la protesta, a la negación del arte. Una de las primeras etapas es aquella en la que el arte lucha contra la dominación y la represión, aquí el arte se convierte en una fuerza política. Otra de las etapas que observa el autor alemán es aquella en la que el arte rechaza el museo, es decir, rechaza quedarse solamente en el museo y por el contrario quiere ser algo real, algo que salga del museo y se encuentre interviniendo en el mundo real. De este modo, para que el arte se introduzca en las fuerzas de la rebelión tiene que ser *desublimado*, o sea, tiene que alejarse de una de las características propias del arte clásico. Otro de los movimientos que realiza el arte, en pos de alistarse en la rebelión, es se empieza a dar la ausencia de forma, es decir, sustituir al objeto estético por algo real. Lo que en esto último está en juego es de suma importancia: que haya ausencia de forma quiere decir que el arte no quedará subsumido justamente a la forma, y con ello saldrá de ser la simple herramienta que proporciona la pausa en la vida de los hombres.

De todos modos, Marcuse advierte de que el arte no puede convertirse en realidad sin cancelarse a sí mismo. Dado que existe un conflicto entre lo que es y lo que puede ser, entonces, mientras más grande sea este conflicto, más distancia tiene que tomar el arte de la vida real. Entonces nos queda preguntarnos ¿Qué forma de arte rompe, estrictamente, con lo establecido? Qué le queda al arte si por un lado en su carácter de embellecer lo dado se vuelve afirmativo, y, por otro lado, ante el conflicto entre lo que es y lo que puede ser el arte tiene que permanecer alejado de la vida.

Lo que nuestro autor arriesga es que la verdadera vanguardia encontrará nuevas formas para enfrentar lo establecido, aquí encontramos aquello que se mencionó más arriba, esa imaginación creadora. Lo que Marcuse nos intenta decir, es que el arte no puede dejar de ser arte, es decir, no puede ser algo más de la vida real, a la vez el arte no puede seguir respondiendo a su forma clásica, puesto que su forma clásica es altamente afirmativa y con ello reproduce sin más el orden establecido.

Entonces, nos queda de alguna forma desarrollar aquella definición que daba uno de los títulos de los artículos mencionados en este trabajo. ¿Cómo entender al arte como forma de la realidad? Y la respuesta debe partir de dos últimas distinciones: Por un lado, tenemos al arte como forma de la realidad, pero que surge de la práctica de la represión, ejemplo de ello son “los gigantes programas de embellecimiento, las oficinas de las corporaciones artísticas, las fabricas estéticas, los paquetes industriales” (Marcuse, 1972:7). Pero no es así como tenemos que entender esta noción, sino por el contrario, *El arte como forma de la realidad*, no significa el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente.

Lo que Marcuse deja ver en ambos artículos es que el arte tiene la capacidad de transformar a los hombres y éstos a su vez pueden transformar la realidad, y esta capacidad es revolucionaria. El arte como forma de la realidad tiene que suprimir la creación conformista y cómoda que es propia del arte, creaciones que son armonización de las formas represivas. Para ello, denunciar y contradecir las formas de vida establecida, pero a ello lo tiene que hacer sin dejar de ser arte, por ello es tan necesaria la imaginación creadora, pues ella puede marcar el camino para transformar la realidad y va en contra del poder establecido. Dicho todo esto, la función del arte es la de denunciar las injusticias, es allanar el camino hacia lo que puede y lo que podría ser, es mostrar las falencias del sistema establecido y con ello despejar el camino que nos lleve hacia la percepción y aprehensión de la experiencia estética, que abre la existencia humana a otra configuración posible.

Referencias bibliográficas:

Marcuse, H. (1983) *Eros y civilización,* Editorial Sarpe, Madrid, 1983.
---------- (1972) “El arte como forma de la realidad”, Trad. José Fernández Vega (Versión digital del sitio web oficial de H. Marcuse).
---------- (1968) *El futuro del arte*, en *Convivium Revista de Filosofía,* nro.26.

Mirtha Dermisache:
notas sobre los modos de exhibir y publicar su obra hoy

Lucía CAÑADA
(IIGG-FSOC-UBA)

Introducción

Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir[1]. Su obra –unos grafismos que van de la escritura al dibujo y viceversa- adoptó el formato de *cartas, libros, diarios.* Formatos cotidianos, manipulables que nos invitaban a leer, a inventar recorridos, a armar pausas, a otorgarle sentidos. A lo largo de su carrera se preocupó por publicar su obra –y no solo por exhibirla- porque entendía que ese era el modo de llegar a un público más amplio, aquél que no asiste a museos y galerías de arte.

En agosto de 2017 el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) inauguró una muestra retrospectiva sobre la artista visual argentina Mirtha Dermisache, titulada "Mirtha Dermisache: Porque ¡yo escribo!". Se exhibieron allí muchos de sus *libros*, *cartas* y *lecturas públicas*, así como también material de archivo, fotos y catálogos. De algunas obras –como del "Diario N° 1, Año 1"- se hicieron "copias" para que el público pudiera manipular y observar en su totalidad. El resto se expusieron en vitrinas y colgadas de la pared.

No era esa la primera vez que los trabajos de Dermisache eran exhibidos tras su muerte, ocurrida a fines de 2012. Ya entre noviembre y diciembre de 2013 en la Galería Henrique Faria se había realizado una pequeña muestra monográfica en la cual se exponían algunos de sus *libros*, *cartas* y *textos* también en vitrinas y sobre la pared. La obra de Dermisache comenzaba por entonces a moverse y valorizarse en el mercado del arte.

El contacto con dichas exposiciones nos llevó a preguntarnos por la actualidad de la obra de Dermisache, particularmente por los modos de exhibición posibles de trabajos que -como sus libros- requieren para su acercamiento de la manipulación por parte del público. Desde comienzos de la

1 Perednik sostiene que: "cuando le preguntan a ella si dibuja o pinta los signos, contesta: "los escribo". La respuesta dice de una intención o programa, y también de una vocación, una persistencia en el tiempo; sus propias palabras permiten ubicar a Mirtha Dermisache en su tarea como escritora, aun cuando las técnicas de escritura usadas sean más parecidas a las de una artista plástica" (Perednik; 2016:87).

década del setenta, momento en que la artista comenzaba a producir, sus trabajos fueron observados e interpretados en términos de *escrituras ilegibles*. Roland Barthes y otros autores debatieron fundamentalmente sobre el carácter legible -o no- de los grafismos con los que Dermisache exploró a lo largo de toda su vida. Sin embargo, notamos que otros aspectos de su obra –sobre todo del orden de lo conceptual (su noción de arte, público y obra por ejemplo)- fueron relegados por parte de la historiografía del arte.

En este trabajo nos proponemos entonces revisitar la obra de Dermisache con el propósito de problematizar sobre los modos en que es exhibida y publicada hoy. Para ello partimos de aquellas líneas de análisis que han sido poco exploradas pero que entendemos son centrales al momento de analizar su trabajo dado que dan cuenta de sus deseos e intenciones con respecto al arte. Nos referimos a la concepción que sostenía sobre el arte, el artista y las obras; al modo en que concebía el acercamiento del público a su trabajo y al vínculo que estableció con el mercado del arte.

Trabajaremos principalmente con los testimonios que a lo largo de su vida fue aportando la propia artista a través de entrevistas (publicados en diarios, revistas y catálogos). Estos nos permitirán recuperar los sentidos que ella le otorgó a su trabajo. Asimismo, revisaremos fuentes secundarias a fin de complejizar la mirada sobre nuestro objeto de estudio. Recurriremos también al análisis de los dispositivos diseñados para exhibir la obra.

Realizaremos en primer lugar un breve estado del arte para sistematizar los modos de abordar la obra que se han puesto en tensión hasta hoy. En segundo lugar efectuaremos un recorrido a lo largo de su trayectoria artística y biográfica para dar cuenta de algunas de las características de su obra. En tercer lugar, recuperaremos aquellos andamiajes conceptuales que consideramos claves para entender su recorrido artístico y sus intenciones al momento de producir. Luego analizaremos los modos en que su obra fue (y es) exhibida y publicada tras su muerte. Finalmente arribaremos a unas consideraciones finales.

Breve estado del arte

La obra de Dermisache no ha ocupado un lugar central en la tradición selectiva (Williams; 2009) construida por la línea historiográfica hegemónica en los estudios sobre arte. A pesar de ello hemos recuperado una serie de trabajos que dan cuenta de su recorrido como artista. Estos nos permitieron reconstruir los debates que se han generado en torno a su obra. La mayoría de ellos se han centrado

en la cuestión de los grafismos y su carácter de escritura ilegible, proponiendo sobre estos distintas interpretaciones que sistematizaremos en tres grandes líneas.

Una primera línea de análisis tiende a pensar y discutir sobre el carácter ilegible de los trazos realizados por la artista en sus obras. En esa dirección se encuentran autores como Roland Barthes (1989) quien ya en 1971 los identificó como "escritura ilegible" en tanto aquella que aún no estamos en condiciones de entender. El 28 de marzo de 1971, le escribió personalmente desde París:

> Estimada Srta:
> El Sr. Hugo Santiago tuvo a bien mostrarme su cuaderno de grafismos. Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no sólo por la gran calidad plástica de sus trazos (esto no es irrelevante) sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone.
> Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura.
> Nada es más difícil de producir que una esencia, es decir una forma que se remita a su propia definición. Acaso los artistas japoneses no dedicaron toda una vida a saber trazar un círculo que no remita más que a la idea del círculo mismo? Su trabajo se asemeja a dicha exigencia. Le deseo fervientemente que lo continúe y que sea publicado. Le ruego tenga a bien recibir mis deseos de éxito, de trabajo, y crea en mis sentimientos más cordiales. (Barthes; 1971)

Por su parte, Edgardo Cozarinsky (1970) trabaja sobre la noción de "grado cero de la escritura" para pensar las formas realizadas por Dermisache, ya que según él se alejan de la escritura y de la plástica. Arturo Carrera (1981), Jorge Santiago Perednik (2016), Olga Martínez (2010), Javier González (2011) y Cecilia Cavanagh (2011) problematizan también sobre el carácter ilegible, o no, de la obra de Dermisache.

En una segunda línea de análisis, y sin discutir necesariamente con la primera, otros investigadores la han interpretado en términos de poesía visual experimental. Entre ellos podemos mencionar nuevamente a Jorge Santiago Perednik (1982) quien incluyó el trabajo de Dermisache en una publicación sobre poesía concreta, a Gonzalo Aguilar (2014), a Juan Carlos Romero y Fernando Davis (2016) y a Mariana Di Ció (2012). Todo ellos problematizan sobre el vínculo entre texto e imagen en la obra de la artista.

Un tercer grupo de trabajos, publicados en los últimos años, han procurado avanzar sobre otros aspectos del trabajo de la artista, alejándose de la discusión sobre su carácter legible o ilegible. Entre ellos Belén Gache (2017) lo vincula a una tradición más larga de producciones con escrituras asémicas. Mariana Di Ció (2012) indaga sobre aspectos como la originalidad, la institución arte y el rol del autor. Laura Casanovas (2011) analiza los cuestionamientos que provoca la obra. Florencia Malbrán (2012) la ubica en la tradición de arte conceptual argentino. Finalmente, la muestra retrospectiva presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha dado lugar a una primera publicación completa destinada a pensar la producción de la artista, titulada "Mirtha Dermisache: Porque ¡yo escribo!" (2017). Una serie de artículos incluidos en esa publicación (Gache, 2017; Pérez Rubio, 2017; Cañada, 2017; Scharaenen, 2017; Mezza, Ilda & Raviña, 2017) avanzan pormenorizadamente en pensar su vida y obra, echando luz sobre su recorrido artístico.

A pesar de todos los estudios que han abordado la obra de Dermisache aún faltan investigaciones que profundicen sobre sus ideas y trabajos. Mariana Di Ció sostiene en relación a ese problema:

> (…) a pesar de la aclamación unánime de la crítica, de haber participado junto a Barthes y a Christian Dotremont en el monográfico "Grafías" (n° 2) de la revista Luna Park, o de haber expuesto, por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou, la obra de Dermisache sigue siendo – o lo era al menos para mí hasta hace poco – un secreto bien guardado. Tal vez por encontrarse a caballo entre escritura y semántica, o entre las artes plásticas y la inscripción gráfica; por proponer textos que no son textos, por rehuir de entrevistas y cultivar con fervor el anonimato (…). (2012:2)

A su vez, hasta el momento se ha estudiado la obra de manera global, desconociendo de ese modo las particularidades de los formatos, los períodos por los que atravesó, las ideas que la impulsaron a producir, las series posibles, entre otros. Asimismo, cuestiones conceptuales como su interés por la publicación, su cuestionamiento al rol de artista, el vínculo con el mercado del arte e incluso el modo en que entendía el arte aún permanecen sin indagar. Algunas de dichas cuestiones abordaremos a continuación a fin de que nos sirvan de guía para reflexionar sobre cómo exhibir su obra hoy.

Trayectoria artística y biográfica

Mirtha Dermisache nació el 21 de febrero de 1940 en Lanús, provincia de Buenos Aires y murió el 5 de enero de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires. Estudió magisterio en Artes Visuales en la

Escuela Nacional de Artes Visuales "Manuel Belgrano" y el profesorado en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

En 1970 Edgardo Cozarinsky narra que Dermisache es: "Una muchacha pálida, de voz tenue y acento reflexivo (…) (1970: 51). En 1976 Martín Müller la describe como: "una mujer joven, delgada y vivaz, con una mirada muy clara y lúcida, que insiste en definirse a sí misma como 'intuitiva'" (Müller; octubre de 1976: 58). En 1992 Julia Pomiés la retrata como una mujer "delgada, fuerte, de mirada franca, con el pelo cortado tipo paje, sonrisa finita, cálida" (1992: 47). Juan Carlos Romero la recordaba a comienzos del 2017 como una persona muy tímida, solitaria y que "se comunicaba poco con la gente" (comunicación personal, enero de 2017). Finalmente, su amigo y editor Guy Schraenen cuenta: "Aunque Mirtha era un alma atormentada que a menudo sufría depresiones y resultaba difícil de contentar, su risa franca y su capacidad de disfrutar del momento presente eran únicas" (Schraenen, 2017: 45).

A lo largo de su trayectoria Dermisache experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales (fundamentalmente tintas y marcadores), tipos de líneas, manchas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas -producto de una búsqueda constante- son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla entre garabatos y grafías) que se destacan sobre fondos planos generando un gran contraste. Desde el comienzo su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que adoptó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros.

Entre 1966 y 1967 comenzó con la producción de su obra artística, "con la aparición de un grafismo aleatorio, suelto, con reminiscencias de garabato y mayormente en marcador de colores sobre papel. Con esta impronta, aparece la posibilidad de una organización de estos trabajos en el formato de libro" (Archivo Mirtha Dermisache; s/f.). En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado "Libro N° 1".

Dermisache conjugó en su trabajo el dibujo con la escritura, las artes visuales con la literatura en una búsqueda por comunicar sin recurrir a palabras ni a la figuración. En una entrevista efectuada por Julia Pomiés, Dermisache declara:

> Lo que te puedo decir es que cuando terminé Bellas Artes y empecé con los grafismos fue un trabajo muy personal, solitario. Mi idea era tratar de destruir todo lo que tenía incorporado como escritura y también destruir, o en todo caso, no incorporar, el dibujo que era la disciplina donde yo me había metido. Entonces, de la destrucción de ambas salía esta especie de lenguaje, o escritura ilegible, que

> yo no quería que saliera del libro, ni de la página del libro, organizado en renglones, porque quería remitir realmente a la actitud de leer. A una lectura que cada uno construiría a partir del libro. (Pomiés, 1992: 49)

De ese modo, la artista desafió la distinción entre dibujo y escritura al tiempo que se propuso romper con ambos. De esa destrucción surgía algo nuevo que pretendía fuese leído por el público. Como sostiene Florencia Malbrán, Dermisache exploró "los límites entre el dibujo y la escritura (…) trabajó con una idea, como anota Barthes, con el concepto mismo que supone el texto, su función comunicativa, la intimidad que implica tanto el acto de escribir como el de leer, su incidencia colectiva" (2012; 246). Desde 1966 -y a lo largo de toda su carrera- exploró una infinidad de formas, trazos, líneas y puntos.

A partir de 1970, a través del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), comenzó a exponer y publicar su obra en distintas partes del mundo, entre ellas Amberes, París y Londres. Sin embargo, ello no le resultó fácil; según ella misma narra: "exponía directamente los originales para que el público pudiera tocarlos. Las hojas estaban protegidas... como nadie me imprimía, como ponía dinero para imprimir mis cosas, y que tampoco tenía mucho dinero, entonces, era importante que el público pudiera tocar y manipular la obra" (Rimmaudo y Lamoni, 2011:10-11). La intención de la artista era que su obra fuese leída como cualquier otro libro. Para eso era necesario que el público la pudiera tocar, pasar sus hojas, manipular. Sobre la selección de ese formato y la importancia que le otorgaba a la impresión, Dermisache relata:

> Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. (...) Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original. (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14)

La publicación (y por ende la multiplicación y ruptura con la idea de original único) es una preocupación constante en el discurso de la artista. Su deseo de imprimir y la imposibilidad que encontró para concretarlo aparecen sistemáticamente a lo largo de sus testimonios. Dermisache entendía a la edición como un modo de acercarse a un público más amplio. En una entrevista realizada por Laura Casanovas para la revista *Ñ*, afirma que: "Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original" (Casanovas; 2011).

El público como sujeto activo frente a la obra es otra de las ideas que recorre la producción de la artista. En 1971 sostenía: "Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él" (Dermisache, 1971C: 4).

Dermisache pretendió con su trabajo romper con la lectura lineal y ubicar al lector en el lugar de creador, de sujeto activo frente a la obra, de cazador furtivo (De Certeau, 1996). Es ese el ejercicio que nos propone con toda su producción. Nos invita a leer un diario *ilegible*, a encontrarle uno o múltiples sentidos, a manipular y desacralizar la obra que ella produjo, pero sobre la cual no pretende imprimir un sentido único, ni unificado. "Es un producto, lo quiero independiente de mí persona" le manifestaba a Cozarinsky (1970: 51).

De Certeau sostiene que "leer es peregrinar en un sistema impuesto (el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o de un supermercado)" (1996: 181); un sistema que espera sus sentidos del lector. Este se convierte así en productor de infinitos significados para aquellos textos que no ha escrito. La obra de Dermisache nos invita a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos y buscar nuestros propios sentidos. Al acercarnos inventamos nuevos significados, interpretamos y re interpretamos, nos apropiamos de ella para subvertirla, re inventarla, desterritorializarla. Las escrituras de Dermisache esperan sus sentidos del lector y por ende son modificadas por este (De Certeau, 1996).

El empeño por la edición de sus trabajos, junto a la preocupación porque fuese un objeto accesible a todos y que permitiese la expresión atraviesan toda la obra de la artista. Estos elementos nos permiten pensar en una concepción particular del arte según la cual –contrariamente a lo establecido- la idea de original como copia única (o numerada) es puesta en tensión, junto a las nociones de público como simple espectador y de autor como creador único[2].

2 Ejemplo de ello es la intención de que sus libros estén en las bibliotecas sin llevar su nombre (no aparecía en la primera hoja como en un libro corriente, sino en una tarjeta entre las páginas que podía perderse o no ser vista). Esta misma concepción se replicó en las JCyF en las cuales ella no se ubicaba como protagonista, ni afirmaba ser la autora de esa experiencia.

Entre 1970 y 1976, a poco de comenzar su carrera, Dermisache intervino en distintas iniciativas impulsadas por el CAyC. Sobre el cual manifestaba: "Fue un centro muy importante, por la capacidad de difusión que tenía. En cuanto a mi obra, imprimió una Carta en 1971, hizo la 1ra edición del Diario N°1 (1972) y publicó el Libro n°1-1969. En general se ocupó de la divulgación de mi trabajo" (Rimmaudo y Lamoni, 2011:11). Fue a través de éste que también expuso sus primeras obras en muestras colectivas tanto en Argentina como en algunas importantes ciudades de Europa.

Tras su participación en el CAyC Dermisache continuó participando de exhibiciones y publicaciones, sobre todo en Europa. En 1975 participó en la revista Axe N° 1 (Amberes) editada por Guy Schraenen donde publicó una obra de tres páginas, impresas en ambos lados titulada "Artículo para la Revista Axe" (Romero Brest, 1975) y en la revista Luna Park N° 2 (Bruselas). Sobre ésta última narra que: "Para Luna Park, Marc Dachy tomó un libro mío y lo reprodujo o más bien reprodujo una parte. No fue una contribución original, sino la reproducción de un libro que además tenía otro formato" (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14). Ese año participó también de varias muestras colectivas, lo mismo sucedió los años siguientes[3].

Sin embargo, desde 1979 y durante toda la década del ochenta realizó poca obra y se centró en su taller. Guy Schraenen narra que Dermisache nunca le explicó porque abandonó su producción personal pero que cree que: "Tal vez tenía conciencia de las limitaciones de su arte frente a la situación política durante la crisis y el terror en la Argentina. Por cierto, sus cartas reflejan su padecimiento y desaliento durante la dictadura militar" (2017: 45). Lo cierto es que durante esos años de la dictadura se dedicó al desarrollo de las *Jornadas del Color y de la Forma* y a su taller (Cañada; 2017).

A comienzos de los años noventa volvió a producir, retomando las búsquedas de los años setenta. A partir de entonces además de unos pocos *libros*, realizó *lecturas públicas, newsletter, tarjetones* y obras con novedosos formatos. En ese período también desarrolló una serie de proyectos a los que denominó *por sumatoria*. Estos no eran trabajos grupales sino la suma de trabajos individuales, la cual daba por resultado un trabajo único. Este es el caso de dos libros para los cuales distintos integrantes de su taller diseñaron (a pedido de la artista) una o dos hojas. El primero fue realizado en julio de 1998 y se tituló "Libro por sumatoria 1", el segundo en noviembre de 1999 y se denominó "Libro por sumatoria 2". Allí las producciones individuales tenían como única condición

3 Para ampliar véase: Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017). *Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012*.pp. 255-288. En: Mirtha Dermisache Porque !Yo escribo! Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires.

el tamaño. Una vez finalizadas eran ordenadas y ubicadas por Dermisache en un libro de gran formato, que se constituía en la única obra que ella firmaba como autora.

En el año 2001 participó -junto a otros 36 artistas- de una convocatoria realizada por Vórtice Argentina para producir la segunda serie de estampillas de artistas en conmemoración del Día del Arte Correo[4]. Se imprimieron entonces 1000 planchas "en papel ilustración de 115 grs. con puntillado de corte y selladas con el matasellos de la fecha realizado por la Gerencia de Filatelia y Sellos Postales del Correo Argentino" (Vórtice Argentina; s/f.). Cada uno de los 36 artistas diseñó una estampilla original para la ocasión que se transformaron en 1000 obras originales.

El artista vienés Hundertwasser decía sobre los sellos postales que eran la única obra de arte que por su tamaño y bajo costo podía llegar a todas las personas, incluso a quienes estaban presos: "El sello no conoce fronteras. Llega a nosotros hasta las cárceles, los asilos y los hospitales, y a cualquier parte de la tierra donde nos encontremos. Los sellos deberían ser embajadores del arte y de la vida (...)" (1990). El diseño de una estampilla original fue un modo más de hacer llegar el arte al público que no asiste a los museos y galerías.

Asimismo, desde 2004 produjo, junto a Florent Fajole, una serie de *dispositivos editoriales* a través de los que el público podía darle forma a sus producciones, moverlas, armarlas, hacerlas suyas. Saccomanno narra sobre una exposición con este formato realizada en el año 2004 en la Galería El Borde en la Ciudad de Buenos Aires para la que se imprimió "Nueve Newsletter y un reportaje" (1999-2000):

> Distribuidos sobre mesas de un blanco inmaculado hay a disposición del público cuatrocientos ejemplares de hojas, nueve newsletters y un reportaje, todos formalizados con sus grafismos, sin una palabra legible. Florent Fajole y Genevieve Chevalier, que la asisten, llaman al conjunto un "dispositivo".
>
> ¿Qué es un "dispositivo"? Un acto poético en el que intervienen tanto el espacio como el movimiento, y la libertad que tiene cada uno para agarrar las distintas hojas y darles el orden que más le guste. Esta libertad es una acción concreta de afirmar la subjetividad. (Saccomanno; 2004)

4 El arte correo apareció en Argentina en la década del sesenta. Su desarrollo se centra en el uso de los medios de comunicación como tema o soporte de las manifestaciones artísticas. Utiliza el correo como herramienta de distribución y medio de comunicación. Las obras no comparten criterios estéticos, es por ello que no puede ser considerado una corriente artística (Gache; 2005B).

Según describe Mariana Di Ció:

> El dispositivo porteño combinaba la impresión y la presentación de nueve newsletters y de un reportaje, dispuestos sobre diez mesas –acompañadas de diez sillas donde sentarse cómodamente– y de dos sillas suplementarias que permitían el desplazamiento lúdico y la autonomización de la mirada. Destinados a la lectura pero también a la manipulación, esta reproducción limitada de grafismos (la tirada fue de 450 ejemplares) también debía consumirse y agotarse en el espacio y el tiempo de la exposición, de manera tal que cada uno de los asistentes podía armar un libro a medida con las reproducciones elegidas y ordenadas a piacere, y partir con él bajo el brazo, sin pagar ni un solo peso a cambio. (2012:4)

La propia Mirtha Dermisache sostiene unos años después sobre este formato:

> El dispositivo editorial es una forma adecuada de presentar la obra en el ambiente artístico, porque precisamente se difunde en su condición editorial. Lo veo como un acto sintético porque se trata a la vez de una instalación artística y de una manera de difundir la obra editada. Lo que propone Florent es aplicarle al objeto editorial la característica de un medio cambiante como lo son mis propias escrituras. (Rimmaudo y Lamoni, 2011:14)

Una serie de mesas dispuestas con material para que el público accione y haga suya la obra recuerdan al formato elegido por Dermisache ya años antes para las Jornadas del Color y de la Forma. Reaparecen como constantes en su obra un cuestionamiento al lugar del público como simple espectador, al original como copia única y comercializable, al autor como único creador y realizador, y al museo como espacio consagrado de exposición y conservación. Una vez más la artista ponía en disputa el sentido del arte.

Vinieron luego otras obras de gran tamaño como “Lecturas públicas”, “Textos Murales”, “instructivos” y “afiches explicativos”. Las *lecturas públicas* fueron otro de los formatos diseñados por la artista a partir de 2005, obras con los grafismos organizados en columnas. Florent Fajole manifiesta sobre este formato:

> Al modo del Libro, Diario, Articulo, Texto, de la Historieta, o de la Postal, etc., la Lectura pública es un formato de producción que indica el tipo de comunicación y por tanto el carácter de la relación entre el lector o el público y la obra. De ahí, la

> voluntad inicial de Mirtha de darle a esas 'Lecturas' un formato de afiche que le diera y le comunicará enseguida al lector su dimensión de acto público. (Comunicación personal, 23 enero 2017)

En síntesis, a lo largo de su trayectoria Dermisache apostó a una práctica que saliera de la elite y que interpelara a un público amplio como sujeto activo. Esperaba así que éste le otorgue nuevos sentidos, que le imprima una forma, que la lea aunque pareciera ilegible. Para ello no solo diseñó estampillas, sino también diarios, afiches, cartas, libros e incluso se propuso imprimirlos y multiplicarlos. Su intención última fue siempre incorporar el arte y la expresión a la vida cotidiana de los adultos.

Notas para pensar la exhibición y publicación hoy

En estas notas nos interesa sistematizar algunos aspectos del pensamiento y de la obra de Dermisache que hemos ido mencionando y que entendemos atraviesan todo su recorrido artístico. Estos serán a su vez el insumo que utilizaremos en el próximo apartado para poner en tensión las exhibiciones y publicaciones recientes.

En primer lugar, Dermisache rechazaba la idea de la obra de arte como objeto único e irrepetible. Por el contrario, a lo largo de su vida se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaran a ver/leer su obra. Ella afirmaba que: "No me interesa la obra de arte, así única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original" (Rimmaudo y Lamoni, 2011: 14). Los dispositivos editoriales realizados a partir del 2004 son un ejemplo de esa preocupación, dado que estos permitían que el público reordene e incluso se lleve las impresiones de forma gratuita.

En segundo lugar, la obra de arte no era entendida como un objeto acabado por Dermisache sino como una experiencia, como aquello que acontece cuando el público se pone en contacto con ella. En este sentido, la noción de "expresión", será fundamental en el planteo de Dermisache. Ella la entendía como el acto de exteriorizar el mundo interior y era por ello una necesidad innata de todos los hombres y mujeres. A lo largo de su obra se evidencia un intento por servir como vehículo para que hombres y mujeres se expresen. Por este motivo sus obras no poseen un carácter único y acabado, por el contrario, todas permiten múltiples interpretaciones y lecturas. Sus producciones

pretenden vincularse con la vida cotidiana (sobre todo a través de la elección de los formatos) y de ese modo articularse con la praxis vital, incorporarse a la vida, ser medio, experiencia, acontecer.

En tercer lugar, esta posición respecto a la obra de arte (como experiencia múltiple y, en ocasiones, multiplicable) nos lleva a otra de las problemáticas que atraviesan la obra de Dermisache: la cuestión del mercado. Si bien sus trabajos son hoy vendidos y bien cotizados en el mercado del arte, e incluso –como veremos- expuestos de modo tal que el público no puede tocarlos, ello entra en tensión con su intención de producir obras múltiples (como el "Diario Nº 1" entre otros ejemplos posibles) que eran entregadas gratuitamente en sus exhibiciones. La preocupación de Dermisache no estuvo puesta en vender su obra, sino en que ésta llegara a un público amplio. Mariana Di Ció afirma en relación a su vínculo con el mercado: "A esta conflictiva relación con el mercado se suma, también, la intransigencia de la artista, que rechazaba sistemáticamente las ediciones de lujo, el encauce de su obra dentro de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar 'libros de artista'" (2012:3). Esto se evidencia también en las Jornadas del Color y de la Forma, que por constituirse en una acción sus *resultados* no eran siquiera vendibles.

En cuarto lugar, otra de las problemáticas que atraviesan la obra de Dermisache es la cuestión de la autoría. Muchas de sus obras no tienen firma o ésta se encuentra en una pequeña tarjeta suelta en el interior. Dermisache insistía en que sus libros no debían tener ni una palabra legible. Ello nos permite inferir que la artista no le otorgaba un lugar central a la autoría, a pesar de que nunca renunció a ella. Afirmaba: "Creo que esto tiene que ver con mis características, pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera. No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció" (Rimmaudo y Lamoni, 2011:15). Dermisache renunciaba a la autoría en tanto autoridad para decir de su propia obra. A pesar de ello, sus grafismos son hoy claramente identificables para quien conoce su trabajo.

Asimismo, si bien Dermisache participó coordinando proyectos colectivos, no produjo con otros artistas, estrategia muy común durante los años sesenta/setenta momento en que comenzó su carrera. Su producción era individual y la efectuaba en absoluta soledad. Recién a fines de los años noventa, consumó los proyectos por sumatoria, obras que -a pesar de contar con trabajo de varias personas- ella firmaba como autora.

En quinto y último lugar, en relación al rol del público, Dermisache pretendió siempre que éste fuese activo y no un simple espectador. Su trabajo, según ella misma aseveraba, adquiría valor

cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Leer, tocar, manipular, interpretar, otorgar sentido son algunas de las acciones a las que la obra de Dermisache convoca al público. Accionar era el modo de sumergirse en las experiencias que la artista proponía. En un proyecto presentado en 1971 para la beca *John Simon Guggenheim Foundation* explica sobre su obra: "yo 'escribo' (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de 'vacíos' se llena en cuanto llega al 'lector', y recién entonces podría decirse que lo que 'escribo' se constituye en 'mensaje' y los 'significantes vacíos' en signos" (Citado en Mezza, Iida y Raviña, 2017:265).

Esa noción de público llevaba implícito un sentido del arte particular, aquel que lo entiende no para una elite, sino para cualquiera que estuviera en contacto; un arte para todos. Dermisache afirmaba sobre sus intenciones: "Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad" (Citado en Saccomanno, 2004).

Reflexiones sobre exhibiciones y publicaciones recientes

A lo largo de su vida Dermisache se rehusó muchas veces a exhibir y a vender sus trabajos y luchó de forma constante -aunque generalmente sin éxito- por publicarlos y multiplicarlos. La intención de llegar a un público amplio la llevó a negarse a realizar ediciones de lujo, decisión que muchas veces la dejó afuera de proyectos y exhibiciones.

En el año 2010 su obra finalmente fue "exhibida" del modo en que ella había imaginado en la década del setenta. En una muestra realizada en Fundación Proa sus libros fueron ubicados no solo en mesas y atriles sino también intercalados en la librería junto a los otros que estaban en venta. Según su curadora Olga Martínez:

> En el marco de Sintonías, las obras de Mirtha Dermisache se apropian de algunos espacios de la Fundación. Mesas, estantes y atriles darán oportunidad al espectador/lector a mirar/leer y a transitar por el universo de grafismos desarrollados por la artista desde los años sesenta (…) Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original –manuscrito- para comenzar su derrotero por los canales del mundo editorial. Es así como en la Librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector. (2010, s/p.)

Allí cualquiera que pasara podía tomarlos, sentarse, leerlos y construir con ellos relatos. La obra estaba activa a la espera del público como cualquier otro libro.

Entre junio y julio de 2011 Dermisache realizó una nueva exhibición de sus *Dispositivos Editoriales* en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, titulada "Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales". Allí, según su curadora Cecilia Cavanagh, el público podía manipular su obra para editarla, "activar un proceso crítico de lectura y, desarticular las publicaciones para realizar nuevas configuraciones" (Cavanagh, 2011:5). Con estos *Dispositivos editoriales* que la artista venía ensayando –junto a Florent Fajole- desde 2004 ponía en juego ideas como la de edición y multiplicación de su obra y la de público como sujeto creador. La obra no era un objeto único y acabado, sino múltiple y en constante cambio. Sus trabajos se podían tocar, mover, doblar, reinventar.

Tras su muerte, la obra de Dermisache comenzó a capitalizarse y venderse en Argentina y el exterior. Ello significó también que comenzara a adquirir mayor visibilidad en espacios vinculados al arte, tales como las distintas ediciones de ArteBA.

Aparece entonces la pregunta sobre cómo exhibir una obra que ahora es finita. ¿De qué modo conciliar (o no) el valor que el mercado le otorga al original único con la idea de ediciones múltiples que sostuvo la artista? ¿Es lo mismo exhibir el *original* manuscrito que la *reproducción* impresa?

El 6 de noviembre de 2013 se inauguró una pequeña muestra en la Galería Henrique Faria de Buenos Aires titulada "Mirtha Dermisache. Escrituras, dibujos, ediciones… palabras". Allí se mostraron *cartas* y *libros* de los setenta y *Lecturas públicas* más recientes. El nombre de la exhibición daba cuenta de aquellos tempranos análisis que indagaban sobre la tensión entre escritura y dibujo que atraviesa la producción de Dermisache. Acompañadas por la carta que Roland Barthes le escribiera a la artista, las obras eran exhibidas en vitrinas sobre mesas o pedestales y colgadas de la pared. No había allí producciones que pudiesen ser manipuladas, solo se podía "leer" de los *Libros* aquellas dos páginas que permanecían a la vista. Tampoco había ediciones múltiples. La idea de original –tan desatendida por Dermisache- cobraba relevancia frente a la de edición.

El 10 de agosto de 2017 se inauguró en el MALBA una muestra retrospectiva titulada *Mirtha Dermisache Porque ¡yo escribo!*. Curada por el director artístico del museo, Agustín Pérez Rubio, incluía tanto obras originales y reproducciones como material de archivo. Entre este se encontraban cartas, volantes, fotos, afiches y documentales pertenecientes al Archivo Mirtha Dermisache.

En dicha exhibición individual se mostró desde el primer *libro* realizado por Dermisache en 1967 hasta las últimas obras creadas por ella, pasando por sus *cartas, textos incomprensibles, newsletters,*

textos murales, afiches explicativos y *postales*, entre otros. La muestra pretendía de ese modo recuperar la trayectoria de la artista; lo cual implicaría -como consecuencia- revalorizarla en el mercado del arte. Una muestra en una institución como el MALBA –y la consiguiente aparición en los medios de comunicación que ello implica- venía a otorgarle mayor capital simbólico, a resituarla en el campo y en el mercado, precisamente de aquellos de los que Dermisache se mantuvo lejos durante su vida.

La propuesta curatorial del MALBA le daba la posibilidad al público de tocar (con guantes) algunas de las obras y de pasar las páginas de algunos de sus libros (el "Libro N° 2" de 1972 y el "Libro N°8" de 1970 por ejemplo) y de su "Diario N°1". Aquellas que se podían manipular eran impresiones realizadas para la muestra y no *originales* manuscritos. Sin embargo, dada la negación de Dermisache a pensar en originales y su esfuerzo constante para que sus trabajos se publiquen, se hagan múltiples, se puedan tocar, aquella distinción entre los *originales* manuscritos intocables y las *reproducciones* técnicas manipulables carecía de especial relevancia. Según el curador de la muestra la distinción no era de hecho entre originales y copias sino entre dibujos y ediciones; los primeros eran entendidos –a su vez- como matrices para esas nuevas obras que son las impresiones.

La exhibición de estas ediciones le permitía al público *leer un Dermisache* de principio a fin. Ello posibilitaba observar momentos, ritmos, cadencias, silencios, desenlaces. Leer completa una obra de Dermisache habilitaba a armar historias, encontrar partes, imaginar relatos, buscar sentidos. Leer una obra de Dermisache facultaba al lector a sumergirse en un tiempo ralentizado, en un tiempo *otro* (De Certeau, 1996), aquél que se distancia de la velocidad con que se acostumbra a percibir a las imágenes hoy. Las obras de Dermisache evocan más de lo que representan, ocultan, escamotean y esconden más de lo que muestran. Es en ese gesto de ocultamiento que producen aquél territorio de libertad que pretendía la autora.

Otros libros fueron -en cambio- expuestos en vitrinas, intocables, consagrados, únicos, originales. De ellos podía verse solo una página, apenas un fragmento de la obra, aquel que alguien había decidido que debía ser observada. El "Libro-espejo" (1975) por poner un ejemplo, ese que -según Dermisache- posibilitaría al público leerse a sí mismo, se exhibía tan lejos de la vista que solo su nombre nos permitía saber que sus páginas eran de espejo. Ello imposibilitaba, por supuesto, atravesar la experiencia de leer(nos) que pretendía la autora, convirtiéndose de ese modo en un objeto cerrado, inactivo.

Así expuestos, los *libros* -y ya no solo los trazos o grafismos que los componen- se convertían en ilegibles para el público, no había forma de leerlos, ni de otorgarles sentido(s). La muestra

tensionaba de ese modo algunas de las premisas que Dermisache sostuvo a lo largo de toda su vida como la idea de original como objeto único, de experimentación como modo de acercamiento a la obra, de publicación como forma de circulación, de expresión como objetivo y de autor como autoridad.

Sin embargo, el recorrido por una multiplicidad de obras de distintos tiempos, sí permitía observar la multiplicidad de trazos, colores, formas y formatos con los que experimentó Dermisache. Al hablar fundamentalmente de *grafismos* o *escrituras ilegibles* los investigadores tienden a homogeneizar las búsquedas de la artista. Muy por el contrario, un itinerario a través de sus obras permite observar grandes variantes en el tipo de trazos, en el uso del color, en los materiales utilizados, en el uso de la línea, y no solo en el formato del soporte.

A su vez, para la muestra realizada en MALBA se publicó un libro -que lleva el título de la exposición- que de algún modo repara la imposibilidad que la exhibición generaba. Además de los trabajos de investigación que hemos mencionado al comienzo, allí se reproducían algunas de las obras expuestas; desde el *diario* hasta los *textos legibles*, pasando por sus *libros, cartas, fragmentos de historietas, boletín informativo, lecturas públicas*, entre otros. Según el curador de la muestra era central que -en tanto escritora- Dermisache tuviese un libro como producto de la exhibición. Afirma: "No es un catálogo razonado, sino una primera mirada, amplia, general para dar a conocer realmente el trabajo de Mirtha"[5].

Asimismo, para la muestra se editó (y puso a la venta) la "Lectura Pública N° 9" de Dermisache. Según Pérez Rubio dicha impresión fue un modo de continuar con la intención de Dermisache de que su obra se extienda y de, al mismo tiempo, recaudar fondos para financiar el libro. El curador narra que la idea de dicha impresión:

> Es una manera de seguir ampliando, no?, que era lo que quería Mirtha, que su obra se siguiera difundiendo y sobre todo editando. En vida -de *lecturas públicas*- ella hace alrededor creo que son veinte o diez y tantas; en vida ella solo pudo editar dos, esta es la tercera post mortem y que imagino que a lo largo de los años se harán más de la misma manera que ella quería, editando y que la gente tenga sus ediciones[6].

La "gente" que podía acceder a dicha edición no era por supuesto la "gente común" sino aquellos que tenían posibilidad de pagar el valor de mercado.

5 Pérez Rubio, Agustín en conferencia de presentación del catálogo (7 de septiembre de 2017) https://www.youtube.com/watch?v=x9OdCrwZPWU&t=447s

6 Pérez Rubio, Agustín en conferencia de presentación del catálogo (7 de septiembre de 2017) https://www.youtube.com/watch?v=x9OdCrwZPWU&t=447s

A comienzos de este año Daniel Owen y Lisa Pearson publicaron –a través de *Siglio Press* y de *Ugly Duckling Presse*- un libro titulado "Mirtha Dermisache: Selected Writings". Allí se editaron una selección de dieciséis textos de entre 1970 y 1979 y dos libros ("Libro N° 1, 1972" y "Sin título (Libro), 1971"). La publicación solo tiene un texto (legible) breve al final y unas pocas referencias de la artista en la solapa. Sus páginas –sin palabras legibles, ni numeración- reproducen las obras tal como fueron realizadas por Dermisache. Solo al final, una lista con referencias nos permite identificar a cada texto.

La edición de este libro habilita otros modos de circulación de la obra de Dermisache, más horizontales y múltiples, más alejados del mercado elitista, despojados de palabras e interpretaciones ajenas. Tal como su nombre indica, el libro es una selección de escrituras. Una selección lo suficientemente variada como para permitirnos observar la variedad de trazos con los que la artista exploró.

Consideraciones finales

A lo largo de esta ponencia hemos procurado recuperar algunas ideas sostenidas por Dermisache a lo largo de su vida a fin de reflexionar sobre los modos en que es posible (y deseable) exhibir y publicar su obra hoy. Dicho recorrido nos permitió dar cuenta de las tensiones y contradicciones con que nos topamos al encarar dicha tarea.

La obra de Dermisache se caracterizó por el desarrollo de distintos grafismos, una mezcla de escritura y de dibujos, que adoptan el formato de libros, cartas, historietas, entre otros. Realizados siempre sobre papel recurrió a diferentes tintas, colores, trazos.

Sus testimonios, y su obra, dan cuenta de algunas premisas que la artista sostuvo a lo largo de su vida en los distintos espacios que transitó. Algunos de ellos resultan centrales a la hora de pensar cómo seguir exhibiendo y publicando la producción de Dermisache después de su muerte. Entre esos elementos mencionamos el deseo por editar sus trabajos para que lleguen a un público amplio, el vínculo conflictivo que eso genera con la idea de original sostenida por el mercado, la intención de que el público acceda de un modo activo a sus trabajos, que pueda leerlos y manipularlos y el cuestionamiento al lugar de artista como autoridad para decir sobre su obra.

Como hemos visto, las muestras realizadas en los últimos años ponen en tensión algunas de estas ideas. Pero ¿Es posible imaginar otros modos de exhibir aquellos manuscritos que ahora se han

convertido en *únicos*? ¿Podemos imaginar otras formas de poner en circulación la obra de Dermisache? Formas que le devuelvan al público la posibilidad de expresarse, que lo interpelen, lo incluyan, lo incomoden.

¿Será posible sacar la obra de la lógica del mercado y devolverla a la lógica de la artista? ¿Será posible que su diario y sus textos murales salgan a las calles? ¿Y que sus libros lleguen a bibliotecas? ¿Serán sus dispositivos editoriales obras de miles? ¿Y sus cartas enviadas y recibidas, leídas y atesoradas en el fondo de un cajón?

¿Seremos capaces de inventar nuevas estrategias para ampliar y multiplicar los ecos de Dermisache? Las respuestas a estas preguntas quedan aún pendientes.

Bibliografía y fuentes

Aguilar, G. (2014). "Rastros en la poesía visual argentina". En C. Mangifesta, H. Paz & J. C. Romero, *Rastros de la poesía visual argentina* (pp.13-15). Quilmes: Tiempo Sur.

---------- (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Arias, M. (2015). "Un autor licencioso: pornografía y lenguaje en el Teatro proletario de cámara de Osvaldo Lamborghini". *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines,* Número 7, pp.11-27.

Archivo Mirtha Dermisache (2015). *´60´s*. Recuperado de http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1

Barthes, R. (1989). "Variaciones sobre la escritura". En R. Campa, *La escritura y la etimología del mundo* (pp.11-78). Buenos Aires: Sudamericana.

Barthes, R (1971). "Estimada Srta: El Sr. Hugo Santiago". Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/50232.

Bazterrica; A. (2012). "Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético". En L. Buccellato (Dir.) *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 13-46). Buenos Aires: MAMBA.

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI

Cañada, L. (2017). Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital. En: Mirtha Dermisache *¡Porque yo escribo!* (pp.49-63). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.

Cañada, L. (2015). "¿Libre expresión gráfica en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma". *Question*, Vol. 1, N.º 45, 69-77. Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/106

Carrera, A. (1981). "La escritura ilegible de Mirta Dermisache". *Xul signo viejo y nuevo*, N.º 3, pp. 33.

---------- (2009). "Sobre las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache". En A. Carrera, *Ensayos murmurados* (pp.57-59). Buenos Aires: Mansalva.

Casanovas, L. (5 de julio de 2011) Imágenes escritas. *Ñ*. Recuperado de: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Mirtha-Dermisache-Imagenes-escritas_0_509949040.html.

Cavanagh, C. (2011) "Mirtha Dermisache. Publicaciones y Dispositivos Editoriales". En C. Cavanagh (curadora), *Mirtha ermisache Publicaciones y dispositivos editoriales* (pp.5). (Catálogo). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Constantini, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires: Fundación Osde.

Cozarinsky, E. (1970). "El grado cero de la escritura". *Panorama*, pp.1.

Davis, F. (2016). "Poéticas Oblicuas". En J.C. Romero y F. Davis (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (pp.9-45). Buenos Aires: Fundación Osde.

---------- (2014). "Desbordamientos de la poesía experimental: objetos, cuerpos, proposiciones a realizar". En C. Mangifesta, H. Paz y J. C. Romero, *Rastros de la poesía visual argentina* (pp. 17-21). Quilmes: Tiempo Sur.

De Certeau, M. (1996*). La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Dermisache, M. (1971). "Mirtha Dermisache con libro". *Artinf, Arte Informa. Año 2,* Nª 7, p.4.

Di Ció, M. (marzo, 2012). "Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache". *Jornada de Estudios Internacionales: Vanguardias poéticas hoy: retornos, límites y relecturas.* Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle, l"Université Paris IV-Sorbonne, l"Université Paris 8 et l"Université de Caen: Paris.

Gache, B. (2017). "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache". En: *Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!* (pp.15-32). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.

---------- (2005A). "Poesía y signos de puntuación". Recuperado de http://www.findel mundo.com.ar/belengache/signos.htm

---------- (2005B). Arte Correo: el correo como medio táctico. En F. García Delgado y J. C. Romero (recopiladores), *El arte correo en Argentina* (pp15-47). Buenos Aires: Vórtice.

García Delgado, F., Romero, J. C. (2005). *El Arte Correo en Argentina*. Argentina: Vórtice.

Gociol, J. e Invernizzi, H. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.

Hakel, L. (2016). "Mirtha Dermisache: Las Jornadas del Color y de la Forma". En Villa, J. (editor), *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp. 39-55). Buenos Aires: Mecenzago cultural.

Hundertwasser, F. (1990). *Manifiesto sobre arte correo y diseño de estampillas*. Texto inédito.

Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lippard, L. R. y Chandler, J. (2011). "La desmaterialización del arte". En R. Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* (pp 106-116). Buenos Aires: PROA. Edición original 1967.

Longoni, A. (2017). Oscar Masotta: vanguardia y revolución. En A. Longoni (Ed.), *Oscar Masotta. Revolución en el arte.* Buenos Aires: Mansalva.

---------- (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta.* Buenos Aires: Ariel.

---------- y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba.

---------- (2005). "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta". *Séptimas jornadas de artes y medios digitales*. Córdoba.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2017). *Encuentro Jornadas del Color y de la Forma.* Recuperado de http://www.malba.org.ar/jornadas-del-color-y-de-la-forma/

Malbrán, F (2012). "Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires". En L. Buccellato (Dir.) *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 236-167). Buenos Aires: MAMBA.

Martínez, O. (2010). *Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura*. Recuperado de: http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html

Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017). "Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012". En: *Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!* (pp. 255-288). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.

Müller M. (Octubre de 1976). "Conócete a ti mismo". *La Opinión*, Año 1, Nº 13, p.58.

Perednik, J.S. (2016). *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio.* San Diego: San Diego State University.

---------- (1982). *Poesía Concreta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Pérez Rubio, A. (2017). "Metodología para una libre expresión". En: *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*.(pp. 65-77). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.

Pomiés, J. (1992). "El mensaje es la acción". *Uno Mismo,* N° 105, pp. 46-52 Editorial AGEDIT.

Rimmaudo, A y Lamoni, G. (2011). "Entrevista a Mirtha Dermisache". En C. Cavanagh (curadora), *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales* (pp. 8-16). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Romero, J. C. (2016). "Como nació la poesía visual". En: J.C. Romero y F. Davis (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (pp. 5-7). Buenos Aires: Fundación Osde.

Saccomanno, G. (15. Agosto, 2004), "El Imperio de los signos". *Radar*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html

Saló J. y Barbuy S. (1976). *Tierra, agua, aire, fuego para un taller inicial.* Buenos Aires: Taller de publicaciones de ADCEA.

Schraenen, G. (2017). "Un *affaire* transatlántico. Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012". En: Mirtha Dermisache *¡Porque yo escribo!* (pp. 33-47). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables, Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires.* Buenos Aires: Edhasa.

Vallejos, J. I. (2016). "Danza, política y posdictadura: acerca de *Dirección obligatoria* de Alejandro Cervera". *Revista Afuera.* Recuperado de http://revistaafuera.blogspot.com.ar/2016/

Varela, M. (2005). "Los medios de comunicación durante la Dictadura: entre la banalidad y la censura". En: *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts* dirigida por Arnoud Rommers. Recuperado de http://www.camouflagecomics.com/

Villa, J. (editor) (2016). *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache.* Buenos Aires: Mecenazgo cultural.

Villafañe, G. (2016). A Mirtha, maestra y amiga. En: Villa, J. (editor). *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp. 93-110). Buenos Aires: Mecenazgo cultural.

Vórtice Argentina (s/f). Día del arte Correo. Recuperado de http://www.vortice argentina.com.ar/projects/mad/2001/index.htm

Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Recorridos de una disciplina. La Historia del arte entre 1919 y 1957 en la actual Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP

Verónica CAPASSO,
IdIHCS (FaHCE-UNLP/CONICET)

Lucía GENTILE,
IHAAA (FBA-UNLP)

Marina PANFILI,
IHAAA (FBA-UNLP)

Lucía SAVLOFF,
IHAAA (FBA-UNLP)

Introducción

Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D "La constitución disciplinar de la Historia del arte en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Agentes, prácticas e instituciones" (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), que se propone examinar el proceso de constitución de la disciplina en la UNLP en un período que comprende cinco décadas. El proyecto abarca un recorte temporal que se extiende desde que comienza a dictarse Historia del arte como una materia curricular en la Escuela Superior de Bellas Artes –hoy Facultad– en 1924, hasta que se formaliza como carrera universitaria en 1961 y se asienta en el campo de la investigación con la fundación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en 1975. Desde la perspectiva de la historia cultural e intelectual sostenida por autores como Roger Chartier, Larry Shiner, Peter Burke, Andreas Huyssen y Thomas Crow, el proyecto hace foco sobre el análisis de los conceptos, prácticas e instituciones que configuraron el sistema de producción, circulación y recepción de saberes sobre los que se edificó la disciplina (Shiner, 2001).

El interés por la conformación disciplinar de la Historia del arte en Argentina se manifiesta en algunas investigaciones recientes desarrolladas en otras universidades. Ana Schwartzman y Carla García (2015), por ejemplo, estudian la génesis y consolidación de la carrera de Historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), analizando los

supuestos conceptuales que rigieron la concepción de la disciplina en esa institución. En la UBA, la carrera fue creada en 1963 bajo el impulso de Julio E. Payró, quien desde el Instituto de Historia del Arte –que él mismo había fundado en 1956– concibió la futura carrera basándose en los cursos de historia general del arte que ya existían y eran transversales a diferentes formaciones.

La creación prácticamente simultánea de las carreras de Historia del arte en dos de las principales universidades del país (UBA y UNLP) pone en evidencia el interés del medio intelectual por jerarquizar y profesionalizar una práctica que era realizada hasta entonces por actores pertenecientes a diversos medios profesionales (profesiones liberales, poetas, artistas, profesores de letras o de historia), que adquirían el dominio de la escritura histórico-crítica a partir de sus propias lecturas y de la familiaridad con el medio artístico (Gustavino, 2015).

En esta ponencia, nos proponemos analizar programas de la asignatura Historia del arte dictada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP antes de que se formalizara como carrera universitaria en 1961 en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes. El recorte comprende la primera mitad del siglo XX, específicamente entre 1919 y 1957, años de los registros disponibles en archivo. Realizaremos un estudio comparativo entre los programas que conforman nuestro corpus, evaluando los temas, bibliografía y metodología de trabajo propuestos. En ese marco, prestaremos especial atención a los perfiles de los docentes que dictaron la materia (Ricardo Rojas, José R. Destéfano y Ángel O. Nessi) y al lugar de la asignatura en las diferentes carreras en que se dictó. Ello nos permitirá arriesgar algunas hipótesis respecto del vínculo entre agentes e instituciones intervinientes en el proceso de constitución de la disciplina y elaborar criterios para una posible periodización. Finalmente, este estudio contribuirá a dar cuenta de la formación disciplinar de la Historia del arte dentro de la trama institucional, para ir enlazando con la escena artística y cultural de la ciudad.

Historia del marco institucional

Al poco tiempo de la fundación de la ciudad de La Plata (1882) se vio la necesidad de dotarla de una universidad y, con ese objetivo, el 12 de junio de 1889 se presentó un proyecto de ley para una universidad provincial. La ley fue promulgada el 2 de enero de 1890 por el gobernador de la provincia de Buenos Aires, creando así una Universidad de estudios superiores compuesta por las Facultades de Derecho, Medicina, Química y Farmacia y Ciencias Físico-matemáticas. Por razones económicas el decreto reglamentario de la ley fue promulgado recién el 8 de febrero de 1897 por el

gobernador Guillermo Udaondo. La universidad provincial contaba con poco apoyo oficial y un número bajo de alumnos inscriptos. Joaquín V. González tenía la idea de crear una universidad nacional en La Plata sobre la base de la provincial y de otros institutos de instrucción superior ya existentes. Así, el 15 de agosto de 1905 –siendo González Ministro de Justicia e Instrucción Pública– se aprobó en la Cámara de Diputados de la Nación el proyecto de ley que dio lugar a la creación de la Universidad Nacional de La Plata (Finocchio *et al*, 2001).
En este contexto, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) devino de una serie de modificaciones a lo largo de los primeros años de existencia de la UNLP:

1. La creación de la Sección Pedagógica en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales (1906).
2. La creación de la Sección de Historia, Filosofía y Letras en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales (1909).
3. La creación de la Facultad de Ciencias de la Educación (1914). El plan de estudios ofrecía cinco profesorados: Ciencias Físico-matemáticas, Ciencias Naturales, Ciencias Sociales, Filosofía y Letras y Ciencias Pedagógicas. La facultad proponía dar los títulos de Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en las siguientes especializaciones: 1. De Pedagogía y Ciencias afines; 2. De Filosofía y Letras; 3. De Historia y Geografía.
4. El cambio de denominación de la facultad, que pasó a llamarse Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (1920), adoptando el nombre que posee en la actualidad.

Antes de continuar con el estudio de la trayectoria de la materia Historia del arte en la FaHCE, consideramos relevante hacer una mención del lugar que tuvo la enseñanza de las artes en los primeros tiempos de la UNLP. En 1906 varias instituciones preexistentes pasaron a formar parte de la Universidad, entre las cuales se encontraba el Museo de La Plata, que había sido inaugurado en 1888 por Francisco P. Moreno con la finalidad de constituir un museo antropológico y arqueológico provincial. La enseñanza artística al interior de la UNLP tuvo sus inicios en esa institución, que contaba con una sección de bellas artes constituida por una serie de pinturas y calcos de yeso, réplicas de piezas de arte griego, románico, gótico y renacentista. El traspaso del Museo a la universidad nacional implicó "la inclusión del Museo en otro sistema de instituciones y de ideas" (Podgorny, 1995: 90), que transformó esa institución dedicada a la conservación y exhibición en un espacio de docencia universitaria: el "museo de ciencias naturales" se transformó a partir de 1906 en una "escuela superior de ciencias naturales, antropológicas y geográficas, con sus accesorios de

bellas artes y artes gráficas" (Ley N° 4699, 1905, art. 17). La enseñanza de dibujo se formalizó entonces, en ese ámbito, con la creación de una Escuela de Dibujo, en la que se dictaba una carrera y cursos transversales a los que asistían estudiantes de distintas facultades. Esto último, la posibilidad de acceder a asignaturas de distintas carreras, fue característico del proyecto de universidad elaborado por Joaquín V. González. Dicha "correlación de estudios", junto con la extensión universitaria fueron dos de los pilares del proyecto de universidad moderna desarrollado por González, que buscaba diferenciarse de los de las universidades de Buenos Aires y Córdoba (Podgorny, 1995).

El primer plan de estudios de la Escuela de Dibujo del Museo incluía cursos de arte aplicado a la ciencia y formaba tanto profesores de dibujo artístico y técnico como personal capacitado para la ilustración científica y la cartografía. En ese plan no figuraba la asignatura Historia del arte. Debatiéndose entre la enseñanza de las bellas artes y el dibujo técnico, la Escuela de Dibujo fue el antecedente directo de la actual Facultad de Bellas Artes (FBA), institución que tuvo origen recién en 1924 con la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) (Nessi, 1982). Una vez creada la ESBA, la Escuela de Dibujo pasó a depender de ella, anexando sus cursos y profesorados a dicha institución. Según el plan de estudios inicial de la ESBA, los egresados obtendrían el título de Profesor Superior en Pintura o Escultura y, a partir de 1926, de Grabado. La asignatura Historia del arte aparece allí como obligatoria para el primer año (Altamirano, 1975: 171).

La materia Historia del arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

La disciplina Historia del arte estuvo presente como asignatura en la UNLP ya desde 1909, dentro de la Sección de Historia, Filosofía y Letras en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Tal como detalla Silvia Finocchio (2001), el curso de Historia del arte se dictaba tanto para la carrera de grado de Letras como para el Doctorado en Letras[1].

Si observamos el devenir histórico de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), encontramos la materia Historia del arte en reiteradas oportunidades. En primer lugar, aparece en el plan de estudios del Profesorado de Filosofía y Letras (1914) como materia obligatoria. Más adelante, en 1920, debido a la reforma del plan de estudios, la carrera de Letras se separa de los estudios de Filosofía y adquiere mayor autonomía. En el plan del Profesorado en Letras (1920) volvemos a encontrar la asignatura. La presencia de Ricardo Rojas como profesor

1 Art. 3 y art. 10 de la ordenanza sancionada por el Consejo Superior de la UNLP en cumplimiento de lo dispuesto por el art. 21 del Convenio de 12 de agosto de 1905 aprobado por la Ley nacional N° 4699.

impulsó el foco en los estudios literarios, pues, como veremos, dictó materias para la carrera de Letras. Esto es importante en tanto el primer programa de Historia del arte del cual tenemos registro es de este profesor. Más adelante profundizaremos en sus características.

En 1953, tras la reforma de los planes de estudio, Historia del arte se presenta como asignatura de quinto año en las carreras de Letras y de Historia. En el Profesorado en Letras aparece como materia optativa, siendo Estética la otra alternativa. En el plan de estudios de Historia es una asignatura obligatoria y se dicta, además, un seminario anexo de Arte Americano y Argentino. En los registros, a partir de ese año, la materia comienza a depender del Departamento de Historia. También en 1953 encontramos la materia en el cuarto año del plan de estudios de la carrera de Educación Física, en el marco de una formación docente que tiene como objetivo "preparar educadores especializados que tengan un aceitado conocimiento de las materias pedagógicas, científicas y culturales indispensables en el arte de enseñar" (Finocchio *et al*, 2001: 112).

A partir de este recorrido podemos inducir dos cuestiones. Por un lado, que la disciplina no solo se dictó para las carreras de Letras e Historia, como se podría presuponer, sino que también la encontramos como materia para la carrera de Educación Física. Tal como en la UBA, la disciplina fue transversal a diferentes formaciones. Por otro lado, como ya mencionamos, el curso de Historia del arte aparece casi en el inicio mismo de la institución, hallando registros de su dictado ya desde 1909.

Pasemos ahora a indagar en los perfiles de los docentes que dictaron la materia entre los años comprendidos en este trabajo, para luego focalizar en el estudio de los programas.

Perfiles docentes: Ricardo Rojas, José R. Destéfano y Ángel O. Nessi

La cátedra de Historia del arte estuvo a cargo de distintos docentes durante el período estudiado. De acuerdo con los avances de la investigación, sabemos que Ricardo Rojas dictó la asignatura en 1919 para la carrera de Filosofía y Letras en la entonces Facultad de Ciencias de la Educación[2]. Después de un período para el que no contamos con información suficiente[3], encontramos que José R. Destéfano tomó a su cargo la cátedra de Historia del arte entre 1937 y 1947[4] y lo sucedió Ángel

2 Queda pendiente indagar y contrastar con otras fuentes cuál fue el período completo de su actuación, es decir, si Rojas solo dictó la asignatura ese año o si solo se cuenta con el programa de 1919.

3 En el archivo de la FaHCE no existe registro de programas de Historia del arte entre 1920 y 1936. Tampoco se ha encontrado información en otras fuentes consultadas.

4 Estas fechas han sido consignadas a partir de los programas disponibles en el archivo de la FaHCE.

Osvaldo Nessi, que se desempeñó en esa función entre 1948[5] y 1957[6]. En 1957, Jorge Romero Brest obtuvo la titularidad de la cátedra por concurso, desplazando a Nessi (Nessi, 1982), y dictó la asignatura hasta su renuncia, en 1961 (Romero Brest, 1972). Como hemos señalado anteriormente, no contamos con los programas de estudio posteriores a 1957, correspondientes al período de Romero Brest, de modo que será esa la fecha de cierre del recorte temporal.

En este apartado, daremos cuenta de los perfiles docentes de los tres profesores que han dictado la materia Historia del arte en la FaHCE entre 1919 y 1957. Consideramos este aspecto de suma relevancia, en tanto el desarrollo profesional tiene relación con la actividad que ejercen los docentes. Así, la formación, como proceso continuo que incluye la elección de la disciplina concreta (o carrera de grado) y el desempeño profesional, aporta ciertos conocimientos, habilidades y competencias que tienen incidencia en el desarrollo de las clases (Beaty, 1998 y Marín Díaz, 2005). De esta forma, veremos que es factible tejer vínculos entre las trayectorias profesionales de Ricardo Rojas, José R. Destéfano y Ángel O. Nessi y los programas de las materias que dictaron.

Comenzaremos con Ricardo Rojas (1882-1957), quien fue escritor, trabajó como periodista en el diario *La Nación*, ejerció la docencia como profesor de literatura castellana, fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1921 y 1924 (donde dirigió el Instituto de Literatura y fundó el Instituto de Filología, el Gabinete de Historia de la Civilización y la cátedra de Literatura Argentina) y rector de la UBA entre 1926 y 1930. Rojas fue profesor de la UNLP desde 1908 y, tal como consta en los registros de archivo, ejerció la docencia tanto en materias específicas de la carrera de Letras (contamos con el programa de Literatura castellana de 1915 y de Literatura argentina y americana de 1918), como en la cátedra de Historia del arte (1919). A su vez, formó parte del comité editorial del *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias* de la FaHCE. Por último, encontramos en la revista *Humanidades*, de dicha institución, un artículo de su autoría, "Eurindia", de 1924. En esta obra, Rojas se propone describir la constitución y la evolución de la cultura desde el arte y considerar a América desde la perspectiva del mestizaje cultural. Veremos más adelante, en los comentarios a su programa de Historia del arte de 1919, que Rojas incluye en él contenidos tanto de Europa como de América Latina y Argentina.

5 Asumimos que Ángel O. Nessi se hizo cargo de la cátedra en 1948 de acuerdo con las notas manuscritas consultadas. Ángel Osvaldo Nessi, "Autobiografía", inédito, notas manuscritas, varios folios. Fuente: Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP). Sin embargo, el primer programa de Historia del arte a nombre de Nessi encontrado en el archivo de la FaHCE data de 1949.

6 Hasta el 31 de agosto de 1957, según consta en una nota dirigida a Nessi del Secretario de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Correspondencia oficial, Roberto de Souza a Ángel Osvaldo Nessi, 05/03/1958. Fuente: Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP).

En segundo lugar, la cátedra de Historia del arte fue ocupada por José R. Destéfano (1904-1982?)[7], profesor en Letras, quien obtuvo el grado de Doctor en Letras en la FaHCE (UNLP) en el año 1928. Su tesis doctoral se denominó *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles* y, como veremos, esta temática se vincula tanto con algunas orientaciones del dictado de la disciplina en la facultad como con la bibliografía obligatoria de su autoría. Se especializó en Historia del arte en Alemania, mediante una beca de cuatro años (Nessi, 1982). Publicó libros de poemas, como *Cánticos de la muerte* (1940); estudios sobre literatura, como *Baudelaire y otras rutas de la nueva literatura* (1945); ensayos sobre filosofía, como *La idea de la belleza en Platón* (1929); e infinidad de textos sobre arte, versando sobre múltiples disciplinas, tanto en publicaciones académicas como de divulgación. Muchas de sus publicaciones se relacionan con el teatro y la escultura griega, aunque también encontramos textos sobre otros períodos históricos. Podemos citar algunos ejemplos disponibles en el catálogo de la Biblioteca de la FaHCE, como los artículos "Anacreonte y la idea de la muerte" (1922) en la revista *Proteo*; "¿Qué representa Tersites en *La Ilíada*?" (1930), "Leonardo Da Vinci y su época" (1934) y "Tres raros pintores franceses del siglo XIX" (1948) en la revista *Humanidades*; "Federico Hölderlin" (1949) en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*[8]. En relación con la trayectoria de Destéfano como docente, en 1936 se incorporó como adjunto a la cátedra de Historia del arte de la UBA del profesor titular Dr. Jorge Cabral, curso en el cual obtuvo y mantuvo la titularidad entre 1948 y 1955 (García y Schwartzman, 2015). Paralelamente a este desempeño, Destéfano fue docente del curso Historia del arte dictado en la FaHCE entre los años 1937 y 1947. También dictó en la misma facultad Literatura griega, como curso complementario, en el año 1930. En la ESBA dictó Historia del arte entre los años 1937 y 1938 (Nessi, 1982). Al momento de realizar este trabajo, no contamos con mayor información respecto de este docente, aunque, como podemos ver, fue importante en el desarrollo de la disciplina en la UNLP. Vale decir también que fue el director de tesis doctoral de Ángel O. Nessi, quien lo sucederá en la titularidad de la cátedra a partir de 1948.

Por último, Ángel O. Nessi (1914-2000) estudió Letras en la FaHCE de la UNLP entre 1938 y 1942. En paralelo fue preceptor en la Escuela de Bellas Artes en donde entró en contacto con las artes plásticas[9]. En 1942 dictó la conferencia "La mujer en el arte" en Impulso de La Boca[10], donde

7 Al contar con escasa información sobre su persona, estos datos no han podido ser corroborados por fuentes fidedignas.
8 Para más información respecto de estos materiales, ver:
http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/catalogos/cat_basica.php
9 "Ángel Osvaldo Nessi, su fallecimiento". Diario *El Día*, 11 de abril de 2000. Fuente: Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP).
10 Se ha llamado Impulso de La Boca a la "Agrupación de Gente de Artes y Letras Impulso", fundada y presidida por Fortunato Lacámera en 1940, que reunió a los protagonistas de la vida cultural del barrio de La Boca. Estuvo integrada

le presentaron a José R. Destéfano, su profesor de Historia del arte[11] y futuro director de tesis doctoral. En 1948 defendió su tesis para optar por el Doctorado en Letras de la FaHCE, UNLP. La tesis se tituló *Fernando Fader y la pintura argentina*, artista que, como veremos, va a ser incorporado en los programas de su materia. En esa misma Facultad concursó y obtuvo un cargo como profesor adjunto en la cátedra de Historia del arte, donde se desempeñó desde 1948 hasta 1957. También ejerció como docente en Seminario de letras (1948), Seminario La poesía y la novela pastoril en el siglo de oro (1949), Seminario El paisaje en la literatura (1951, 1952), Historia contemporánea (1953, curso dependiente del Departamento de Historia) y Seminario Arte argentino y americano (1954, curso dependiente del Departamento de Historia) en la FaHCE[12]. En la ESBA dictó clases de Historia del arte como profesor titular desde 1959, tanto para las carreras de artes plásticas como para la carrera de Historia del arte creada en 1961 (Nessi, 1982). Es decir, podemos ver una trayectoria docente amplia en términos de abordajes disciplinares (Historia del arte, Historia y Literatura). Realizó numerosas publicaciones en revistas y formó parte del equipo de redacción de *Imagen*, revista de la ESBA. Al igual que en los casos de Rojas y Destéfano, en el catálogo de la Biblioteca de la FaHCE se encuentran disponibles varias publicaciones de Nessi, entre las que se encuentran "La plástica del mito en Garcilaso" (1948) y "La variación poética en Herrera" (1949), ambos artículos de la revista *Humanidades.* Ha publicado un libro de poemas, *Soledades* (1943), y diversos libros sobre arte, entre los que podemos mencionar *Situación de la pintura argentina* (1956) o monográficos como *Malharro* (1957). Desde 1958, Nessi trabajó en la preparación del libro *El atelier Pettoruti: un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires, 1947-1952* (1963) y mantuvo intercambio epistolar con Emilio Pettoruti desde París al respecto[13]. Este interés en la obra del artista se podrá constatar en la propuesta de su programa de 1957. A diferencia de los títulos publicados por Destéfano, podemos reconocer en Nessi una inclinación hacia el abordaje de temáticas ligadas al arte local. Para finalizar esta sumaria semblanza profesional, señalamos su breve actuación como director del Museo Provincial de Bellas Artes (1964-1966), que junto con su actividad como crítico y promotor de artistas –como el grupo Movimiento de Arte Nuevo– da cuenta de su lugar como participante activo en la escena artística

por los artistas Vicente Vento, José Luis Menghi, José Desiderio Rosso y cuenta con la temprana adhesión de Miguel Carlos Victorica.

11 "Alocución p/día del Homenaje (13/10/1994) sustituida en el acto por una charla improvisada", texto mecanografiado que forma parte de "Autobiografía", de 1998. Fuente: Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP).

12 Archivo de la Biblioteca de la FaHCE.

13 Cartas de Emilio Pettoruti a Ángel O. Nessi. Fuente: Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP).

local. Asimismo, su rol en la constitución de la carrera de Historia del arte (1961) y como miembro fundador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (1975) en la FBA es representativo de sus preocupaciones por la profesionalización de la disciplina y el desarrollo de un ámbito específico de investigación.

En síntesis, a través de estas reconstrucciones biográficas, breves por cierto, podemos avanzar ahora sobre el análisis específico de los programas de Historia de arte relevados. Podremos, ahora sí, empezar a tejer nexos entre estas propuestas y la trayectoria profesional de Rojas, Destéfano y Nessi.

Los programas de Historia del arte entre 1919 y 1957

En este apartado haremos una descripción de los programas hallados hasta el momento que nos permita avanzar luego en una serie de conclusiones respecto de los contenidos y perspectivas propuestos.

El primer programa de Historia de arte con el que contamos, considerando el recorte temporal propuesto en esta ponencia, es el de Ricardo Rojas del año 1919. A diferencia de los siguientes programas, su propuesta abarca múltiples disciplinas, desarrolladas en diferentes núcleos temáticos: arquitectura, escultura, pintura, decoración, música, danza, poesía y teatro. En cuanto al recorte temporal y espacial, se corresponde con la idea de una historia del arte "universal": desde la prehistoria hasta la modernidad, principalmente Europa, con algunas menciones de Asia y América.

Para abordar los contenidos, el programa se divide en diez apartados: una introducción (donde se propone avanzar en la definición y clasificación de las artes, psicología del arte, sociología del arte, evolución técnica e histórica del arte), una unidad destinada a cada una de las ocho disciplinas nombradas y, finalmente, un resumen. Este último apartado funciona a modo de cierre del programa. Destacamos aquí dos frases: "El arte y la pedagogía: utilidad que estas disciplinas pueden tener en la enseñanza de la geografía, la historia, la filosofía y las letras en nuestras escuelas" así como también "La educación estética y su influencia en las democracias contemporáneas". Es decir, por un lado, la propuesta de Rojas apuntaba a presentar las producciones artísticas como útiles para la enseñanza de distintas asignaturas, teniendo en cuenta que la asignatura Historia del Arte se inserta en una carrera que forma futuros docentes y, por otro lado, el vínculo de la educación estética con la política.

A partir de estos diez núcleos, podemos ver el trabajo con conceptos y definiciones teóricas, el criterio de sucesión estilística como transversal a todas las artes y la mención de un corpus de artistas "célebres", específico para pintura, escultura, música y teatro. Además, prima en el programa una visión evolucionista, abarcando desde la "prehistoria" hasta la "modernidad". En cuanto a la bibliografía propuesta (en castellano y francés), Rojas recurre a autores como J. Ruskin, R. Rolland, A. Beaunier, H. Mayeux, E. Baumann, E. Schuré, Ch. M. Couyba, Horacio, Boileau, Platón, Leonardo, Hegel y Wagner y selecciones literarias y/o críticas de Taine, Loti, Stendhal, Boissier, Castelar, Barrés, Darío, Groussac, Fetis, Wizewa, Beaudelaire, Perdrel, Litcherberger, Rolland.

Las referencias a lo americano que aparecen en el programa se circunscriben a la arquitectura, las artes decorativas, la música (folklore) y la danza. Se evidencia un enfoque que toma en cuenta los condicionamientos del "ambiente" y la "raza", "el medio físico y el medio social". En la propuesta de este programa también destaca la idea de cruzar una disciplina con otras. Por ejemplo, en el caso de la danza, Rojas propone el nexo con la música, la literatura y las artes decorativas; en el caso de la poesía, se vincula con el teatro, las artes plásticas y la música.

Por último, el programa especifica el desarrollo de exposiciones orales, monografías críticas de obras de diferentes ramas del arte y lecturas como forma de evaluación. La especificación de un "Plan de trabajo de los alumnos", que figura como apéndice, no aparecerá en muchos de los programas de la asignatura que describiremos a continuación. Resulta interesante observar que además de las tareas de lectura, exposición oral y escritura de monografías, Rojas recomienda determinados artistas u obras que pueden ser objeto de estudio por parte de los estudiantes. Entre ellos aparecen mencionados artistas argentinos como los escultores "Irurtia, Sonza Briano, Lagos" (sic) y los pintores "Bermúdez, Fader, Quiróz" (sic). Asimismo, sugiere trabajar con los "documentos indígenas del Museo de La Plata".

Nos abocaremos ahora al análisis comparativo de los programas elaborados por José R. Destéfano encontrados en los registros de la FaHCE. De su período de actuación como profesor titular de la asignatura contamos con una serie de nueve programas de los años 1937 y 1938, y del período comprendido entre 1940 a 1946. Cada curso consiste en un tema diferente hasta 1945, mientras que al año siguiente se reiteran con modificaciones los temas dictados en 1941. En cuanto a la organización de los contenidos, los programas se estructuran por lo general en diez a doce apartados más un listado de bibliografía. No se consignan indicaciones respecto a plan de trabajos prácticos o metodología de evaluación, salvo en los programas de 1945 (en que se indica que los alumnos

deberán elaborar una monografía) y 1946 (en el que se mencionan dos textos acerca de los cuales los alumnos serían interrogados en el momento del examen). En 1946 se empieza a delinear un formato de programa que retomará Nessi en 1949: una primera parte referida a cuestiones teóricas (problemas de la Historia del arte, temas pictóricos, etc.) y una segunda parte con un desarrollo cronológico lineal de la pintura de un país (1945, pintura inglesa; 1946, pintura francesa).

El programa del año 1937 aborda temas de la filosofía y la historia del arte, específicamente de arquitectura, pintura y escultura, y se corresponde con una historia del arte "universal", con un recorte temporal que abarca desde el arte "primitivo" al barroco. Sus doce apartados o "bolillas" son sucintos: "1. El arte primitivo y el arte desarrollado. Leyes de error del arte primitivo. Clasificación del arte desarrollado. Filosofía de la Historia del Arte. 2. Características primordiales de la arquitectura egipcia, caldea, asiria, griega, romana, bizantina y gótica. 3. La escultura egipcia, caldea, asiria, griega, romana, bizantina y gótica. 4. Influencia de San Francisco de Asís en la renovación del arte italiano. Giotto." (Destéfano, 1937). Los cinco apartados siguientes se dedican a distintos artistas: Fra Angelico, Donatello, Botticelli, Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Bramante, Cellini y Tiziano. Los temas enunciados de modo breve contrastan con un nutrido listado de bibliografía indicada para cada apartado, en que se incluyen obras de carácter general de autores como Woermann, Faure, Wolfflin (todas de 1924), Michel (1906 y 1911), la recomendación de "las historias del arte de" Perrot y Chipiez, Pijoan, Folch y Torres; así como escritos sobre diferentes temas de autores como Ruskin, Worringer, Male, entre muchos otros en idioma español y francés, y la recomendación de la lectura de biografías de distintos personajes.

A partir del año 1938 los temas abordados variarán de año a año, pintura española (1938); arte griego –pintura, escultura, arquitectura, cerámica, danza, música– (1940); pintura francesa (1941); pintura de los Países Bajos (1942); pintura veneciana (1943); arte griego –escultura– (1944); pintura inglesa (1945); pintura francesa (1946).

Como ya mencionamos, Destéfano fue autor de distintos artículos y publicaciones sobre temas artísticos, y en sus programas encontramos consignada bibliografía de su autoría. Los programas de 1940 y 1944 abordan el arte griego, tema de estrecha relación con su tesis doctoral. Allí se indica la lectura de *El arte cretense* (1929) y *Los ejercicios atléticos y la escultura griega: Mirón* (1939) ambos publicados en Buenos Aires por Destéfano. Mientras que el programa de 1940 aborda el arte de la Grecia antigua en sus distintas manifestaciones (pintura, escultura, arquitectura, cerámica, danza, música), el de 1944 se concentra exclusivamente en la escultura griega, profundizando en su estudio e identificando sus influencias en distintas épocas del arte. En los años 1941, 1942 y 1943

los programas se organizan en torno al estudio de la historia del arte pictórico en distintos países: Francia, Países Bajos e Italia respectivamente y con recortes temporales específicos en cada caso.

El programa del curso correspondiente al año 1941, dedicado a la pintura en Francia, merece una mención aparte pues se destaca tanto el recorte temporal, que comienza en el siglo XIX e incluye la primera mitad del siglo XX, como la inclusión de los movimientos de vanguardia entre los temas. Según García y Schwartzman, quienes analizaron los programas de la asignatura Historia del arte que Destéfano dictó en la UBA, las vanguardias y escuelas pictóricas del siglo XX aparecen como tema recién en el año 1956, introducidos por Julio E. Payró (2015: 54) por lo que resulta destacable su temprana inclusión por Destéfano en el año 1941 en los cursos de La Plata. El programa se desarrolla en diez apartados que cuyos contenidos sintetizamos a continuación: 1. Pintura francesa del siglo XIX. Clasicismo. Romanticismo y sus precursores. Tentativa de retorno a lo académico; 2. Pintura decorativa. Realismo, Escuela de los paisajistas; 3. Impresionismo. Influencias de Turner, japoneses y españoles. Estética del impresionismo; 4. Nuevos aportes al impresionismo. Neoimpresionismo; 5. Grupo de la *Bande noir*, grupo de los *Nabis* o neotradicionalistas; 6. *Fauvisme*. Escuela de lo patético; 7. Cubismo, cubismo metódico. Futurismo. Orfismo. Neocubismo; 8. Realismo popular. Retorno a la realidad. Los estilizadores. Pintura femenina en el siglo XX; 9. Expresionismo. Dadaísmo. Superrealismo; 10. Últimas tendencias de la pintura francesa.

Desde su título "La Pintura francesa desde el siglo XIX hasta nuestros días" el programa declara la intención de abordar la producción artística reciente, así como el apartado número diez que se dedica a las "últimas tendencias". Como sucede en el resto de los programas de Destéfano, en cada uno de los apartados señala los artistas que serán estudiados[14]. Esta costumbre de consignar los nombres de los artistas permite observar la escasa representación de artistas mujeres en sus cursos[15], lo que vuelve aún más destacable el pasaje que incluye "la pintura femenina en el siglo XX" en 1941, en el cual no se indican artistas y que luego desaparece en el resto de los programas. En el apartado de bibliografía incluye nuevamente textos de su autoría: *La pintura romántica en Francia.*

14 Por ejemplo en este programa del año 1941 se consignan los siguientes artistas por apartado: 1. David, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres; 2. Puvis de Chavannes, Courbet, Daumier, Millet, Corot, T. Rousseau; 3. Turner, Manet, Monet, Degas, Pizarro, Sisley; 4. Renoir, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Odilon Redon, Signac, Seurat; 5. Cottet, Dauchez, Simon, Serusier, Denis, Bonnard, Vuillard;6. Matisse, Ronault, Vlaminck, Van Dongen, Dufy, Derain, Modigliani, Pascin, Kisling, Soutine, Chagall; 7. Picasso, Braque, Leger, Lhote, Ozenfant, Jeanneret, Severini, Delaunay, La Fresnaye, Lhote, Marie Blanchard; 8. H. Rousseau, Utrillo, Dunoyer de Segonzac, Dufresne, Fauconnet, Foujita; 9. Le Fauconnier, Gromaire, Georg, La Pattelliere, Hans Arp, Tzara, Picabia, Duchamp, Chirico, Ernst, Dalí, Tanguy, Masson. En el apartado 8 no se consignan nombres donde figura la pintura femenina. (Destéfano, 1941).

15 Por lo que pudimos detectar en los programas, solo aparecen los nombres de María Gutiérrez Blanchard (Santander, 1881-París, 1932) consignada como "Marie Blanchard" en el programa del año 1941 y de Berthe Morisot en 1946.

Eugenio Delacroix (Buenos Aires, 1933) y *Estética del cubismo* (Buenos Aires, 1941); incluye las historias generales del arte ya mencionadas (Faure, Michel Woermann), a las que suma Huyghe (1934) y títulos sobre de historia del arte francés de autores como Escholier (1937), Leroy (1924), Guinard (1931), Rocheblave (1936), Schneider (1920), entre otros referidos al arte moderno y del siglo XX de autores como Colombier (1933), Denis (1914-1921), Earp (1935), entre otros de autores como Lhote, Gleizes y Metzinger, Ozenfant, Cocteau, Stein, Breton, entre otros así como numerosos libros monográficos sobre distintos artistas (Destéfano, 1941).

En línea con lo que venimos señalando, los programas de los años 1938, 1942, 1943 y 1945, se abocan a la historia del pintura específicamente, en distintos ámbitos geográficos: España, Países Bajos, Venecia e Inglaterra, respectivamente como ya mencionamos. Con una organización de los contenidos similar y listados de bibliografía específicos en cada caso. El último programa del ciclo Destéfano con el que contamos es el de 1946, que aborda la historia de la pintura en Francia y también llega hasta el siglo XX al incluir "las tendencias de la pintura francesa del siglo XX". Aunque presenta similitudes con el de 1941, el recorte temporal es más amplio (aborda los "grandes periodos de la pintura": bizantino, románico, gótico, renacentista, barroco, neoclásico, romanticismo, realismo, impresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, "superrealismo") pero incluye una primera parte con un enfoque más teórico (qué es el arte, clasificación de las artes, problemas de la Historia del arte; procedimientos técnicos y plásticos de la pintura, géneros pictóricos) y una segunda parte más general, que aborda los distintos períodos de la historia de la pintura enfocando exclusivamente en artistas franceses.

Por último, abordaremos el estudio comparativo de los siete programas elaborados por Ángel O. Nessi que hemos encontrado y que corresponden al período comprendido entre 1949 y 1955[16] y al año 1957. Desde el punto de vista del encuadre temporal, su enfoque es el de una historia general, que comienza en la Antigüedad clásica –excepto en el programa de 1949 que inicia en la Edad Media– y llega hasta el siglo XX. En los programas de 1953, 1954-1955 y 1957 se omite el período comprendido entre los siglos XV y XVIII. En relación con el recorte geográfico, aborda las artes en Europa occidental, con énfasis en Francia, incorporando "repercusiones" de los estilos europeos en Argentina.

Todos los programas del corpus hacen foco en la pintura y solo se menciona una clasificación de las artes plásticas en una instancia introductoria del curso. Exclusivamente, en la unidad temática dedicada a la Edad Media se alude a técnicas como el mosaico y la vidriera. El enfoque corresponde

16 Uno de los programas encontrados corresponde al bienio 1954-1955.

a una historia de los estilos y los contenidos están organizados en dos partes que, como ya hemos comentado, replican la estructura planteada en el programa de Destéfano de 1946: una primera, "general", referida a cuestiones teóricas, clasificación de las artes y referencia una historia de la pintura bastante extensa –que llega hasta el Renacimiento en el programa de 1949, hasta el siglo XIX en los de 1950 y 1951 y hasta la Edad Media en los demás– y una segunda, "especial", en la que desarrolla cronológicamente la historia de la pintura francesa entre los siglos XIX y XX. En esta segunda parte introduce variaciones en 1952: añade unidades sobre gótico, renacimiento, academicismo y rococó franceses (que vuelve a quitar en el programa del año siguiente) y realiza modificaciones en las unidades dedicadas al impresionismo, como la eliminación de "las pintoras" (Berthe Morisot y Marie Cassatt). Ese programa profundiza el énfasis en el arte francés a través de las incorporaciones mencionadas y de la supresión de las referencias a la pintura italiana y española presentes en los anteriores.

Como hemos señalado, Nessi incluye contenidos sobre arte argentino ya en su programa de 1949. Allí incorpora a la estructura de Destéfano, las "repercusiones" clásico realistas en Argentina bajo la figura de Prilidiano Pueyrredón y el impresionismo argentino en la obra de Martín Malharro y Fernando Fader (recordemos que su tesis doctoral versó sobre este artista). Más adelante, introduce otros artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós (1953), Carlos Morel (1954-1955) y Emilio Pettoruti (1957).

Los programas de este profesor no presentan lineamientos sobre las estrategias didácticas ni los modos de evaluación. La bibliografía, en los casos en que aparece consignada, está actualizada y mayormente en idioma castellano, con algunos textos en francés. Los materiales están referidos al arte europeo y cabe destacar que Nessi no incluye bibliografía de su autoría.

Para concluir, señalaremos la introducción de modificaciones significativas en el programa de 1957. El enfoque netamente estilístico aparece ahora matizado por la incorporación de una perspectiva de corte sociológica e institucional en el apartado teórico. Se sitúa al arte en relación con los conceptos de cultura y cultura de masas y se mencionan, por primera vez en la serie de programas que venimos analizando, nociones ligadas a la circulación del arte y a otros agentes del campo más allá de los artistas: público, crítica, academias, laboratorios y museos. Se jerarquiza la figura del "artista moderno" –que ya había sido incluida como tema en el apartado teórico del programa 1954-1955– y se amplía el listado de artistas de vanguardia. En este programa se consignan obras a analizar y lecturas complementarias por cada unidad temática. Finalmente, se establece la obligatoriedad de

hacer visitas al Museo Nacional de Bellas Artes, a la ESBA y a los "salones fundamentales" que se realicen en el año.

Palabras finales

Con el objetivo de comenzar a reconstruir el proceso de constitución de la disciplina Historia del arte en la UNLP, partimos de los programas de esta asignatura dictada en la FaHCE disponibles en archivo. También fue de importancia el material perteneciente al Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP).

En este trabajo, entonces, abordamos, en primer lugar, la historia y el desarrollo institucional de la UNLP y de la FaHCE, ubicando a la asignatura Historia del arte en el marco de las diferentes carreras allí dictadas. En segundo lugar, repusimos los perfiles de los docentes que dictaron la materia, Ricardo Rojas, José R. Destéfano y Ángel O. Nessi. Luego focalizamos en las particularidades de los programas, estableciendo singularidades, algunas asociadas a los profesores a cargo, diferencias y continuidades. En este punto consideramos relevante aclarar que siempre existe una distancia (que se debe a múltiples contingencias) entre lo que se propone en un programa de estudio de una disciplina y la práctica docente efectiva. Consideramos entonces que el programa de cualquier asignatura es una propuesta hipotética de los aprendizajes que se busca promover en el desarrollo de ese curso, una hoja de ruta, y no una imposición fija e inflexible. Ahora bien, sin perder de vista esta característica de los procesos de enseñanza y aprendizaje, pero teniendo presente el trabajo específico con fuentes escritas, circunscribimos el análisis de los programas de Historia del arte a las siguientes dimensiones: las disciplinas abordadas, el recorte temporal y espacial, el enfoque privilegiado, la organización de los contenidos, la metodología y forma de evaluación y las características de la bibliografía propuesta.

Pudimos observar los lazos existentes entre Destéfano y Nessi, no solo porque el primero fue director de tesis doctoral del segundo, sino también porque el primer programa de Historia del arte de Nessi, el del año 1949, recupera un formato similar al propuesto por Destéfano en 1946. Asimismo, percibimos que los temas desarrollados en las tesis doctorales de ambos han sido incluidos de alguna manera en sus programas de la materia. Recordemos que Destéfano analizó en su tesis el teatro de Sófocles y que sus programas de 1940 y 1944 son sobre arte griego. Además incluye bibliografía de su autoría sobre el tema. Por su parte, Nessi incorpora como contenido, al programa que toma de Destéfano, el impresionismo argentino a partir de las figuras de Malharro y

Fader, ambos trabajados en su tesis doctoral. Respecto a esto último, teniendo en cuenta el corpus de programas de Historia del arte trabajados, es recién en 1949 cuando aparecen artistas argentinos, no como figuras aisladas, sino en el marco del desarrollo de temas y articulados con los movimientos artísticos europeos: "El impresionismo en Argentina: Malharro y Fader", como ya mencionamos, y "Repercusión clásico realista en Argentina: Prilidiano Pueyrredón". Identificamos aquí una diferencia sustancial con lo observado por García y Schwartzman para el caso de la UBA. Las autoras sostienen que hacia 1951 "aparecieron por primera vez temas relacionados al arte argentino más allá del periodo colonial, manteniendo la forma de temas especiales a partir de obras o de artistas aislados, principalmente del siglo XIX". Y continúan, "es evidente la falta de articulación entre estos contenidos y los del resto del programa" (2015: 53). En el caso de los programas de la FaHCE analizados, las referencias argentinas aparecen ya en el programa de Nessi de 1949 y se sostienen, e incluso se suman nuevos artistas, durante sus años como profesor titular. A las referencias citadas, se suman "El paisaje nacional en la obra de Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y otros grandes pintores argentinos" (1953), "Neoclasicismo, realismo y costumbrismo en Argentina: Pueyrredón, Morel" (1954-1955) y "Repercusión de las escuelas de vanguardia en Argentina. La obra de Emilio Pettoruti" (1957). La relación con el arte europeo es tematizada en términos de "repercusiones en Argentina", pero también hay una preocupación por definir los rasgos de un arte nacional. Estos contenidos pueden vincularse con los temas de sus tesis doctoral –en la que se propuso "demostrar la existencia de una pintura nacional argentina" (Nessi, 1948: 4) – y del Seminario de Arte argentino y americano dictado en la FaHCE en 1954. Como ya señalamos, la introducción de Pettoruti en el programa de 1957 tendrá continuidad en las indagaciones que inicia en 1958, para la preparación del libro *El atelier Pettoruti: un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires, 1947-1952* (publicado en 1963). En un sentido más amplio, da cuenta de su interés en la escena del arte platense.

En el caso de la propuesta de Rojas, es interesante que entre los contenidos aparecen referencias a "lo americano", pero solo en la sección "Plan de trabajo de los alumnos", donde se materializa el estudio de lo local. Así, el docente propone la realización de monografías sobre escultores argentinos (Irurtia, Zonza Briano, Lagos), pintores argentinos (Bermúdez, Fader, Quirós), bailes locales (tango, zamba, pericón), músicos nacionales (Williams, Aguirre, De Rogatis), entre otros. Otra diferencia con la materia Historia del arte de la UBA es que Destéfano ya en 1946 menciona en su programa el tema "Las tendencias de la pintura francesa del siglo XX", específicamente, "fauvismo, cubismo, expresionismo y superrealismo", contenidos también recuperados por Nessi.

Para finalizar, diremos que este trabajo se presenta como un puntapié inicial que nos permite comenzar a reconstruir la constitución disciplinar de la Historia del Arte en la UNLP, la cual no puede pensarse sin sus múltiples vinculaciones con diversos agentes, prácticas e instituciones, tanto platenses como nacionales. Queda entonces para futuros desarrollos articular los programas de esta asignatura con el panorama de la escena artística de la ciudad y del país.

Referencias bibliográficas

Altamirano, A. (1975). *El arte platense: el nacimiento de la plástica en La Plata*. (Tesis de grado). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Andruchow, M.; Bruno, M.; Disalvo, L. (2015). "Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación", *Boletín de Arte*, (15), 68-76. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/13 Fecha de consulta: 30/5/2018

Beaty, L. (1998). "The professional development of teachers in higher education: structures, methods and responsibilities", *Innovations in Education and Training International*, 35 (2), 99-106.

Finocchio, S.; Ginestet, M.; Legarralde, M.; Marcantonio, F.; Stagno, L.; Barba, F. E., coord. (2001). *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Documentos y notas para su historia*. La Plata: UNLP. FAHCE: Al Margen.

García, C., Schwartzman, A. (2015). "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)", *Boletín de Arte. BOA*, (15), 51-57. Disponible en:

http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/21 Fecha de consulta: 20/5/2018

Gustavino, B. (2015). "Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca de Egdardo Antonio Vigo". *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista-SP: Editora Urutau, 431-447.

Marín Díaz, V. (2005). "El desarrollo profesional del docente universitario", V Congreso Internacional Virtual de Educación, 7-27 de Febrero de 2005, Universidad de Córdoba. Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24738/Documento_completo.pdf?sequence=1 Fecha de consulta: 20/5/2018

Nessi, A. O. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata.* La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Podgorny, I. (1995). "De razón a facultad: Ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el período 1890-1918", *Runa, archivos para la ciencias del hombre*, 22 (1), 89-104. Disponible en:

http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1318/1268 Fecha de consulta: 29/5/2018

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona: Paidós.

Fuentes y repositorios consultados

Destéfano, José R. (1937) "Historia del Arte" Programa de la asignatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Destéfano, José R. (1941) "Historia del Arte. La Pintura francesa desde el siglo XIX hasta nuestros días" Programa de la asignatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Fondo Nessi del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Ley N° 4699. Ley aprobando un convenio entre el P. E. Nacional y el de la Provincia de Buenos Aires para establecer la Universidad Nacional de la Plata. Boletín Oficial, Buenos Aires, Argentina, 19 de septiembre de 1905.

Disponible en http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/230000-234999/232937/norma.html Fecha de consulta: 30/5/2018

Nessi, A. O. (1948). *Fernando Fader y la pintura argentina* (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctor en Letras.

Rey, J. M. (1938) "Historia de la Escuela de Dibujo anexa a la Escuela Superior de Bellas Artes (1905-1938)". Documento mimeografiado, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes.

Romero Brest, J. (1972). "A Damián Bayón. Discípulo y amigo. Curriculum Vitae escrito por Jorge Romero Brest". Buenos Aires, 1ro de febrero de 1972. Firmado. Mecanografiado. 24 páginas. (Archivo JRB- FFyL-UBA, C1-S6-A). Disponible en: http://www.archivoromerobrest.com.ar/indice/autobiografia.html Fecha de consulta: 30/5/2018

Impertinencias actuales acerca de lo sublime

Esteban CARDONE
Universidad Nacional de Mar del Plata
Mariano O. MARTÍNEZ ATENCIO

Resumen

La siguiente ponencia pretende realizar un somero repaso por el devenir histórico de la categoría de lo sublime tan proclamada dentro de la especulación estética. Para ello resultará imprescindible repasar el parecer de filósofos como Edmund Burke, Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer, entre otros, que le dieron cuerpo al concepto engrosando su historia. Al mismo tiempo, su intención final persigue poner el foco en la actualidad de dicha categoría, a la luz de un mundo dominado por un capitalismo de corte artístico, siguiendo en nuestros días la senda reflexiva del planteo teórico de Gilles Lipovetsky. Si la categoría de lo sublime amerita ser redefinida o tal vez ampliado el orbe de los fenómenos que la comprenden, resulta ser un debate que intentaremos apenas ensayar aquí, a partir de la intuición o sospecha de que detrás del sentimiento en que se funda pervive algún atisbo de resistencia a los imperativos de mercado que atiborran la vida cotidiana.

Aclaraciones preliminares

El presente artículo versa acerca de la actualidad de lo sublime. Pero no meramente a modo historiográfico, como quien pretende dar cuenta de la genealogía de un concepto y de su devenir, sino que pretende indagar en el impacto que dicha experiencia supone para los seres humanos. Ello no significa, por supuesto, dejar de lado el necesario rastreo histórico del asunto, de hecho las siguientes líneas deben su carácter preliminar mayormente a tal cuestión. Sin embargo, nos interesa recalcar al lector o a la audiencia, que aquello que nos entusiasma no es tanto la labor genealógica sino la inquietud que hace a nuestro presente y que nos lleva a plantearnos si acaso el sentimiento

de lo sublime hoy se ha visto resentido de alguna forma en los tiempos que nos toca vivir o si por el contrario ha sufrido algún tipo de modificación o enriquecimiento insospechado.

Las reflexiones que el lector vaya a encontrar a continuación poseen, como se señaló, un carácter apenas inicial o preparatorio al respecto. Junto al correspondiente recorrido histórico servirá dejar planteados algunos interrogantes para la posterior discusión y desarrollo de la cuestión de lo sublime. Pero por sobre toda las cosas, quienes suscribimos lo aquí expuesto queremos dejar constancia de un modo de hacer y entender la filosofía. Aquello que emana de estas breves páginas no fue el fruto de mentes puestas a pensar en solitario al modo cartesiano, sino todo lo contrario: es hijo del encuentro, del desafío que supone el escuchar al otro y replicar con compromiso. En una palabra, es la expresión de un modo de concebir a la filosofía como una actividad dialógica, cooperativa, y no como el producto de una razón autosuficiente ni de una suerte de narcisismo intelectual. De lo dicho se desprende que lo aquí expuesto no es sino una tarea inconclusa, abierta a las amables consideraciones de quien se sienta convidado a aportar, sabiendo que su recepción es a priori considerada con beneplácito. Lo que ofrecemos entonces es apenas una guía exploratoria acerca de la actualidad de lo sublime, invitando a todos a oficiar de peregrinos.

El contexto tradicional de la pregunta por lo sublime

El sentimiento de lo sublime posee una historia propia que intentaremos desandar en las siguientes líneas. No obstante, como se adelantó más arriba, el interés está radicado en nuestro presente histórico, asumimos el compromiso de pensar la actualidad que nos concierne, y en tal sentido esbozar cuál sería hoy el acontecer de la experiencia estética que denominamos sublime. ¿Por qué sería interesante localizar dónde se sitúa hoy tamaña experiencia? Seguramente el relevamiento que de ella hagamos nos permita hilvanar alguna respuesta al respecto, pero vale adelantar que dentro del rango de las experiencias estéticas el sentimiento de lo sublime ocupa un puesto de elevada dignidad. La filosofía siempre la ha ubicado como a una experiencia honda a la naturaleza humana, sin paragón con el resto de las afecciones que sufrimos. Ya se verán más adelante los desarrollos filosóficos en donde lo sublime se emparenta con lo ilimitado o inabarcable por el hombre. En pocas palabras y como adelanto, lo absoluto sobrevuela la dimensión afectiva humana en la experiencia de lo sublime. A la vez que nos esforzaremos por caracterizar esquemáticamente dicha experiencia siguiendo a algunos de los pensadores más influyentes al respecto, tendremos que reparar en un hecho insoslayable: dicho relevamiento recogerá el parecer de otros; el pensamiento y

la sensibilidad de personas que han vivido un tiempo histórico ya muy distinto del nuestro. Con lo cual nuestra tarea será traer a nuestros días, en la medida de lo posible, la problemática que subyace a la cuestión, cuidándonos de observar si acaso el marco en el cual delimitamos nuestra mirada acerca de lo sublime se muestra suficiente o no para dar cuenta de nuestra existencia presente, en un mundo hiper estetizado, para seguir el planteo que Gilles Lipovetsky realiza en torno al desarrollo del capitalismo en nuestros días. En tal sentido, la sobreabundancia de experiencias estéticas, que el pensador francés denomina *inflación estética*, tal vez haya causado algún impacto en la sensibilidad asociada al sentimiento de lo sublime. Será menester hacer los esfuerzos necesarios para pensar dónde se aloja hoy la experiencia de lo sublime en el marco del capitalismo artístico y en qué medida ha variado el registro que nuestra sensibilidad ostentaba para identificarla. En última instancia gravita una pregunta que consideramos fundamental ¿Conserva hoy la experiencia de lo sublime el peso y la consideración que otrora se le asignaba o el devenir del capitalismo no ha hecho sino socavar su relevancia?

El planteo de Burke

Conviene insistir en algo que ya se adelantó: y es que el sentimiento de lo sublime es una afección cara a la naturaleza humana; no se trata de un sentimiento más, sino de uno profundo, grave, que ocuparía un alto puesto si fuese nuestro el ansia de jerarquizar las pasiones y sentimientos humanos. "La curiosidad es el más superficial de todos los afectos" (Burke, 1807: 25), menciona Burke con un afán clasificatorio. En su obra emblemática *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* realiza un repaso de los sentimientos humanos, centrándose en su capacidad movilizante. Burke estudia los sentimientos en su peculiaridad; en tal sentido, las emociones no se identifican por su relación con otros, o mejor, no se definen a sí mismo por su negación, sino que se fundan en afecciones autónomas y concretas. Así el placer no es el reverso de la pena, o dicho de otra forma la ausencia de la primera, sino que cada uno se define así mismo por lo que es. Un extracto es muy claro al respecto:

> Tal vez se dirá que la pena nacía en estos casos de la remoción del placer que antes gozaba el hombre, aunque fuese en tan bajo grado que sólo se hiciese perceptible quitándole. Pero esto me parece una sutileza que no puede descubrirse en lo natural. Porque si antes de la pena no siento ningún placer actual, no tengo razón para pensar que existe tal cosa: pues el placer sólo es placer en cuanto se siente. Lo mismo puede decirse de la pena, y con igual razón. (Burke, 1807: 28)

Los sentimientos se definen por sí mismos y no en relación con grados u opuestos. Esto evita pensarlos de forma relacional. Así el placer es entendido como un estado particular y no meramente como aquel al que se llega por la disminución de la pena. Burke deja claro que la disminución de una pena dista mucho de parecerse a un placer positivo y viceversa, de manera que entre ambos no existe identidad. Al mero debilitamiento de la pena lo denomina deleite, para no utilizar la palabra placer a la que reserva un carácter positivo.

Burke sostiene que las pasiones que calan más hondo en nuestro ánimo son las referidas a nuestra propia conservación, puntualmente cuando ella está en riesgo. No es casual que un contemporáneo de la revolución francesa estime que la propia integridad sea uno de los bienes más preciados por los hombres y la guillotina el instrumentos más ominoso de la industria humana. Todo aquello que supone un peligro concreto a nuestra subsistencia nos conduce a sentir las pasiones más hondas. "todo lo que versa acerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir" (Burke, 1807: 37). De manera que cuando la propia conservación está en juego y tienen lugar los horrores más profundos es cuando se hace presente el sentimiento de lo sublime, que como se ve ostenta una dignidad tal que no se compara con ninguna otra afección del ánimo. La muerte es el socio recurrente de tal sentimiento. La cercanía de esa "reina de los terrores" que, como dice Burke es la muerte, dota de un énfasis inigualable a tal impresión. Nótese la vecindad de ciertas ideas al hablar de lo sublime: la muerte, el terror, el asombro como veremos más adelante, sostienen un vínculo de sentido inseparable, de modo que no puede entenderse lo sublime sin aludir a ellos. Vale preguntarse cuáles son los supuestos que allí estarían funcionando para dotar de significatividad al conjunto. Si bien el análisis que realiza Burke aspira a develar el supuesto carácter universal de las afecciones humanas, parte de creencias muy enraizadas en su tiempo. Asume, por ejemplo, que la muerte engendra en los seres humanos un terror atávico y a ello opone ante todo una disposición natural y deseable a la conservación. Así como el riesgo de una muerte violenta engendró a su tiempo una concepción de la organización social, cabría tal vez preguntarse qué consecuencias arroja partir del supuesto aquí en cuestión. Pero volviendo al sentimiento de lo sublime, Burke indaga en torno a la fuerza con la que nos afecta y al asombro horrorosamente cautivante que nos produce. La razón queda atónita frente a la manifestación de lo sublime; Burke sugiere una suerte de entumecimiento o parálisis corporal. Sin dudas lo sublime se manifiesta acompañado de un estremecimiento físico. El sentimiento de lo sublime, confiesa Burke, es en última instancia hijo de un terror paralizante.

Kant y una delimitación canónica

La crítica de la facultad de juzgar (1790) de Immanuel Kant resulta de referencia ineludible respecto a la cuestión de lo sublime. Ello se enmarca dentro del pretendido cierre que la obra supone respecto del resto de las críticas. Sabemos que Kant tuvo en consideración el trabajo de Burke acerca de lo sublime, también sabemos que a sus ojos resultaba un planteamiento excesivamente psicológico. Para Burke la conmoción inducida por lo sublime era palpable a nivel incluso físico, en el caso de Kant, y como era de esperar, el remezón conmueve la mismísima arquitectura trascendental humana, poniendo en conflicto sus facultades. Lo dicho al principio acerca de la profundidad del sentimiento de lo sublime aplica también al caso, y hasta podría decirse que en un aspecto fundamental de nuestra constitución.

La *Crítica de la razón pura* (1781) señaló la existencia de las Ideas de la razón como horizonte último de las sucesivas síntesis que el sujeto realizaba en el proceso de conocer el mundo. Dios, mundo y alma eran el aglutinante final de la multiplicidad de experiencias, el lugar donde confluían y obtenían su sentido último. Tales ingredientes esenciales develaban la contextura metafísica del ser humano. La metafísica resultaba así imposible como ciencia, pero ineludible como condición de posibilidad de nuestra propia experiencia del mundo. De manera que la razón forjaba una productiva alianza con el entendimiento gracias a la cual el conocimiento humano era posible. No obstante, la convivencia entre las facultades no siempre resultaba ser tan provechosa y cordial, la prueba de ello nos la suministra precisamente la experiencia de lo sublime. Y es que ella pone justamente en conflicto a dos facultades, en este caso a la razón en su juego con la imaginación. El resultado, como es de esperar, resulta ser inquietante.

La experiencia de lo sublime desborda nuestras facultades, de allí lo difícil que resulta precisar cómo nos afecta. Produce, como dijimos más arriba, un sentimiento de fastuosidad y respeto que no se traduce en un placer rotundo; persiste la creencia en torno a que lo sublime es fuente de goce inquieto, de una incómoda admiración, al punto que Kant lo define como una suerte de *placer negativo*. A diferencia de lo bello que encuentra su medida en el concurso de nuestras facultades, lo sublime las rebasa al punto que parece poner en jaque las capacidades de representación mismas.

> (...) lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta sólo a ideas de la razón, las cuales, aunque ninguna de ellas sea susceptible de exposición apropiada, son despertadas y traídas al espíritu precisamente por esa inadecuación que puede exponerse sensiblemente. (Kant, 1961: 90)

Lo sublime, como se ve, conduce en una dirección introspectiva, anunciada ya en el tipo de juicios que la enuncian (reflexionante). Así es como Kant afirma que "para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar un motivo fuera de nosotros, mientras que para lo sublime sólo tenemos que buscarlo en nosotros y en el modo de pensar que ponga sublimidad en la representación de la naturaleza" (Kant, 1961: 91). Luego aparece la clásica distinción entre lo sublime *matemático* y lo sublime *dinámico*. El primer sentido refiere a lo absolutamente grande, a magnitudes incomparables en el sentido más literal del término, tan incomparables que no encuentran registro empírico alguno. "Sublime es aquello comparado con lo cual resulta pequeño todo lo demás" (Kant, 1961: 95). El intento, siempre fallido, de representarnos lo infinitamente grande no hace sino poner el foco en la facultad cuya posibilidad contempla, esto es, en la razón. El sentimiento de lo sublime nace allí de la inconmensurabilidad que se revela en dicha experiencia interna. La inadecuación de la imaginación para alcanzar la idea de una inmensidad inasible queda expuesta en su esfuerzo por alcanzarla y de allí la sensación de incomodidad que acompaña la admiración. El sentido dinámico de lo sublime nos recuerda en cierto aspecto el planteo de Burke; está inducido por las manifestaciones de la naturaleza en donde su fuerza nos produce temor. Nuestra imposibilidad de ofrecer resistencia a la potencia desatada de la naturaleza nos da motivos de sobra para sentir miedo. Son muchos los ejemplos de fenómenos naturales cuya violencia expone la fragilidad humana, su impotencia constitutiva frente a fuerzas abrumadoras. Nuevamente, lo sublime no reside en el objeto de la contemplación sino en el interior de quien aprehende su material insignificancia librada al capricho de potencias indómitas.

El sujeto puro que se revela

Schopenhauer suscribe en parte a la demarcación hecha por Kant y la aúna con una concepción platónica de la realidad, de hecho a su juicio la mismísima contemplación estética vehiculiza nuestro acceso a las formas arquetípicas y eternas de las cosas. Y no sólo eso, sino que además la experiencia estética ostenta una dignidad particular: es la que nos permite abstraernos por un instante del dolor y del sufrimiento de la existencia, la que suspende los apetitos y las urgencias a los que la voluntad nos somete a diario. En tal sentido, mientras estamos sumidos en la expectación estética nos liberamos de la tiranía de la voluntad, de su constante imposición de exigencias y en ese

despojarnos "elevados por la fuerza del espíritu, abandonamos la manera ordinaria de considerar las cosas" (Schopenhauer, 2010: 217). Es decir que mientras nos encontramos envueltos en la contemplación estética "olvidamos" las relaciones que habitualmente tenemos con las cosas, suspendemos el continuo requerimiento de nuestra voluntad y en definitiva no hacemos otra cosa sino despojarnos de toda urgencia e interés mundano, trascender nuestra individualidad y aparecer como sujetos puros de conocimiento. En ese perdernos a nosotros como individuos y emerger como espectadores esenciales tenemos el acceso a la idea, nos apartamos del objeto particular que concita nuestra apreciación para situarnos en el plano del arquetipo o matriz fundamental. Es decir, abordamos a lo que Schopenhauer denomina la "comprensión estética".

La belleza se nos hace accesible como sujetos puros del conocimiento sin volición y con acceso a las ideas puras. Sin embargo la experiencia de lo sublime agrega una condición más a lo que hasta el momento nos permite la apreciación de lo bello. Y es que dicha relación está signada por la hostilidad que el objeto impone al sujeto. El sentimiento de lo sublime sobreviene al presentarse un objeto como amenazante a la voluntad humana y cuando ésta se sobrepone a dicha realidad para entregarse a la mera contemplación.

> En lo sublime ese estado de conocimiento puro se logra, en primer lugar, arrancando consciente y violentamente a las relaciones desfavorables del objeto con la voluntad y elevándose libremente y con plena conciencia por encima de la voluntad y del conocimiento con ella relacionado. (Schopenhauer, 2010: 242)

A su vez, el sentimiento de lo sublime admite según Schopenhauer una suerte de graduación según se trate de objetos cuya hostilidad se manifiesta de un modo más sutil o más explícito. Eso lo lleva también a suscribir la distinción hecha ya por Kant entre sublime matemático y dinámico, aunque vale señalar que Schopenhauer ilustra las variaciones en lo sublime con un tono poético encomiable, superando con creces el escueto inventario de experiencias que describe el filósofo de Koninsberg.

Una categorización preliminar en torno a lo sublime

El breve recorrido realizado hasta el momento, y que se ampliará a futuro, nos permite esbozar una suerte de caracterización de la experiencia de lo sublime que será desplegada en forma de puntos bien precisos a continuación.

- Como ya se ha mencionado, el sentimiento de lo sublime ocupa un lugar de relevancia dentro del enorme espectro de las emociones humanas. No se trata de un sentimiento menor, sino por el contrario de uno de los de mayor dignidad que el ser humano puede experimentar. Lo sublime linda con lo más elevado a lo que lo humano puede asomarse y pretender, tal es así que se vincula justamente con aquello que es de por sí inaprensible o que lo excede.
- Existe una suerte de consenso en torno al tipo de placer que concita. Se habla generalmente de que lo sublime constituye una suerte de placer negativo, dado que deleita tanto como inquieta. Como sea, es hijo de una clasificación ambigua que lo exime de ser encasillado como un mero placer. Resulta ser una experiencia más compleja que cualquier placer ordinario por estar siempre acompañada de un grado de incomodidad, incertidumbre o inadecuación.
- Lo sublime se relaciona con lo absoluto, lo indeterminado y lo inabarcable por la propia constitución y naturaleza humana, por lo tanto explicita una suerte de desborde, superando cualquier medida posible. No admite referencia empírica alguna, con lo cual ahonda el sentimiento de extravío y pequeñez en el ser humano. Cualquiera sea el fenómeno que lo suscita, pone en evidencia lo incongruente que resulta la naturaleza humana en su plan de aprehender la totalidad del mundo.
- Lo sublime apunta a una experiencia del sujeto y no tanto a una característica o cualidad del objeto de contemplación. Como tal, comporta una experiencia introspectiva toda vez que conmociona al individuo al hacerlo consciente de algún aspecto fundamental de su existencia (finitud, fragilidad, intemperie, etc).
- Por tratarse de una experiencia emocionalmente significativa, lo sublime le devuelve al individuo la consciencia de su condición y con ello algún aspecto de su especial dignidad como ser humano. Así vemos que en Kant la experiencia de lo sublime hace al hombre consciente de su condición de ser moral mientras que en el planteo de Schopenhauer queda en evidencia como pivote de toda representación del mundo (dignidad gnoseológica). Sea como fuere, la experiencia de lo sublime es tan relevante que le recuerda (si es que lo ha olvidado) su carácter destacado, ya sea como legislador y juez de sus actos o como eje ineludible de cualquier pensamiento, idea o sensación respecto del mundo.

Recuperación de la pregunta por lo sublime: inconsistencias actuales

El tratamiento y la indagación respecto a la pregunta por lo sublime no obtuvieron mayores avances desde que las lecturas modernas fijaron el alcance del planteo. Como si se tratase de un asunto ya cerrado el análisis contemporáneo no pareció demasiado preocupado en revisar el concepto de una de las categorías centrales a la estética filosófica. El actual tramo de este recorrido se plantea, entonces, una recuperación de la noción de lo sublime de cara a las transformaciones ocurridas en los últimos decenios.

Algunos autores que han intentado volver la mirada sobre el tratamiento de lo sublime destacan el poderoso vínculo que el concepto, o la experiencia detrás del concepto, reserva para con las formas hipertrofiadas de la mercancía y del comercio actual; el incremento creciente de un desarrollo científico-tecnológico como correlato de la modernidad; o bien respecto de las derivas propias de algunos logros técnicos aplicados a distintos soportes virtuales. Según tales lecturas habría que buscar los rastros de lo sublime desde la continuidad sostenida respecto de cierta caracterización originaria y atenta a las transformaciones suscitadas. Lo que el esfuerzo supone, al menos en parte, encuentra fundamento en la detección de las diferentes encarnaciones que el concepto de lo sublime promovió con el paso del tiempo. Así, un primer desplazamiento parece signado por el vínculo estrecho que sostuvieron los desarrollos científicos y tecnológicos.

Pensar lo sublime desde la profusión de tecnologías aplicadas, desarrollos científicos y experimentación en los diversos campos del conocimiento supone preguntarse si aquellas formas y funciones participan de dicha categoría o pueden hacerlo. En esta dirección, el pensamiento sobre lo sublime busca indagar nuevos modos de relación entre *hombre* y *naturaleza;* distintos de los ejemplificados en la modernidad romántica. El desplazamiento tuvo que ver con el progresivo desarrollo económico, científico y tecnológico de los EE.UU como irrupción en el mapa mundial. La distancia de las anteriores categorías europeas de lo sublime que ligaban la experiencia de cierto recogimiento, cuando no temor e inseguridad del hombre ante las fuerzas de la naturaleza, dio lugar a formas ejemplares del asombro y el logro. Nos referimos a ciertas conquistas que acabaron por darle al hombre un dominio abrumador sobre la materia. Pensar, así, las grandes maquinarias de la industria, algunos estilos arquitectónicos como el brutalismo, el alcance de ciertos desarrollos tecno-científicos que por desgracia incluyen el dominio sobre formas de la destrucción, o la tecnología capaz de depositar al hombre en la superficie de la luna suponen, quizá, la inmensa potencialidad del conocimiento humano y denotan la envergadura que puede alcanzar cuando organiza sus esfuerzos.

Habría, según la caracterización que identifica dichos logros con cierto tipo de experiencia de lo inconmensurable, un común denominador que representa la pequeñez humana frente a la magnitud desproporcionada de sus propias creaciones. El hombre se empequeñece a medida que se agiganta la desproporción de sus metas o conquistas. Se da aquí un desequilibrio de magnitudes. Tal característica coincidiría con una de las notas propias de lo sublime extraídas del correlato histórico sobre el tratamiento de esta cuestión. Sin embargo, en ella lo sublime participa no de un enfrentamiento del hombre al poderío de la naturaleza indómita, sino de la *maquinaria* que doblega, abre las entrañas de la tierra, se eleva por el espacio hasta abarcar horizontes extra-terrestres y domina cada rincón del planeta. El progreso de la modernidad supo encauzar desafiantemente el logro de tales conquistas y ante ellas, volvemos a experimentar cierta afección y desconcierto propios de la experiencia de lo sublime.

En conjunción con, y posiblemente motivado por dichos logros, un segundo bloque de reflexiones tiende a identificar lo sublime en la actualidad con la hipertrofia introducida por el avance del *capitalismo* en sus distintas variantes. El modelo de producción y crecimiento basado en la acumulación de capital acabó desbordando toda área de la vida en sociedad introduciendo fuertes alteraciones y desequilibrios. La potencia desarrollista y el progreso científico-tecnológico que sustentan parte de este acontecer anclado en dimensiones materiales promueve una lógica que recupera otra de las características dominantes de la sublimidad: la superación constante o el rebasamiento permanente de todo límite. Esto es, la capacidad de acumulación, de crecimiento y de expansión potencialmente infinita que se deriva de la proclama capitalista.

Ahora bien, tal relación de traspasamiento de todo límite supone aún la conciencia de ellos. Es decir, supone el vértigo desde los límites frente a todo aquello que desborda el continente desde el cual opera toda comprensión. El capitalismo en su fase monetaria y el desarrollo del papel moneda como sistema de intercambios establece la infinita potencialidad de acumular valores que no sostienen correlatos de realidad precisos. Esto obtura la posibilidad de establecer valores concretos sobre las cosas por una hiperinflación de sus valores de cambio. La virtualidad que encierra dicha inflación y, consecuentemente, el desarrollo progresivo de un valor simbólico asociada a ella es lo que preconiza el éxito de su implementación:

> Lo que fascina en el dinero (el oro) no es ni su materialidad, ni aun el equivalente percibido de determinada fuerza (de trabajo) o de determinado poder virtual, es su *sistematicidad,* es la virtualidad, encerrada en esta materia, de sustitutividad total de todos los valores gracias a su abstracción definitiva. (Baudrillard, 1999: 95)

La conformación de un sistema de abstracciones tal fija y consolida una dimensión de valor disociada de toda utilidad en la profusión de estrategias generadoras de necesidades. La desmesura y la infinita potencialidad de tal sistema configuran una vez más la experiencia de los límites. Lo sublime aquí supone ese franqueamiento de las fronteras o el vértigo ante todo aquello que supera absolutamente el sentido.

El desarrollo tecnológico que propusieron las redes de comunicaciones y la dimensión inconmensurable de lo virtual instaló y desató la lógica de lo inabarcable una vez más, producto de lo humano. De allí el surgimiento de nuevos modos de exposición ante los otros, del esfuerzo por construir nuestra identidad y su soporte aparencial dentro de una red de extensión y alcance ilimitado. Son los tiempos del individuo sumergido en la bastedad de lo virtual. Ese saberse único en el instante de desvanecimiento frente a lo inaprensible natural pasa a consolidar modos de entenderse parte de una trama inacabable de conexiones múltiples. Un tercer bloque de observaciones destaca, así, la participación en lo sublime de la desmesura promovida por el uso y el consumo de las redes sociales en la virtualidad actual, consecuencia de Internet. La fascinación puesta en juego por el desarrollo de la propia apariencia da lugar a una serie de estrategias de exposición que trastoca usos y costumbres arraigados promoviendo alteraciones vertiginosas. Una de ellas entiende que debe hacerse un uso público del espacio privado llevando la paradoja al campo del ejercicio cotidiano de la auto-publicación. Es la intimidad develada, lo interno exteriorizado y, en algún sentido, el espacio de lo propio que demanda la mirada de los otros. Algunos autores advierten en este tipo de prácticas una urgencia que reclama la aparente obligación del *diseño de sí*. En una sociedad hiper-estetizada el deber de cada uno supone la construcción y el modelado de la propia apariencia que encuentra su correlato más claro en el fenómeno de la *selfie*. Todo ello se inscribe a la perfección dentro de lo que Lipovetsky menciona como proceso de personalización, mediante el cual los seres humanos diseñan su existencia con arreglo a sus intereses y deseos sin someterse rígidamente a cánones o imperativos tradicionales.

Vivimos la era de la inmediatez que brindan los soportes virtuales. El vínculo al instante, el tiempo real, la alta definición y la plena conectividad. Es el tiempo de la espectacularidad de las cosas vueltas para su contemplación y su consumo. Aunque, sin embargo, tal consumo es distante. Congela la distancia que separa a cada uno del resto en el nicho aislado de su propia configuración mediatizada. Detrás de ello, el vértigo. La absoluta comunicación que incomunica, que posterga en una instancia siempre ulterior la promesa del encuentro, que aísla. La instantánea que expone, como en un diario íntimo vuelto al público, el minuto a minuto del acontecer de nuestras acciones

consuma así, por propia voluntad, el horror reificante de la plena exposición. En este sentido ser es ser para los otros. Aquella dignidad que se desprende del sentimiento de lo sublime ahora se construye en la certeza de tener sentido en una trama de exposiciones.

Lo sublime aquí enfrenta antiguos modos de cobrar certeza de uno mismo en donde el hombre se enfrentaba a lo extremadamente grande y solitario de un paisaje o a la furia desatada de la naturaleza amenazante. Dichos modos se trastocan ahora en un saberse público. En el instante en que la imagen de uno mismo se incorpora a la red es cuando cobra sentido y dimensión el abismo en que se inserta.

Como hemos mencionado más arriba, el desarrollo actual del capitalismo no puede prescindir de un interés por subyugar al individuo y de ofrecerle infinitas posibilidades para el continuo re diseño de sí. Es lo que advierte Gilles Lipovetsky al afirmar que las experiencias estéticas proliferan como una necesidad dado el actual devenir del capitalismo. Siguiendo su planteo, estamos frente a la reproducción de un individuo de corte hedonista que lejos de abonar a un ideal de vida despojado, se somete a la renovación continua de sus deseos merced a una inmensa maquinaria que no escatima esfuerzos en dispensarle opciones siempre renovadas para su deleite. En tal sentido vale preguntarnos si acaso en este marco no se debilita de algún modo la experiencia misma de lo sublime que suministra la inconmensurabilidad del mundo virtual al que antes hacíamos referencia. Nos inquieta pensar que tal vez la desmaterialización que supone lo virtual, sumado al carácter ya no excepcional de su hábitat desdibuja la intensidad de lo sublime a ello asociado. En el plano de las inabarcables redes virtuales cualquier experiencia de lo extraordinario parece lejana, lo mismo sucede con la desaprensión volitiva o el gozo que turba la existencia. Por el contrario, parece experimentarse un confortable recogimiento frente a la inmensidad virtual, que no conmueve cimiento existencial alguno. En definitiva, el humano desarrollo de la técnica ha dado a luz experiencias estéticas que lindan con lo sublime, o que bien podríamos asociar a ello aun haciendo ciertas concesiones que ciertamente nos alejan de su caracterización originaria.

La revolución digital e informática, sobre todo ya ingresado el siglo XXI, constituye un abanico de nuevas experiencias que nacen de la constitución de un espacio de virtualidad cuyos límites son inabarcables, erigiéndose como un fenómeno de inaprensible y descomunal envergadura. Se trata de la mismísima construcción de un mundo en donde el individuo queda reducido a una serie de datos nimios. No obstante, lo colosal aunque difuso de tamaña estructura no es vivenciado como un factor de riesgo, ni considerado ya un logro extraordinario, sino que es adoptado en nuestra cotidianeidad ciertamente como un espacio de confort. De ser así el caso, revelaría que la sublimidad depende en

su aspecto fenoménico más de la materialidad concreta de lo que sospechábamos y que por esa razón el carácter virtual encuentra problemas para reclamar su ingreso al catálogo de sus experiencias, pese a cumplir, como vimos, algunos de los requerimientos que la cuestión suscita.

Referencias bibliográficas

Burke, E.,(1807), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (selección). Madrid: ORU

Baudrillard, J. (1999), *Crítica a la economía política del signo*, Madrid: Siglo XXI Ed.

Fajardo, C. (2012), "Lo sublime en la cultura del mercado", *Sinapsis* 4, pp: 178-195.

Gaete Cáceres, M. (2014), "*Ad infinitum*: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad", *Aisthesis* N° 56, pp: 53-68, ISSN 0568-3939.

Groys, B. (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Bs. As.: Caja Negra.

Kant, I.,(1961), *Crítica del juicio*. Argentina,Buenos Aires: Losada

Lipovetsky, G. y Serroy, J., (2015), *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, España: Anagrama

Schopenhauer, A., (2010), *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, España: Gredos.

Jerarquías de poder en el documental de intervención política. Límites, relaciones y tensiones entre el realizador, el actor social y el espectador

Por María Cecilia CHRISTENSEN
Facultad de Arte - UNCPBA

Introducción

El presente trabajo indagará sobre las relaciones jerárquicas de poder que se establecen dentro de la realización documental según los teóricos Bill Nichols, crítico y teórico cinematográfico conocido por su trabajo pionero como fundador del estudio contemporáneo del cine documental y Christian Doelker, científico en comunicaciones mediáticas.
Se establecerán cruces entre las modalidades de abordaje a la realidad que proponen ambos autores en relación con las experiencias de realizadores colectivos - participativos de Documentales de Intervención Política. Se buscará establecer los espacios de los realizadores, de los actores sociales y del espectador en relación con la representación cinematográfica. Se trabajará sobre la Escuela Documental de Santa Fe con *Tiré Dié*, Grupo Cine Liberación con *La hora de los Hornos*, Grupo Cine de la Base con *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, Videoactivismo representado por Indymedia con *Compañero cineasta piquetero.*

Modelos heredados. Aproximaciones

La realización audiovisual aprendida tanto en los espacios formales de educación como en la realidad laboral establece la noción de trabajo en equipo subordinado hacia un director ya que es quien tiene "la película en su cabeza". Los integrantes del equipo técnico–creativo deben ser traductores de esa idea aplicándola a su área específica, pero a medida que se baja en la pirámide jerárquica se carece en gran medida de un entendimiento completo del sentido al que arribará la obra. En primera y última instancia la voz de autoridad la posee aquel que dirige el proyecto. Esta forma fragmentada de producir el sentido del trabajo mantiene a cada integrante abocado solo a un

espacio de acción concreto, siendo una pieza en el engranaje. El control ideológico que esto replica proviene exactamente de la parcialidad de entendimiento sobre aquello que se produce. Esta estructura operativa es heredada del modelo hollywoodense de producción cinematográfica en donde la maquinaria de creación audiovisual se ordena de las partes al todo, replicando una conducta fordista de producción industrial en serie instalada antes de la primera guerra mundial.

La verticalidad de las jerarquías es inapelable y nunca puesta en crisis. De hecho, se reconoce como "la forma" de llegar a un resultado exitoso. En sentido estricto corresponde a una *cadena de mando,* entendido como una autoridad lineal en donde las premisas fluyen desde la punta de la pirámide organizacional a la base, y donde se espera que hacia la cima de la misma solo se reporten las informaciones requeridas, de las actividades y tareas encomendadas. Esta organización jerarquizada, vertical y autoritaria, funciona tanto en el mundo industrial, en el empresarial como en la organización de un ejército.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se introduce en esta ecuación la esfera de lo social? ¿Cómo se manifiesta la irrupción de lo horizontal dentro de esta estructura jerárquica?

Bill Nichols cuestiona que "al definir el documental estrictamente en términos de control del realizador sobre las variables que ofrece la definición, también se dejan de lado todas las cuestiones sociales (frente a las estrictamente formales) a que invita un estudio del «control»: ¿qué relaciones (de poder, jerarquía, conocimiento) tienen lugar entre realizador y sujeto; qué formas de patrocinio o consentimiento se dan; quién poseerá y distribuirá la película y con qué fin?" (1991: 43).

En el punto en que sí concuerdan los teóricos, es en el valor indicial que posee la realización documental respecto de la realidad concreta[1]. La relación que establece el documental con el referente que evoca del mundo de lo real, le otorga el valor de *evidencia* sobre los acontecimientos. Pero esta evidencia, lejos de pensarse como prueba objetiva del mundo, se reconoce como una mirada parcial, una interpretación, una representación que ofrece el realizador. Es por esto que un documental es un registro que se presenta en un sentido dual: por un lado, registra el mundo histórico, y por el otro, registra la cosmovisión del realizador.

Doelker afirma "que la reproducción documental es algo más o menos ´hecho´: por una parte está basada en la parcialidad del realizador -nadie puede saltar por encima de la sombra de su propia subjetividad-, y por otra parte en el *estar prisionero* por los medios del realizador. Así pues, cuando

1 Javier Campo en su libro *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* plantea en su primer capítulo un recorrido sobre corrientes filosóficas y teóricos de cine intentando establecer la amplitud polisémica y de aplicación a la práctica del término Documental.

se participa de la realidad a través de los medios, no hay que olvidar que de ésta sólo se obtiene una ´parte´" (1979: 74).

Entonces, ¿cómo se traza la distancia que hay que tener entre el contenido de lo real y el valor de verdad que construye, en relación con la parcialidad de la percepción del realizador que se sublima?

Intervención del realizador

La realización documental interviene en la realidad que rodea al realizador. Se interpela el espacio público y se busca redimensionar las formas de representación. La incorporación del actor social abre interrogantes acerca de las relaciones de jerarquía que se establecen dentro del espacio de la realización del documental. Estos espacios de poder estarán íntimamente relacionados con la intención original que tenga el realizador, con la estructura de producción que se establezca, con el espacio de exhibición y el sentido final que adquiera la obra.

El cine colectivo se presenta como una organización grupal en donde sus integrantes se reconocen a sí mismos como iguales y desde esa paridad nace la realización audiovisual. La igualdad está dada por la permanente conversación, la puesta en común de las ideas y de las formas de llevar adelante la práctica de registro puestos a operar sobre la forma que adquiere la representación de los involucrados en la estructura discursiva.

Su contraparte, el cine de autor, concentra los recursos en la figura del director. La idea es concebida, desarrollada y registrada en base a un deseo individual (o editorial), motivada desde un sujeto (o grupo), pero sin incorporar en la conversación discursiva al actor social en cuestión. El "otro" forma parte del discurso en tanto sea del interés del realizador, pero sin espacio para debatir la forma en la que queda representado.

Aproximación teórica. Bill Nichols y su clasificación.

A lo largo de sus diversas publicaciones sobre la realización documental, el autor ha desarrollado una serie de seis modalidades que permiten trazar límites y pertenencias dentro del espacio de la realización documental. Si bien no son exhaustivas para toda la producción audiovisual existente, son permeables de incluir en alguno de sus aspectos a la mayoría de las realizaciones.

En este trabajo rastrearemos dentro de las modalidades cómo se plantea la relación de jerarquías entre el realizador, el actor social y el espectador, buscando establecer la interacción que entre ellos

se traza. "Si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones?" (1991: 68).

En la descripción de cada modalidad, el autor aborda tres espacios: el espacio axiográfico[2] del realizador, el espacio del texto entendido como los recursos estéticos utilizados para la confección de la obra y el lugar que la obra le brinda al espectador.

Las modalidades que se plantean son:

Expositiva: El realizador es quien tiene el control total del discurso. Lo construye a través de la voz en off utilizando imágenes probatorias que enfaticen su punto de vista. En la forma que habla demuestra su posición ética, política e ideológica. En caso de incluir a un entrevistado, éste solo es funcional en tanto reafirma el fin objetivo o persuasivo que persigue el discurso. El espectador está excluido de la acción del relato ubicándose como receptor pasivo, convencido de "la verdad" que el discurso construye. Por lo tanto, la autoridad textual total del proyecto la posee el realizador convirtiéndose en la punta de la pirámide.

> "El texto expositivo determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, los límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse […]. Estas cuestiones circulan como conocimientos tácitos entre los practicantes y forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos, una matriz a la que se enfrentan las (demás) modalidades restantes cuando se trata del estatus de las personas reclutadas para aparecer en la película" (1997: 70-71).

Poética: Esta modalidad se puede considerar como una derivación de la expositiva, pero aún más distanciada del fin objetivo o persuasivo que sostiene el discurso de la voz en off. Aquí la presencia del realizador se evidencia en la impronta poética o lírica de los encuadres y del flujo del montaje. Busca obtener una información alternativa del mundo histórico atendiendo más al componente retórico de las imágenes que a su contenido significante. Aquí el actor social queda inmerso como un elemento más de la composición despojándolo de corporeidad, incluyéndolo desde el juego de las formas y ritmos visuales. El espectador, si bien participa más libremente de las asociaciones propuestas por el realizador a la hora de resignificar aquello que le es expuesto, se distancia del acontecimiento histórico en sí para desplazarse hacia la experiencia estética de la obra. Esta modalidad se emparenta directamente con la noción de cine de autor.

2 Entendido como el estudio de los valores (ética, estética, religión, etcétera) que se plasman en la forma que adquiere la obra.

> "¿Qué, si el cineasta se dedicara a simplemente observar lo que ocurre frente a la cámara, sin una intención abierta? ¿No se trataría de una nueva y atractiva manera de documentar?" (2001: 199).

Observacional: En esta modalidad, el realizador permanece fuera de la escena de registro, de forma tal que en apariencia no interviene en la realidad que sucede frente a cámara: la vida *es* así. Éticamente, se cuestiona si esa no intervención aparente realmente no interfiere de modo negativo en la realidad a representar. Los actores sociales, aunque han autorizado al realizador a registrarlos, quedan expuestos a formar parte de un discurso ajeno que no necesariamente represente fielmente a su modo de vida. El espectador conoce un fragmento de vida ajena como por casualidad, casi como si se tratara de una puesta en escena de cine de ficción. Se establece así una posición de observador ideal al que la película se le explica por sí misma. La autoridad textual sigue a cargo del realizador, ya que el montaje que forma discurso está a su cargo y el actor social queda incluido en él. Pero se brinda un elemento de compromiso al espectador como participante elegible en ese mundo histórico representado que se involucra de forma directa con una experiencia de vida.

> "¿Hasta qué punto y de qué modo se representará la voz de la gente? Si son observados por alguien más, ¿hasta qué punto merecen un lugar en la copia definitiva sus propias observaciones sobre los procesos y resultados de la observación?" (1997: 73).

Interactiva: Aquí el realizador interviene en la escena de registro y en la realidad que registra. Cede la autoridad textual hacia los entrevistados siendo ellos la figura central de la modalidad. Pero la cuestión ética se debate precisamente en esa intervención y en ese ceder. Los actores sociales brindan su testimonio mediante una entrevista que plantea en sí misma una complicación ética de jerarquías: entrevistador – entrevistado. Si bien el grado de implicación que adquieran los actores sociales puede variar, esta distribución desigual del poder a favor del realizador reafirma su lugar piramidal ya que estará a su cargo el montaje final y la fragmentación de los testimonios, que puede contradecir la intención original. El espectador entra en contacto con el artificio de la construcción cinematográfica al incorporar la presencia del realizador en la escena, y se acerca como testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él. Esta modalidad pretende establecer una relación de paridad en la autoridad textual entre realizador y actor social, aunque dependiendo de las intenciones del realizador podrán tornarse más o menos igualitarias. El

espectador se hace consciente del artificio y encuentra una mirada personal acerca del mundo histórico. La pirámide se transforma en un espacio de intención horizontal.

> "… ¿Cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo?" (1997: 79).

Reflexiva: En esta modalidad, el realizador se hace visible exhibiendo la forma en la que se construye el discurso documental. Este *metacomentario* que realiza sobre la representación del mundo histórico lo ubica como autoridad textual, ya que todos los elementos que forman parte del relato están puestos al servicio de esta reflexión que encierra la construcción misma del discurso. El actor social está incluido dentro de este universo como una parte del engranaje, pero la manipulación sobre su decir se hace visible en el montaje. El espectador se encuentra frente a un discurso que desmenuza la trama del artificio audiovisual y le permite entablar un diálogo con la obra comprendiendo así la manipulación que puede realizarse de la interpretación del mundo histórico. En este caso, la estructura piramidal funciona en tanto verticalidad del discurso por parte del realizador, pero le asigna al espectador un valor de profundidad en la lectura del trabajo otorgándole herramientas para comprender la construcción del mensaje, saber que luego le permitirá deconstruir otros relatos, poniendo una distancia en la relación documental = verdad.

> "¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?" (1997: 94).

Performativa: En esta modalidad, se presenta un cambio cualitativo en lo que respecta al espacio ético del realizador porque se traslada la esfera privada a la esfera pública. Este pasaje conlleva una renovación de los abordajes posibles al mundo histórico. Es la historia personal del realizador la que se pone en pantalla (o algún punto de su vida) y a través de la cual se tejen nuevas relaciones con los acontecimientos y su representación. El testimonio principal es el del realizador, su cosmovisión del acontecimiento, que puede estar representado mediante voz en off o por su aparición en pantalla. Los demás testimonios convocados pueden establecerse como voces con las que conversa la voz principal o con las que discute. Nunca se establecen en igualdad jerárquica, sino que son apoyaturas sesgadas del punto de vista que tiene el realizador. El espectador está ubicado en un lugar de

privilegio respecto de la información que se brinda ya que forma parte de los artilugios que el realizador persigue para lograr poner en pantalla aquello que es de su interés. De esta forma, lo hace parte del discurso.

> "[El documental Performativo] (n)o contrarresta, sin embargo, el error con los hechos, la información equivocada con información correcta. En lugar de eso, los documentales expresivos adoptan un modo distintivo de representación, en el que obtener conocimiento y entendimiento requiere de una forma completamente diferente de compromiso" (2001: 233).

Esta clasificación de las seis modalidades desarrolladas presenta como patrón la imposibilidad de mantener una relación horizontal con el entorno registrado: el realizador brinda más o menos autoridad textual al actor social y espacio de participación al espectador, pero en ninguna modalidad se puede afirmar la participación colaborativa de todos los involucrados.

¿Cómo se establece de forma genuina una relación de paridad con la otredad? Christian Doelker y su clasificación.

En un sentido filosófico, el autor aclara que no es posible acercarse al otro sin anteponerse uno mismo. Ver, entender, escuchar a otro siempre requiere de la presencia mediadora entre lo que el otro expresa y la percepción del mundo de quien recibe.

La percepción es un acercamiento subjetivo a la realidad, mediada por los cinco sentidos, que permite dominar el espacio que nos rodea. Estas estrategias de dominio seleccionan del entorno aquello que nos es significativo y lo ordena para la comprensión y explicación del mundo. Por lo tanto, afirma el autor que *la realidad es realidad percibida* y esa construcción le devuelve al sujeto una proyección del mundo que concuerda con su percepción.

La distancia que se produce entre realizador y actor social permanece intacta por más voluntad de cercanía que se implemente en la producción de la obra. Por lo tanto, el documentalista se acerca *desde afuera* a ese entorno que desea registrar. Este punto funciona como la primera limitación del realizador.

Dentro de estas estrategias de dominio, el autor establece dos formas de ejercerlas: la representación, como primera línea; y el comentario, como segundo abordaje. La representación se transforma en signos visuales, sonoros y por medio de la lengua, que, al traducirse en soportes de conocimiento público, como los medios de comunicación masiva, plasman ese recorte de la

realidad. El comentario es el proceso de análisis (desde el nivel informativo, el encauzamiento de la percepción y la transferencia de la carga emocional) correspondiente de ese recorte.

De esta forma, el realizador audiovisual, al mediar con la cámara, mediatiza la realidad que lo rodea representándola y comentándola, logrando que una percepción subjetiva e individual se transforme en una referencia directa del acontecimiento, en donde el espectador puede perder de vista la parcialidad de lo que recibe y correr el riesgo de transformarlo en la totalidad del acontecimiento. Este riesgo puede disminuirse si el realizador mantiene presente en la producción la noción de recorte y de parcialidad, y aquí nos adentramos en una cuestión ética.

Para el autor, "la realidad no debe utilizarse como simple fuente de material para un arreglo personal" en donde el realizador debe subordinarse al encuentro con la realidad, ponerse al servicio y no solo tomarla como punto de partida para consideraciones personales.

Doelker propone tres modos de proceder documental: sumarial, auto-representacióny reconstrucción.

En modo **sumarial** propone el registro del acontecimiento del aquí y ahora, que se asemeja a la estructura periodística de la información: alguien que registra lo que acontece, pero desde afuera, sin intervenir. Aquí se reproduce la estructura jerárquica verticalista en donde se aborda el mundo histórico desde la cosmovisión del realizador.

> "El registrador no influye para nada en el discurso del acontecimiento, sino que se limita a reportar lo que acontece por sí mismo, por el impulso de propio acontecimiento" (1979: 83).

El modo de **auto-representación**, puesto en práctica por la Film Board de Canadá, implica la acción de brindar las herramientas de registro a los actores sociales para que se registren a sí mismos, y de esta forma disolver la distancia de percepción porque ya no proviene del afuera, sino que nace *desde adentro*. El objeto de estudio se transforma en sujeto productor de su propia representación. Si bien desde la teoría esta posibilidad permite la creación de imágenes genuinas, no aclara cómo se lleva a cabo en proceso de edición de dicho material. Sí comenta que el material en crudo del ejemplo puntual que desarrolla fue visualizado por todos los registrantes para autorizar el uso de todo el material, pero omite el momento preciso del corte de la edición y la formación del sentido, por lo que se podría desprender que estaría a cargo de aquel que brindó las herramientas.

> "Permitirle hablar a una persona significa mucho más que concederle la posibilidad de un *statement* [una declaración]. Significa capacitarlo en el uso de los medios de comunicación" (1979: 86).

La **reconstrucción** está sujeta al acontecimiento histórico del pasado que ya no puede registrarse en el aquí y ahora de la categoría sumarial, y por lo tanto para que pueda ser puesto en escena, el autor desarrolla una serie de requisitos que se deben intentar implementar, como registrar con los actores sociales involucrados, en los espacios donde ocurrieron los acontecimientos. Y de no ser posible estas opciones, utilizar todo el material histórico probatorio que permita confiar en esa realidad puesta en pantalla. En este punto se distancia del docudrama, ya que se consolida a través de evidencias de un pasado acontecido. Toda la responsabilidad autoral nace del realizador.
En la descripción de los modos que el autor propone, el trabajo jerárquico de los roles se mantiene dentro del esquema tradicional de la realización audiovisual.

Lo que no se hace presente

Ambos autores concuerdan en que las clasificaciones nunca se encuentran de modo puro y siempre se hibridan unas con otras. Lo importante para la clasificación de la obra es encontrar la predominancia.
A su vez, concuerdan en que la forma en la que el realizador recorta el tema, aborda un punto de vista y se relaciona (o no) con los actores sociales, son los momentos relevantes de análisis de las categorías que plantean. Las etapas de preproducción y producción documental parecerían ser suficientes para marcar los límites de las clasificaciones y las formas de acceso al mundo histórico. Quedaría sin abordaje la posproducción y la exhibición.
Si bien Nichols menciona al montaje dentro de sus categorías, lo hace desde un lugar descriptivo de la forma técnica (por ejemplo planos con continuidad espacio – temporal para la modalidad de Observación o montaje probatorio para la de Exposición) pero no se pregunta acerca de las decisiones que justifican la producción final de sentido que deviene al tomar la obra en totalidad: desde los objetivos de su producción hasta el espacio de exhibición concreto, ni acerca de quiénes intervienen en el proceso.
Doelker descansa en la subjetividad – parcialidad que la percepción le otorga al realizador, las limitaciones espaciales y técnicas que a esta percepción acompañan, pero no profundiza en el

sentido de corpus ni de movimientos que se construyen con el discurso documental como prueba del mundo histórico.

Dejar afuera la instancia de **posproducción** es dejar afuera el momento decisivo para la formación del sentido, para la manipulación de la imagen y del sonido, de los testimonios. Aquí es donde la pretendida horizontalidad de algunas de las modalidades mencionadas se pone en crisis. En la modalidad interactiva, ¿los entrevistados participan en la sala de montaje? En el modo de auto-representación, ¿aquellos que han registrado sus propias imágenes y desconocían el uso de las herramientas de registro, comprenden el poder del efecto Kulechov? Entonces, ¿en dónde se efectiviza la horizontalidad del poder? ¿Existe alguna manera para que esto ocurra en el plano de la práctica?

Los mismos interrogantes pueden trasladarse al espacio de **exhibición**. Mostrar la película en un ámbito determinado y no en otro, conlleva en sí mismo una toma de decisión ética, política e ideológica, tanto como realizar el recorte temático. Exhibir el documental en una cadena extranjera de cines, en una plataforma virtual nacional o en el mismo espacio en el que ha sido rodada marca sustancialmente las diferencias de objetivo para el cual fue realizado originalmente. Los diversos espacios no representan en sí mismos un orden de importancia, de mejores o peores espacios, ya que cada uno es tan válido como el otro, siempre y cuando sean coherentes con la intención del realizador.

La obra en su totalidad es la que permite profundizar la interpretación sobre el mundo histórico al cual se dirige. Cuestionar las cuatro instancias de la realización (preproducción, producción, posproducción y exhibición) será entonces, la forma ampliada de comprender el fenómeno de las jerarquías de poder y de las decisiones llevadas a cabo dentro de la realización documental de intervención política en Argentina.

El cine de intervención política en Argentina

En sus comienzos, el cine documental nació con el propósito de capturar la vida, de preservar aquellos acontecimientos que se consideran relevantes para un determinado objetivo. De ahí, su parentesco con la ciencia en general, y con la etnografía en particular. Pero este tipo registro preservacionista no debate en sí mismo el valor de verdad que contiene la película. Presentar la obra y proyectarla, no requiere la interrogación y la reflexión acerca de la verdad que expone.[3] Por lo

3 Para ampliar sobre estas nociones, consultar la bibliografía *Hacia una poética del documental* de Michel Renov.

tanto, puede reducirse al mero registro de lo exótico o lo desconocido. Pero el cine de intervención política busca exactamente lo contrario. Su objetivo está puesto en el debate, en la interrogación, en la puesta en acción del receptor.

En Argentina, el documental político ha sido un tipo de realización que se ha desarrollado al calor de los conflictos sociales que ha sufrido (y sufre) el territorio nacional. Ha operado como discurso contra-hegemónico, contra-informativo, que genera una contra-imagen que el primer cine se niega a exponer. Busca despertar la conciencia social de la población y manifestar las agudas diferencias que las sucesivas políticas económicas han ido cosechando en la sociedad.

Los cambios tecnológicos han permitido multiplicar los puntos de vista, envalentonar a los ciudadanos a utilizar sus cámaras como herramientas de denuncia de aquellos acontecimientos que presencian y que, por regla política, no serían noticia para los medios de comunicación masivos.

Jerarquías de la realización: la construcción de una horizontalidad.

Escuela de Santa Fe

La primera manifestación de un cine con conciencia social se encuentra en el origen del cine documental en Argentina: la Escuela de Santa Fe dirigida por el pionero Fernando Birri.

A mediados de la década del 50, influenciado por la crudeza del Neorralismo Italiano, Birri se posiciona en la vereda de enfrente del discurso imperante tanto del cine comercial nacional como de los noticieros de la época creando la primera Escuela de Cine Documental. “Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine” (1960), comentario a partir del cual se desarrolla la primera línea teórico-práctica para la construcción de un cine político y social.

Hasta el momento, la producción cinematográfica estaba concentrada en las esferas de la clase alta y media alta aplicando el modelo verticalista hollywoodense. Los operadores del medio eran, en su mayoría, de oficio y, en consecuencia, correspondían a esta estructura de cadena de mando, de tarea realizada por pedido sin ocuparse de reflexionar sobre el poder comunicacional del séptimo arte. Este ocupar un eslabón dela cadena, pero no ser consciente de la totalidad, es una de las marcas del trabajo industrial, sesgado de la totalidad.

La propuesta era novedosa en todos los aspectos de la producción audiovisual en relación con las jerarquías de poder.

Tomando la encuesta social de *Tire Dié* (1959), un mediometraje producido por los integrantes de la Escuela, se puede analizar el modo de abordar la realidad y los espacios de producción.

Según la clasificación inicial, la obra final podría incluirse en el *modo sumarial* de Doelker, y desde Nichols, se incluye en la *modalidad interactiva*, con ausencia del realizador en pantalla (al estilo cine directo) ya que, en palabras de Marcelo Scotti,[4]"(un) elemento saliente es la ausencia de explicación de parte de los narradores. En el momento crucial de la película, Birri renuncia a apropiarse con sus propias palabras del sentido de las imágenes y arma una secuencia que parece de suspenso, en la que expone el rito diario de los chicos corriendo junto al tren sin un sólo comentario. Lo más notable del fragmento es el uso de la cámara, que da cuenta de las distintas posiciones sociales y de las distintas miradas en el momento en el que el paso del tren por el puente permite el único contacto efectivo entre los dos mundos que la película registra."

Respecto al lugar de los realizadores, la Escuela inicia un camino de apertura para el aprendizaje de la realización cinematográfica, siendo una escuela que incluía a todos los interesados, sin importar su procedencia. La prioridad era *brindar las herramientas de registro* y que todo aquel participante pueda representarse a sí mismo.

En esta búsqueda por la propia representación, cambian los temas de registro y se descentraliza la producción de la Capital Federal. La mirada se vuelca hacia los sectores sociales más desvalidos, los oprimidos de un sistema económico desigual en la ciudad de Santa Fe. Se hace presente la necesidad de tomar partido ético, político e ideológico respecto del contexto directo de los realizadores. Este desplazamiento en la práctica, refuerza la noción de la *auto-representación*, en donde la percepción del realizador recorta lo significativo, ordenando la realidad de forma consecuente con los intereses del realizador.

Desde la realización, se debaten en grupos las decisiones que regirán la forma en la que se realizarán la investigación, los registros y la posproducción. Se generan unidades de registro, descentralizando la mirada autoral. Al consensuar de forma grupal los modos de producción, la importancia está puesta en el consenso, en el debate, en la interrogación acerca de los modos de representación y en el entendimiento del sentido al que se arribará con la construcción de la película. De esta forma, no solo se preserva lo registrado en tanto documento, sino que se reflexiona acerca de su sentido.

4 Profesor de Historia por la UNLP. Investigador en el tema Cine e Historia, vinculado al Cine y Sociedad. Integrante del Grupo Cinesinorillas (www.cinesinorillas.com) en donde el grupo ha plasmado el desarrollo de las investigaciones.

Respecto a la exhibición, la película va a al encuentro con el público. Se proyecta en plazas, escuelas, universidades. Su espectador ideal es el mismo actor social que registra y el registrado. El éxito del filme (si es que el término es apto) es la exhibición para el público que no accede a las salas comerciales y que está ávido de verse representado. A su vez, las proyecciones son acompañadas por encuestas que permitan reflejar las opiniones de los espectadores activos.

De esta forma, se construye el primer ejemplo de **jerarquía horizontal**, en donde el poder de las decisiones es descentralizado incluyendo a todos sus participantes. Los modos de producción se presentan como auto-representativos, mientras que la forma final se interpreta como sumarial. El alejamiento de la pantalla de un intermediario permite el contacto directo entre el tema y el público, obteniendo así un lugar de privilegio para este último. Por lo tanto, se diferencian dos espacios: el espacio de los medios de producción y la obra final como estructura resultante.

Lo que sí resulta paradójico, es que la película ha pasado a la historia quedando como director único el mismo Fernando Birri[5], eludiendo así el proceso creativo que atravesó. ¿Causalidad de un discurso hegemónico que no contempla lo horizontal?

Cine Liberación

Encabezado por Fernando "Pino" Solanas y Octavio Gettino, influenciado por la línea de acción política de Fernando Birri, se conforma este grupo a partir de la creación cinematográfica *La hora de los hornos* (1966-1968).

Influenciados por la Generación del 60 y su relación con la Nouvelle Vague, estos autores llevaron a su obra una serie indiscriminada de recursos estéticos a fin de lograr su objetivo de conciencia social, ejemplo del movimiento entre los términos Ficción y Documental que se ponen en crisis e hibridan hasta desdibujar sus fronteras.

Dentro de la teoría que desarrolla este grupo, el manifiesto del Tercer Cine propone que "por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad" en busca de la construcción de un cine descolonizado culturalmente, separándose de un primer cine hegemónico y un segundo cine que quedó atrapado en las formas institucionalizadas.

Esta película podría enmarcarse en la clasificación de Nichols como *expositiva* en la dominante, pero también tiene elementos *poéticos* y *performativos*. Su intención es conmover al espectador,

5 En la página oficial www.cinenacional.com aparece como Guionista y Director, sin hacer mención del trabajo grupal.

transformarlo de pasivo a activo. Permitirle la reflexión y el compromiso con los representados. "Todo espectador es un cobarde o un traidor" interpela el intertítulo del film. También posee elementos *reflexivos* ya que enuncia su construcción.

También, puede relacionarse con la noción de filme ensayo, entendido como una reflexión cinematográfica y política a través de las imágenes y los sonidos que se ejecutan sobre la realidad.[6] Esta categoría de filme ensayo entraría, según Doelker, en el espacio no objetivo, en donde el realizador no se subordina a la realidad, sino que la utiliza para manipular el efecto de verdad a su medida.

Desde la realización, se propone el corrimiento del Tercer Cine a una construcción militante con la colaboración de "obreros, campesinos, militantes revolucionarios, intelectuales, organizaciones sindicales y populares", tal como lo expresan los títulos iniciales.

Aun así, los integrantes del grupo Cine Liberación concentran las decisiones, la experimentación, la paleta de recursos y la posproducción, ya que la película se edita desde el exilio de los realizadores. Si bien el objetivo es social, no parten del consenso con el otro, sino que parten de intelectualizar el proceso transformacional en el que estaba inserto el país en ese momento[7] y desde ahí, ejercer un contra-discurso que permita la movilización social.

La experimentación de la película que ejerce un cambio en los medios de producción se implementa en la forma que adquiere: una serie de tres partes, que en su totalidad conformaban más de cuatro horas de proyección. Esta particularidad se escapa de los medios estandarizados de producción hollywoodense.

Como ya citamos antes, el espectador tiene un lugar, un espacio de acción que lo incita a debatir y a sumarse a la lucha armada para defender la soberanía nacional frente al Imperialismo. Según Solanas, el filme nace con el objetivo de "realizar un film que fuera en sí mismo un acto de resistencia contra la dictadura y un instrumento para la movilización, el debate y la discusión política".

Respecto de la exhibición, introdujeron la noción de Film-Acto. La película fue "proyectada en casas de familia, parroquias, sindicatos, escuelas o facultades, donde la gente acudía a pesar de la represión" (Pino Solanas). El grupo de Cine Liberación realizó la difusión a través de unidades móviles en donde se proyectaban distintas partes de la película según el público al que iba dirigido.

6 Para ampliar, ver el análisis de Paula Wolkowicz que realiza sobre la película con motivo de la reposición de 1989, en escuelapopularcineytv.wordpress.com

7 La autoproclamada Revolución Argentina derrocó al gobierno constitucional de Arturo Illia en 1966. El peronismo estaba proscripto. La resistencia empezaba a organizarse alrededor de los ideales de igualdad social y el antiimperialismo.

Esta forma de intervenir el audiovisual sumado al carácter social y militante permite ubicar a este grupo de realizadores dentro de una búsqueda de horizontalidad jerárquica. Si bien la producción y la posproducción fue realizada por los autores, la exhibición y el espacio del espectador fomentan la participación, la interrogación, el debate y la acción.

Cine de la Base

Discípulo de Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer había sido colaborador de Fernando Solanas en *La Hora de los Hornos*. Ambos pertenecían a una misma acción cinematográfica con objetivos concretos de activismo social y toma de partido ideológico.

En la década del 70, con Gleyzer a la cabeza se conforma un colectivo cinematográfico que se enfoca en la realización de documentales de carácter social y político. Este grupo nace encolumnado bajo el partido revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT – ERP) creando una nueva estructura comunicacional: el comunicado clandestino. Este comunicado ponía a la cámara en la misma línea que el fusil, ambas eran herramientas para combatir la represión, el hambre, las masacres, la pobreza, y ubicaba al realizador como militante partidario.

En relación con el espacio jerárquico del realizador, se produce una ambivalencia. Por un lado, Gleyzer plantea la preocupación por llegar al hombre concreto, con una práctica cinematográfica que lo permita. La participación en el partido permite una vía para acercarse, para abordar la problemática desde adentro. Pero a su vez, concentra las decisiones audiovisuales ubicándose como punta de la pirámide.

Desde las modalidades de Nichols, la película *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) se puede ubicar en la *modalidad expositiva* con elementos *poéticos* y con *intención performativa* hacia el espectador. La construcción del discurso apela a la acción concreta por parte de aquellos que reciben el filme, un Film-Acto en sí mismo.

Desde la categorización de Doelker, no es posible ubicar este film en un solo modo. La *categoría sumarial* representaría los momentos de la fábrica y movilizaciones, y a su vez, aparecen elementos de *reconstrucción* en relación con el asesinato de Rodolfo Ortega Peña. Las letras de las canciones funcionan como comentario en el tercer nivel, el afectivo, en donde se ubica emocionalmente al espectador.

Desde la exhibición, el grupo de la base tiene la convicción de que las películas que realizan están hechas para los actores sociales que las protagonizan. Por lo tanto, sus espacios de proyección se conformaban por los sindicatos, las fábricas, los barrios. "… Las películas que hacían no estaban destinadas a los cines. Esa convicción equivale a creer que ni debían verse en el tiempo libre ni debían verlas todos los espectadores que quisieran. Es propio de quien hace una película política decidir qué público debe verla y, al decidirlo, pensar no a quién le sirve verla, sino pensar quién le sirve a él que la vea…" (Schwarzböck,2007: 71).

Pero también incorporaban otra línea: las proyecciones ´pequebú´. "(Se) hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después, por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. Era toda una reunión social. Junto con esto estaban las proyecciones que se hacían en las facultades de Derecho, Ingeniería, Medicina… Yo he estado en proyecciones con dos mil personas" en palabras de Juan Greco, ex integrante del grupo (Peña y Vallina, 2000: 149, citado en el artículo de Tierra en Trance).

La proyección finalizaba para dar lugar a la conversación que de ella surgiera, sin proponer a priori tópicos de debate, ya que la intención de los realizadores era que fuera la gente asistente la que capitalizara la película. Esta política desplaza la figura del realizador para dar lugar a la acción concreta de los actores sociales y espectadores involucrados. Aquí se horizontalizan las jerarquías de poder, ya que el realizador incluye de manera activa en la forma final de la obra al receptor. El espectador se transforma en militante.

Videoactivismo

El videoactivismo es un movimiento que surge a mediados de la década del 90 a partir de las consecuencias de las políticas socioeconómicas del neoliberalismo implementado por el gobierno, que tiene su máxima expresión en diciembre del 2001 cuando la situación estalla en una protesta social en contra del estado de sitio decretado por Fernando de la Rúa, continúa en el 2002 con las muertes por la represión de Maximiliano Kosteki y Diego Santillán, conocida como La Masacre de Avellaneda, para luego ir desacelerando hacia 2006.

Los avances tecnológicos del VHS, SuperVHS y mini DV, permitieron la multiplicación de los puntos de vista sobre la realidad. Este suceso concretó la posibilidad de *brindar las herramientas*,

de revisar las formas preestablecidas y estereotipadas por los discursos hegemónicos sobre la representación de los conflictos sociales y sus protagonistas.

Conformado por seis grupos y cuatro colectivos[8], este movimiento ha realizado un gran número de realizaciones de temáticas sociales, políticas y de denuncia.

Como ejemplo de esta producción, *Compañero cineasta piquetero* (2002) confluye en una forma de realización que renueva los cánones de representación y lo materializa en pantalla. Esta realización está enmarcada en el colectivo Indymedia Argentina. Por tratarse de una organización internacional, Indymedia debe atender a ciertas normas específicas para su funcionamiento como el hecho de no pertenecer a un partido político. Esto no implica no tener una pertenencia ideológica, que se perfila como anarquista y socialista.

Según Doelker, esta forma de realización estaría enmarcada bajo la modalidad de *auto-representación*. Esta forma permite revisar de los esquemas impuestos la estructura clásica narrativa de una película, ya que el conflicto es de permanente exposición. Además, esta forma de registro permite las impurezas en la construcción de la imagen, propias de aquel que no se ha preparado académicamente para ejercer los cánones del lenguaje y, por lo tanto, la espontaneidad y lo significante es lo que se hace visible. Y el mejor logro es el registro *desde adentro*. El hecho de no haber una distancia marcada entre realizador y registrados, naturaliza el efecto cámara y permite al espectador ingresar a un espacio desconocido a través de una mirada incluida en el espacio.

En lo que respecta a las clasificaciones de Nichols, se podría decir que, en relación con la línea visual, bien podría tratarse de un documental de *observación* ya que se respeta la continuidad espacio -temporal, el tiempo de las tomas; pero si se le suma la línea de audio, no se sostiene ya que el realizador en primera persona es quien realiza la argumentación persuasiva. Por lo tanto, podría ubicarse la predominante desde la modalidad *performativa*, ya que lo individual trasciende a lo público, y el acento está puesto en la denuncia, en lo afectivo del relato.

La experimentación de este trabajo permite renovar la forma de encarar audiovisualmente los conflictos y las denuncias sociales. Alejarse del estilo de denuncia directa a través de la organización del discurso, y dar paso a la representación por sí mismos.

Desde la realización, el autor de las imágenes no es identificado con su nombre particular, sino como integrante del asentamiento. Esta decisión apoya la noción de colectivo, en donde lo individual está puesto al servicio de lo comunitario. Tampoco se reconocen individualmente los

8 Según el relevamiento realizado por Gabriela Bustos en su libro *Audiovisuales de Combate,* los grupos realizadores son Adoquín Video, Alavío, Boedo Films, Contraimagen, Cine Insurgente, Ojo Obrero; y los colectivos de Indymedia Argentina, ADOC, Argentina Arde, Kino Nuestra Lucha.

estudiantes de la ENERC, aunque sí aparece el nombre de la Institución y de la organización Indymedia.

Una placa escrita en inglés al inicio del trabajo explica la situación del contexto de registro y cómo fue el tratamiento del montaje: "El trabajo de posproducción se limitó a la titulación y subtitulación. Los cortes del filme fueron realizados por el piquetero mientras registraba." Esta aclaración le indica al espectador la autenticidad de aquello que percibe, sin intervención desde el afuera.

"El aporte de herramientas y de talleres de formación a los movimientos populares que llevó adelante este colectivo [Indymedia] fue muy significativo en los primeros años del siglo, cuando los grupos militantes no contaban aún con espacios virtuales en los cuales mostrar sus trabajos y las nuevas tecnologías no eran manejadas por todos" (De la Puente, 2011: 176).

En lo que respecta al financiamiento, los Indymedia locales se producen con dinero interno que, luego, con la exhibición del material en Europa, se recupera. Por este motivo, la película tiene las placas iniciales y los créditos en inglés. Por lo tanto, la exhibición se planifica para una mirada extranjera.

Esta obra ha formado parte de la mayoría de las muestras realizadas sobre Cine Piquetero, ya que es la única expresión registrada por el propio protagonista. Pero nada ha aparecido acerca de su exhibición para este público propio, ni acerca de su debate ni socialización.

Por lo tanto, desde los medios de producción la horizontalidad de las jerarquías es clara: brindar las herramientas para que el otro se registre a sí mismo en la forma práctica y equitativa de representación. Pero en lo que respecta a la exhibición, pareciera quedar enmarcada dentro de muestras nacionales e internacionales, desvirtuando así su propósito social local.

Actualidad, desde dónde construimos hoy

Parece no poder establecerse una constante de horizontalidad en los modos de producción: el registro grupal y el debate durante el rodaje, la participación del receptor una vez que la obra ha sido cerrada, incorporar al otro en la concepción de la idea pero conservar las decisiones discursivas, el brindar la herramienta para la propia representación pero no incluirlo en la exhibición. Cada movimiento ha realizado una interpretación propia de cómo incluir al otro en su relato político y ha generado una serie de estrategias que han tenido su valor y repercusión para los siguientes. Pero aún no se ha puesto en discusión una metodología que acerque la intención del

realizador en concordancia con los distintos ámbitos de producción y la forma final que adquiere la obra.

Pensar en el discurso documental es siempre tener en cuenta al actor social que se involucra en el relato y al espectador que lo recibe. Y si el documental es de intervención política más aún el realizador debe detenerse a reconfigurar los espacios del saber. Porque los realizadores formados académicamente reproducimos de forma natural, formas de construcción audiovisual preestablecidas, en donde se universaliza la forma discursiva para que sea entendido por una gran mayoría de público entrenado en esa misma estructura comunicacional.

Encontrar formas de trabajo horizontal nos permitirá reconfigurar las convenciones de representación a las que estamos sujetos si nos dejamos llevar por el discurso hegemónico, revisar nuestra interpretación de los hechos históricos y lograr una transformación que se produzca *desde y hacia adentro* de la sociedad, de la cual somos integrantes.

Las jerarquías de poder deberían reconfigurarse bajo la teoría del *poder obediencial* que propone Enrique Dussel[9], en donde expresa la necesidad de positivar la noción de poder político. Positivar ese concepto es fundamental para comprender la función cooperativa de la política.

Si bien el autor plantea la categoría para los dirigentes a nivel País, considero que es aplicable a la realización documental. El término funcionario podría ser reemplazado por el de realizador.

“El que manda es el representante que debe cumplir una función de la potestad. Es elegido para ejercer delegadamente el poder de la comunidad; debe hacerlo en función de las exigencias, reivindicaciones, necesidades de la comunidad. Cuando desde Chiapas se nos enseña que ‘los que mandan deben mandar obedeciendo’se indica con extrema precisión esta función de servicio del funcionario (el que cumple una "función") político, que ejerce como delegado el poder obediencial.”

Porque, para Dussel, el pueblo es aquel grupo humano que se identifica con una misma causa, que comparte una percepción de las cosas y por lo tanto puede trazar una realidad similar. El pueblo es un ser consciente, con voluntad propia, capaz de disentir y consensuar. La democracia se basa en la elección del pueblo. Por lo tanto, la democracia debería ser un ejercicio popular.

Esta democracia debería incorporarse en el ámbito de la representación, ya que es la encargada de la interpretación de los hechos históricos, y aquella que fija la relación significante-significado en un tiempo-espacio determinado.

9 Filósofo argentino – mexicano contemporáneo reconocido por ser uno de los fundadores de la Filosofía de la liberación, corriente de pensamiento definida con el rótulo de “Giro Descolonizador”.

Entonces, el espacio del realizador podría reconfigurarse como un acompañante del proceso sin imponer su punto de vista por encima de aquello que quiere representar. Con toda la dificultad filosófica que contiene esta premisa al proponer alejarse de uno mismo, quizá la llave de la relación con el otro esté dada en ponerse a un lado.

Rodolfo Kusch[10] explica que lo más importante es entender que el *otro* es la proyección de uno mismo. Prefiere la unicidad, al otro de carne y hueso, sin categorías aplicables. Pero para lograrlo, es necesario que *uno* esté de cuerpo y espíritu presente. Solo así se conoce la interioridad oculta, transformándose en un acto de amor. Una mirada poética que se puede transformar en acción.

Hoy en día, la multiplicación de cámaras en el bolsillo de cada persona y la inmediatez de comunicación que permite su uso son herramientas que contienen una gran posibilidad de conciencia de pueblo. Tenemos la posibilidad de utilizar nuestro aquí y ahora para registrar, denunciar, hacer presentes problemáticas que el discurso hegemónico invisibiliza. Los canales de exhibición están al alcance de la misma herramienta y la difusión se propaga a la velocidad del interés de los demás.

Esta fluidez en la comunicación pareciera ser el punto más alto de las fantasías que años anteriores eran impensadas. El sueño de cualquier comunicador para llegar a su destinatario. Pero es en esa misma vorágine en donde el sentido se desvirtúa, la cantidad opaca la calidad, la sobreinformación termina por anestesiar, y el discurso hegemónico se cuela por las hendijas de la publicidad, las tendencias y la replicación de pensamientos que esas fuentes generan.

Aún falta camino por explorar, pero los medios de producción están dados para lograr una comunicación horizontal, un ida y vuelta aleatorio que nos permita reconfigurar las miradas desatendiendo a un punto centralizado de saberes e interpretaciones.

La conciencia del registro como denuncia fue habilitada en el 2001, el empoderamiento de las herramientas hoy día ya no es una tarea por realizar. Hoy la tarea está enfocada en comprender el lenguaje para poder decodificarlo. En ponerse a la par del otro para no representar algo ajeno, en des-automatizarse y concientizarnos de que nuestra realidad es inherente a nosotros mismos.

Recuperar el patrimonio que implican estas obras audiovisuales de producción colectiva, sus formas de realización, sus intenciones, permiten recuperar una forma de trabajo en donde el otro no es una excusa de mi deseo sino un ser social con su percepción del mundo, del que hay que aprender, conocer y encontrar la comunión en la representación.

10 Antropólogo y filósofo argentino contemporáneo que investigó sobre el pensamiento indígena y popular americano.

Sería un buen intento establecer actividades dentro de la formación audiovisual académica que incorpore nociones de debate en profundidad, compromiso social y nuevas formas en los modos de producción que nos permitan incluir al otro para redescubrirnos a nosotros mismos.

Bibliografía

BUSTOS, Gabriela (2006) *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*–La Crujía Ediciones

CAMPO, Javier (2012) Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política. Cap 1. - Imago Mundi

DOELKER, Christian (1979) *La realidad manipulada. Radio, Televisión, Cine, Prensa* – Gustavo Gili S.A.

DUSSEL, Enrique (2006) *20 Tesis de Política*–Siglo Veintiuno Editores

KUSCH, Rodolfo (1953), *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo.* Editorial Fundación Ross.

NICHOLS, Bill (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* – Paidós

(2001) *Introducción al Documental* - Indiana UniversityPress

SARTORA, Josefina - RIVAL, Silvina (2007) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*–Libraria. Cap: *Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base* - Silvia Schwarzböck (pág. 71 – 84)

Webgrafía

Revista Cine Documental - Michael Renov *Hacia una poética del documental* http://revista.cinedocumental.com.ar/

Enrique Dussel - Biografía

https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Dussel

Escuela de Santa Fe

http://www.elortiba.org/old/pdf/tire_die.pdf

http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/cine-obrero-los-inundados

La Hora de los Hornos–Carta abierta de Pino Solanas por el reentreno de 1980 + Análisis por Paula Wolkowicz

https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2013/04/23/analisis-de-la-hora-de-los-hornos-de-fernando-solanas-y-octavio-getino-1968/

http://el-cinefilo-blog.blogspot.com.ar/2016/11/dosseri-el-cine-argentino-y-la.html

https://es.wikipedia.org/wiki/La_Hora_de_los_Hornos

https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_Argentina

Cine de la Base

http://www.anred.org/spip.php?article3525

http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/cine-de-la-base-difundir-las-luchas-hasta-las-ultimas-consecuencias.html

http://www.anred.org/spip.php?article3525

Videoactivismo

http://tierraentrance.miradas.net/2007/12/ensayos/estetica-y-politica-en-el-cine-militante-argentino-contemporaneo.html

http://cachoeiradoc.com.br/2017/speaker/companero-cineasta-piquetero/

http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8_DelaPUENTE.pdf

Racionalidad estética y mundo contemporáneo: Reflexiones desde la continuidad de una intuición teórica entre Marcuse y Seel

Romina CONTI
Universidad Nacional de Mar del Plata

La cuestión del vínculo entre la esfera artístico-estética y la vida cotidiana ha dado lugar, en la historia del arte y del pensamiento, a múltiples y diversas apuestas estético-políticas. No obstante, la idea que entiende que hay un modo particular de ver la realidad, una racionalidad específica que nos instala en el mundo de una determinada manera y que se despliega exclusivamente en una situación estética de la experiencia, mantiene en medio de esa multiplicidad una relevancia clave porque despliega un conjunto de problemas ulteriores de difícil resolución. Entre ellos, ¿a partir de qué elementos se hace posible la emergencia de esa racionalidad estética? ¿Cuáles son sus límites y cuáles sus alcances? ¿De qué forma tiene impacto en la racionalidad más general que compone? ¿Es correcto entenderla como una dimensión de "la" racionalidad? ¿Cómo coexiste con las otras tendencias o configuraciones de la racionalidad? ¿Cuál es la trascendencia política de la experiencia estética siendo ésta constitutiva de la racionalidad que guía nuestras acciones?. En el derrotero de estas y otras preguntas, el trabajo pretende poner la atención en dos autores que sostienen, de manera diversa, la intuición teórica de que la racionalidad estética no apunta sólo a definir la que se vincula al arte por sí misma, sino también a situar su lugar y su rol en otras formas de interacción.

Actualmente, el debate sobre la racionalidad estética se ha instalado en el seno de las preocupaciones de la perspectiva descolonial a través de los trabajos de Mignolo, Gómez, Rivera Cusicanqui y otros/as autores/as que rescatan del mundo andino la necesidad de un giro, un *pachacuti*, de la razón que traiga consigo una transformación social que sigue siendo deseada frente a la configuración actual de nuestras vidas, aunque no nos encontremos ya en la efervescencia de la crítica al capitalismo globalizado. Esta necesidad de apelar a una racionalidad diferente sólo puede comprenderse en términos del anhelo de un cambio de rumbo total para los modos de la existencia humana generados a partir de lo que, en esa perspectiva, se denomina el mundo moderno-colonial-capitalista-patriarcal.

Desde esa perspectiva, la teoría descolonial encarna en la actualidad el anhelo emancipatorio que en otro tiempo fue la marca de la teoría crítica de la sociedad. Al ponerse en el mismo camino, aunque por otros motivos y atravesando otras genealogías, se inserta en el debate sobre el problema de nuestro modo de configurar las visiones, valoraciones, experiencias y construcciones del mundo. De allí que reaparezca el problema de la racionalidad en general, y de la racionalidad estética en particular, como una cuestión central. Con la intención de aportar al nuevo debate la centralidad de la experiencia estética desde aquella otra perspectiva crítica, es que repasaré brevemente en este trabajo dos avances teóricos acerca de la comprensión de esa otredad que la racionalidad estética podría constituir.

Racionalidad tecnológica vs. racionalidad estética en Marcuse

Durante los años sesenta del pasado siglo, una de las tesis más conocidas de Herbert Marcuse fue la de la sociedad unidimensional. En el texto donde la desarrollaba (*El hombre unidimensional*, 1964), Marcuse pretendía explicar las razones de lo que denominaba la "pérdida del poder de negación" en las sociedades contemporáneas. Parte de su diagnóstico se sostenía sobre la idea de que la cohesión de las fuerzas sociales se realizaba no ya mediante el terror, sino mediante la utilización de la tecnología en el campo cultural y las posibilidades materiales que se abrían para la sociedad en relación a su avance. El progreso técnico, bajo su forma tecnológica, refuerza todo sistema de dominación a partir de un estilo de vida creado en función del sistema existente. De este modo, la sociedad se reproducía a sí misma en un creciente ordenamiento técnico de relaciones y de cosas que además, y de manera central, incluía para Marcuse la utilización técnica del hombre. La tesis del autor, era que esta aplicación social de la racionalidad científica estaba presente ya en la ciencia pura, aún cuando no se buscaba ningún propósito práctico, y esto se manifestaba en el paralelismo existente entre los dos procesos de cuantificación científica y social.

El tipo de racionalidad que imponía la ciencia y que el positivismo reforzaba, en la medida en que excluía todo aspecto no cuantitativo tildándolo de metafísico, de instintivo o de incomprensible, se erigía como racionalidad única, regida por las leyes de la productividad y tendiente a reducir toda oposición posible convirtiéndola en afirmación. No obstante, esta pretendida racionalidad era, para Marcuse, profundamente irracional en la medida en la que empobrecía la vida y las experiencias humanas, generando sufrimiento en lugar de placer.

Las tesis de *El hombre unidimensional* reforzaban la idea de que, en la sociedad industrial avanzada, la técnica imponía a los individuos un cúmulo de exigencias externas que éste asumía

como propias. Pero la homogeneización que la técnica producía se daba no en una igualdad real en las condiciones de vida, sino en una "asimilación" en la concepción de las necesidades y satisfacciones de todos los individuos, que no eran otras que las que reforzaban la lógica dominante. En tanto el empleado y el patrón accedían a las mismas diversiones en sus ratos libres y sus pautas de consumo eran similares, en la medida en que el nivel de vida parecía aumentar y el empleado podía comprarse a crédito el último celular, se anulaban las fuerzas de la oposición porque las desigualdades quedaban opacadas bajo ese horizonte común.

De esa manera, la "razón tecnológica" derivaba en la conducta unidimensional, en tanto que presentaba el universo de consumo como un todo disponible para todos, pero más profundamente en cuanto presentaba y consolidaba una lógica efectiva que rápidamente se expandía a todas las dimensiones y actividades. Al reconocerse en los productos que consumía y a los que aspiraba, el hombre atendía a su "interés inmediato" y no podía distinguirlo de su "interés real".

La cuestión que había que pensar entonces, estaba vinculada a esa totalización de una lógica dominante que funcionaba a la base de las posibilidades o imposibilidades de transformación existencial. Lo que Marcuse señalaba era que, en tanto esa reificación no era verdadera en el sentido de constituir la auténtica realidad del ser humano, el fundamento concreto para la negación continuaba existiendo. Su sospecha era, entonces, que "la unificación de los opuestos en el medio de la racionalidad tecnológica debe ser, *en toda su realidad*, una unificación ilusoria, que no eliminaba ni la contradicción entre la creciente productividad y su uso represivo, ni la necesidad vital de resolver la contradicción" (Marcuse, 1964:285). Esa necesidad de resolución es pensada por este autor a un nivel político, social y económico, pero también y, sobre todo, a un nivel cultural.

Algunos años después de estos análisis acerca de lo que pasa a denominar "racionalidad tecnológica", Marcuse retoma su estudio del arte y la experiencia estética, ahora dentro de una reflexión sobre la racionalidad. En el mismo texto de los sesenta ya había señalado:

Ritualizado o no, el arte contiene la racionalidad de la negación. En sus posiciones más avanzadas es el Gran Rechazo, la protesta contra aquello que es. Los modos en que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son modos de refutar, rompiendo y recreando su existencia de hecho. Pero estos modos de negación pagan tributo a la sociedad antagonista a la que están ligados. Separados de la esfera del trabajo donde la sociedad se reproduce a sí misma y a su miseria, el mundo del arte que crean permanece, con toda su verdad, como un privilegio y una ilusión. (Marcuse, 1964:93)

No obstante, pese a que cambie la integración efectiva del arte en el marco de lo que este autor llamaba la "cultura afirmativa", seguía identificando en él la condición de apertura hacia la dimensión estética del ser humano, que entendía como abierta a una forma más auténtica de su racionalidad que incorporaba lo escindido utilitariamente y, en esa rehabilitación, podía posibilitar el rechazo. La cuestión del arte desnudaba, para Marcuse, la naturaleza de la dimensión estética que era la de *otra* racionalidad:

En este sentido toda auténtica obra de arte debería ser revolucionaria, esto es, subversiva de la percepción y comprensión, una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de la liberación. Lo cual debería ser cierto tanto para el drama clásico como para las obras de Brecht, para *Wahlverwandtschaften* de Goethe y para *Hundejahre* de Günter Grass, para William Blake así como para Rimbaud. (Marcuse, 1978:55)

Para Marcuse el arte no es revolucionario según esté dirigido a la burguesía o a la clase obrera sino porque remite a sí mismo, en cuanto contenido vuelto forma. De allí que su potencial político resida en la experiencia estética de la que parte y que suscita. De esta forma, invoca la apertura de la racionalidad crítica. Si es que el arte incentiva otro proyecto histórico de existencia, lo hace en la medida en que alumbra otro *modo de concebir* esa existencia. El concepto de racionalidad tecnológica se presenta como el antónimo exacto de la racionalidad estética, que no nos remite a una nueva parcialidad sino que reúne las condiciones de lo que podríamos llamar, una "racionalidad ampliada" que desandaba los límites comprensivos de aquella totalizada racionalidad instrumental que se presentaba como lo que más tarde Honnet[1] llamaría una *patología social de la razón.*

La (negada) continuación de aquella idea en la teoría de Martin Seel

En una de sus obras más interesantes, Martin Seel sostiene que "desde la perspectiva de la filosofía práctica, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues atañe a una posibilidad en la vida del ser humano en la que se abre un presente particular de la propia existencia (…) cuya finalidad se halla en sí mismo" (Seel, 2010: 37), sin embargo, retrocede ante la posibilidad de ampliar su campo de juego cuando afirma que el *modesto* mensaje de la estética, no nos habilita a declarar "que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas". Más aun, el autor sostiene que los intervalos de la percepción estética, si bien enriquecen esas posibilidades en lo perceptivo, "no

1 Cf. Honneth, Axel, "Una patología social de la razón. Acerca del legado de la teoría crítica", en Leyva, Gustavo – Ed-, *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica,* México: Antropos-UAM, 2005.

pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente." (Seel, 2010:38)

De modo que encontramos en Seel una valoración de la experiencia estética en tanto modo de existencia similar al de Marcuse, pero a la vez una negación de sus alcances extra-estéticos y la demarcación de un límite para su efecto en la construcción de sentido acerca del mundo y nuestras prácticas en él.

En un trabajo anterior a su *Estética del aparecer*, Seel ve la experiencia como un proceso de apertura existencial: "realizar una experiencia significa antes que nada descubrir una situación del mundo vivido [...] donde sólo el carácter perturbador es capaz de imponer [...] una situación de experiencia" (Seel, 1993: 111) o, en otra sección: "Tener experiencia es entender situaciones" (Seel, 1993: 151). Junto con Sartre, Seel concibe que "tener experiencia" y "realizar experiencias" constituyen la libertad en acto. La experiencia estética está consolidada por la conciencia de esta libertad y contribuye altamente a despejar el sentido de realizar una experiencia en general.

Para Seel, el examen de la discusión estética ha revelado la interferencia de orientaciones descriptivas, atributivas, incluso prescriptivas de juicios estéticos como arte de dividir, en sí racional, asegurando la libertad de la discusión que no tiene obligación de llegar a un consenso o a la reconciliación, al estilo habermasiano. Por el contrario, la experiencia estética se instala en el terreno de la incertidumbre. El tema de la incomprensión en la experiencia estética, que Seel resalta de manera paradigmática, es un rasgo importante si se tiene en cuenta aquel diagnóstico crítico según el cual la comprensión tal como la conocemos está medida según los parámetros de una racionalidad mutilada. Seel reformula, vía Adorno, el problema del conocimiento y la comprensión en la experiencia estética cuando sostiene:

Esta percepción es dirigida a la simultaneidad de una composición o co-ocurrencia de apariencias. Quien quiera experimentar el contenido de las obras de arte, ha de atender a esta simultaneidad, esta interacción, este *proceso* (como Adorno constantemente enfatiza) de las obras de arte. Su presentación del mundo se revela en cuanto auto-presentación. (Seel, 2010: 112)

Desde los parámetros de la comprensión cognitiva, en este modo de darse, parece aislar la experiencia estética como una especie de esfera desconectada de nuestros demás ámbitos de construcción de sentido, es decir, como una actividad fragmentaria y exclusiva de determinados momentos de la percepción. Sin embargo, también puede leerse en esto la condición de que la experiencia estética abra de nuevo los horizontes desde los cuales juzgamos el mundo, a partir de

una situación en la cual somos interpelados por una serie de elementos y eventos que se nos presentan. Si de cierta manera en el mundo cotidiano ya hemos asumido una forma particular de interpretar las situaciones, los espacios, los tiempos y todo aquello que los puebla, de manera que se han vuelto obvios y familiares; la experiencia estética hace que esas presuposiciones sean puestas en juego una vez más al confrontarlas con *esta* situación, *este* espacio, *este* tiempo, *estos* objetos, *estos* cuerpos que componen lo que llamamos aún «obras» de arte. En la experiencia estética, el percibir y el reconocer intensificado están desde siempre unidos a las construcciones de sentido renovadas y a la interpelación de la construcción de sentido habitual. Por esa razón el asignar determinado significado específico a una obra artística nos resulta comúnmente un acto en gran medida arbitrario: también podría decirnos algo más o podría no decirnos nada que podamos poner en esos términos del "decir".

De esta forma, la teoría de Seel sobre la experiencia estética, instala nuevamente el debate sobre los modos de racionalidad y de experiencia intersubjetivos. Fuera de la esfera del arte, aunque atravesada también por él, la experiencia estética se define por la suspensión de todo comportamiento proyectivo. De acuerdo con esto, dice Seel: "toda orientación se desarrolla en un horizonte de relaciones indeterminadas, y en su mayor parte indeterminables en la acción" (Seel, 2010: 152). En esta indeterminación radica la particularidad de la atención al presente en la estética de Seel. Se trata, entonces, de una experiencia del presente o mejor de presentes que son, en cada caso, *particulares*.

Por otro lado, y como una arista más del modo de configuración diverso de la racionalidad estética, el *aparecer estético* al que Seel quiere referirse implica un modo de ser-estar que se juega en la experiencia del tiempo. No importa centralmente el objeto, la situación, el acontecimiento, su apariencia o realidad, sino el modo en que nos relacionamos con ellos en una particular vivencia del tiempo que hace aparecer o desaparecer la finalidad, la determinación conceptual, la proyección hacia un futuro o un pasado de esa experiencia. En un breve artículo de 2007, remarca nuevamente el carácter bisagra de esa vivencia del tiempo: "En ello [en la experiencia del presente inmediato] radica precisamente la diferencia fundamental entre la percepción estética y cualquier otro tipo de tanteo teórico y práctico: la percepción estética nos permite obtener un sentido del paso del presente de la vida. (Seel, 2007: 130)

Aquí se vinculan ambos elementos de la teoría, puesto que en la experiencia estética, del arte pero no solamente, se presenta todo aquello que no puede ser fijado por los conceptos de la lógica epistemológica tradicional y, al mismo tiempo, se expone la imposibilidad humana de determinar

absolutamente el mundo de las cosas. Se trata de evidenciar una multiplicidad de enfoques posibles en torno a lo real. Una multiplicidad que permite ver más cosas que las que miramos desde la conceptualidad habitual del modo de racionalidad dominante.

Suspensión cognitiva, rechazo de la instrumentalidad y vivencia no lineal del tiempo son entonces algunos rasgos fundamentales de la teoría estética de Seel, que nos permiten observarla como una continuación de aquella intuición marcuseana en la que la experiencia estética configuraba un modo de experiencia humana completamente distante de los reinantes en las otras instancias intersubjetivas de la vida y en la comprensión teórica de la realidad, aún contra las limitaciones que el propio Seel quiere imponerle a esa forma *otra* de racionalidad.

Resumiendo

En la medida en que la experiencia estética se sigue revelando, tal vez con menos masividad y frecuencia en nuestro tiempo, como un instante de abstracción de las formas de ordenamiento de lo dado que rigen la vida de nuestras sociedades contemporáneas; esto es, toda vez que las formas estéticas de concebir el mundo, los seres y sus relaciones ponen entre paréntesis las lógicas habituales de utilidad, inventario, unificación y rendimiento; la pregunta por el alcance de esa transformación y por los modos de subjetividad que dicha experiencia genera se mantiene viva. Toda teoría crítica, aún aquella que pretende resolver los problemas de su tiempo manteniendo las fronteras de su campo reflexivo, se halla por definición arrojada a la búsqueda de hilos invisibles de los que sea posible tirar para transformar la existencia. Una existencia que, como diagnosticaba Marcuse, ha sido convertida en insoportable. Las intuiciones retomadas en estas líneas pretenden ser un aporte a esa búsqueda pero a la vez, y sobre todo, una invitación a reinventarla.

Referencias Bibliográficas:

Marcuse, Herbert (1964) *El hombre unidimensional*, Trad. A. Elorza, Barcelona, Ariel, 2005.

Marcuse, Herbert (1972) “El arte como forma de la realidad”, Trad. José Fernández Vega (Versión digital del sitio web oficial de H. Marcuse).

Marcuse, Herbert (1978) *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista,* Trad. y Edición de J.F. Yvars, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Seel, Martin (2010) *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián P. Restrepo, Madrid: Katz.

Seel, Martin (1993) *L’art de diviser. Le concept de rationalité estetiqué*. Trad. de C. Hary-Schaeffer, París, Armand Colin.

Seel, Martin (2007) Un paso al interior de la estética, Trad. Pereira Restrepo, en *Estudios Filosóficos* nº36 Agosto. Universidad de Antioquia, pp.117-131.

Foto-activismo y vivencia de lo común: de paradigmas alternativos y resistencia en la fotografía colectiva

Lic. y Prof. Ana CONTURSI
(LaBIAL-IPEAL-FBA y CIeFI-IdIHCS-FaHCE -UNLP)

La inundación y el agotamiento de las formas políticas clásicas

El 2 de abril de 2013 tuvo lugar en la Ciudad de La Plata, Gran La Plata y zonas aledañas como Berisso y Ensenada, la peor de las inundaciones recordadas en la historia de la región[18]. Ochentainueve muertos declarados oficialmente tras intentos sistemáticos de ocultamiento, pérdidas materiales por 2.618 millones de pesos aproximadamente y muchos días posteriores de calvario para las poblaciones afectadas. Diversos informes y declaraciones de organismos y expertos denunciaron luego, a contrapelo de las afirmaciones de algunos funcionarios, como el entonces intendente de La Plata, Pablo Bruera, y el gobernador de la Provincia, Daniel Scioli -que atribuyeron las causas de la "catástrofe natural" a la intensidad de las lluvias- los verdaderos motivos del desastre: la política de urbanización originaria de establecimiento de la ciudad en el sitio geográfico que ocupa (un hoyo), la política reciente de urbanización descontrolada promovida por el COU (Código de Ordenamiento Urbano sancionado en 2010) y ligada al avasallante negocio inmobiliario en la ciudad, y a la escasez, casi ausencia, e ineficacia de obras hidráulicas de escurrimiento y canalización de las aguas en la ciudad y en sus periferias. En 2005 un equipo de profesionales había presentado un plan de obras hídricas que contemplaba el alcantarillado y los desagües vinculados al arroyo El Gato, uno de los factores más relevantes de la inundación, pero nunca se le dio cauce. También en 2005 fue publicado el estudio "Análisis ambiental del partido de La Plata – Aportes al ordenamiento territorial", elaborado por el Instituto de Geomorfología y Suelos de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo para el Consejo Federal de Inversiones (CFI) y la Municipalidad de La Plata. Entre los riesgos naturales y antrópicos (provocados directa o

18 Todos los datos concretos sobre los efectos y causas de la inundación provienen del extenso informe realizado por Marion Mignoty de la Universidad de Tolouse 2 Jean Jaures, en el marco de su Maestría en Ingeniería de Proyectos con América Latina, Pasantía Fundación Biósfera, Febrero – Junio de 2015. Disponible en línea: http://www.biosfera.org/wp-content/uploads/2015/07/2015_Marion_Mignoty_Inundacion.pdf

indirectamente por la acción humana) que enfrenta la ciudad, el riesgo hídrico aparece en este informe como el de mayor importancia. Ninguna respuesta. En 2007 se volvieron a presentar informes alertando sobre la insuficiencia generalizada del sistema de desagüe. En 2008 una inundación en la zona (City Bell y Villa Elisa) dejó 90.000 afectados y un muerto. Nada. En 2009 y 2010 dos estudios de alerta fueron entregados a la DiPSOH (Dirección Provincial de Saneamiento y Obra Hidráulica), uno sobre la cuenca del Arroyo Maldonado, otro de los puntos clave de la tragedia, y uno más sobre la cuenca del Arroyo El Gato. Los objetivos de estos trabajos fueron bastante similares a los de los anteriores: realizar los estudios necesarios y el diagnóstico de la problemática hídrica para plantear obras, así como "Disponer la integración de los proyectos al manejo general de la cuenca y al drenaje urbano, incluyendo las medidas no estructurales correspondientes: un sistema de alerta y monitoreo y un plan de contingencias" (Liscia et. al., 2013: 27, citado en Mignoty, 2015: 7). ¡Nada! Hasta aquí sin respuestas ni medidas por parte del gobierno. En 2013, luego de la inundación del 2 de abril se movilizaron grandes ayudas desde la comunidad y el Gobierno Nacional decretó una partida de dinero de 30.000.000 de pesos para el otorgamiento de créditos y subsidios a los damnificados. Una picardía, pensaría una ingenuamente; un despropósito, ya con cierta mirada iracunda; pero lo que me parece que funcionó ahí fue un combo entre aberración política y lógica del capital. Seguramente los treinta millones gastados en "reparación" sean una cifra muy inferior a las ganancias del negocio inmobiliario y sus actividades asociadas de la construcción y el crecimiento urbano en La Plata: principio mercantilista del máximo rendimiento. Y sabemos lamentablemente de los costos del sistema político representativo que tiende a dejar a las comunidades en sus casas a merced de las decisiones de algunxs militantxs vueltxs dirigentes (aún con buenas intenciones), burócratas (sin libertad alguna) y negociantes (definitivamente con intenciones de lucro). Aún –o sobre todo- en el marco de un gobierno nacional de ideología y práctica progresista y con sensibilidad social como lo era el kirchnerismo en el 2013, el agotamiento de las formas de la acción política a las que estamos acostrambradxs es patente. Y decía "aberración política" precisamente porque hace un tiempo que se viene pensando en otras formas de lo político (Marchart, [2007] 2009 y Rancière, 1996 y 2012) que no quedan circunscritas a las esferas del Estado y el Mercado y a sus tironeos burocratizados e históricos. Aberración de una política basada en el monopolio del poder y la desposesión del derecho y la responsabilidad de participar directamente en las decisiones de la vida social. La política, en este sentido, se vuelve casi siempre contra las comunidades por estar cercenada por las coyunturas de negociación corporativa, y la representatividad se vuelve una ficción que ahoga tanto nuestros intereses y deseos

como los posibles lazos que suelen establecerse cuando el pueblo se reúne, delibera y decide –mediante la discusión y puesta en acción de ideas y no a través de las urnas-. Lo político como una transversalidad de la vida en común y la cotidianeidad. Como el ejercicio constitutivo de lo social en tanto conformación de espacios heterogéneos de encuentro y disputa, de identidad y separación, de construcción y disolución, de opresión y resistencias, de furia y amor. Parece estar en crisis el paradigma político de la representatividad, basado en la ficción de una democracia que se vuelve imposible si es jerarquizante y vertical y si tiene como mayor valor el acceso al consumo en el mercado. Vivimos sometidos a decisiones y deseos ajenos, corriendo y reaccionando tras las pautas publicitarias que fingen aplacar el desasosiego de subjetividades replegadas en "su jardín" y desposeídas de las potencias de la autodeterminación en el diseño de las formas de vida. Todo un paradigma en crisis. Todo un mundo de alternativas para construir. Lo político, entonces, en lo cotidiano y en la participación. Así puede verse desde el nuevo paradigma. La democracia en el comedor de nuestras casas, la libertad en el encuentro con otrxs y en el espacio público, la autodeterminación en la arriesgada tarea de elegir cómo vivir sin comprar identidades. Todo un desplazamiento en los imaginarios y en los valores que construyen los sistemas éticos a partir de los cuales decidimos cómo vivimos en/con/contra lo que hay.

Algo se ese tipo de (micro) política fue lo que se activó tras la inundación, cuando todxs salimos a la calle. Justicia, responsabilidad política y ética gubernamental nada. Luego, como suele suceder en situaciones límite que atraviesan a todos los sectores, de parte de la comunidad hubo reacción, hubo apoyo y red de contención. Un despliegue convencido y lúcido de solidaridad. Toda clase de gente, militantes organizadxs, pero también vecinxs, estudiantxs, trabajadorxs de todo tipo e incluso niñxs y muchxs jóvenes, nos acercábamos a diferentes puntos de la ciudad donde se organizaban acciones de ayuda, se recibían donaciones de todas partes del país y el extranjero y se armaban comandos de reparto de ropa seca, colchones y comida hacia los barrios más afectados. Algunxs de lxs que nos acercábamos en vehículos aportábamos el trasporte. Fueron muchos días de esta actividad horizontalizada. Ahí donde el lugar común decía "quédate en tu casa que zafaste", mucha gente decidió cruzar la puerta y derrotar al individualismo. Ponerse en el lugar del/a otro/a era la acción generalizada. La presencia de los funcionarios de turno al lado de este cooperativismo fue casi irrelevante. Salvo por la demagogia posterior y las medidas paliativas que, en su mayor parte, constituyeron instancias de vergüenza y revictimización de quienes tenían que hacer enormes colas y justificar casi escenificando la necesidad imperiosa, que eran merecedorxs del subsidio.

Esta historia que aparentemente no tiene que ver con el universo de lo estético es una historia sobre la experiencia sensible de las víctimas, de los allegados y de los solidarizados, y desde esa perspectiva puedo asumirla como una historia de la afectación en la que lo que salta a la vista es todo un entramado de vivencias y acciones fundamentalmente políticas. Nada más estético, en su sentido rancieriano de lo sensible, que las formas de experiencia vinculadas a acontecimientos comunes y conflictivos (Rancière, [2000] 2014: 15 y 20). ¿De qué maneras y mediante qué estrategias y acciones la sociedad procesa, analiza, canaliza, resiste, entiende y comunica este tipo de acontecimiento traumático? Tras esta pregunta, puedo identificar en todo este fenómeno la conformación de un espacio discursivo (Krauss, 1990) donde se dirimen los pormenores y devenires del suceso, los posicionamientos, los reclamos, las denuncias, las respuestas, los silencios. Las imágenes y las palabras de, tras, por la inundación hacen parte medular de ese espacio discursivo en pugna.

Colectivos fotográficos: construcción y ejercicio de un paradigma artístico, político y social alternativo

Una de las formas culturales que implica las acciones que mencionaba más arriba –ciertos modos de intervención, elaboración y resistencia social frente a sucesos significativos- y que en la actualidad se expande cada vez más, es la de los colectivos fotográficos. Encuentro acá muchos puntos en común con el nuevo paradigma que recién intentaba esbozar. Los colectivos inscriben sus prácticas en espacios discursivos diversos –los campos de la experiencia social vinculada, por ejemplo, al trabajo, la tierra, la pobreza, la violencia, el género, los pueblos originarios, el genocidio- y producen formas de resistencia micro-políticas basadas en casos, hechos, actores y vivencias particulares. Lo que le pasa a la gente, lo que la gente hace y siente, una esfera de fenómenos algo subvalorada desde la mirada que se interesa solo por lo macro-político, pasa a ser la punta del ovillo de lo real y de lo que puede volverse realidad. De manera muy general, puedo decir que la acción de los colectivos atañe al universo de lo común por el solo hecho de relacionarse de alguna manera -fundamentalmente mediante consenso o disenso y negociación o lucha- con las generalidades hegemónicas de la vida social, es decir, con las cosas que pasan y que están dadas. En términos de organización de las relaciones sociales y humanas, los colectivos muestran de manera bastante homogénea una impronta horizontal y cooperativista que hace contrapunto a las formas jerarquizantes y verticalistas a las que estamos acostumbradxs en todos los ámbitos de la vida

cotidiana. Además, en términos tanto comunicacionales como artísticos, se presentan como espacios alternativos en relación a los circuitos hegemónicos de la comunicación –los medios masivos y la discursividad oficial- y del arte –la academia, los museos y las galerías. Estas dos características, la horizontalidad y la ubicación fronteriza y difusa entre y ante el arte y el periodismo, vienen presentándoseme como los rasgos más significativos de estos grupos, y constituyen un punto de partida por demás interesante para dar cuenta de las implicancias políticas y estéticas de sus formas de acción y producción, tanto de relaciones humanas como de imágenes.

Siguiendo estas ideas, resulta muy interesante advertir algunos roles que se han jugado desde la fotografía colectiva mediante las intervenciones y acciones por los aniversarios 2014 y 2015 de la Inundación del 2 de Abril. En 2014 tuvo lugar "Aguanegra", una muestra organizada en el 1º aniversario por la Fotogalería a Cielo Abierto Fuera! y que reunió 24 fotografías tanto de fotógrafos profesionales como de gente afectada. En ella, cada participante brindó una foto como testimonio de su propia experiencia de la inundación. El conjunto de obras se expuso en las paredes del Liceo Víctor Mercante de La Plata, en la vía pública (Fig. 1), y luego se publicó un catálogo (Fig. 2) con la serie cuyo significativo título fue "Aguanegra: memoria fotográfica colectiva".



Fig. 1: Espectadores mirando las fotos de "Aguanegra", expuestas en los muros externos del Liceo Víctor Mercante en el primer aniversario de la inundación en 2014. Fuente: *Diario Publicable*, 2 de abril de 2014. Disponible en línea: http://www.diariopublicable.com/cultura/2253-muestra-aguanegra-la-plata.html [08/05/2018]



Fig. 2.: El catálogo que reúne todas las fotos de "Aguanegra. Memoria fotográfica colectiva". Fuente: http://www.sub.coop/es/eventos/exposicion-agua-negra-en-la-plata-310314-es

Puedo reconocer en esa gran tarea conjunta un importante acopio documental que conforma el archivo histórico de los hechos; pero también puedo avizorar una gran movilización de intersubjetividades, la puesta en escena de experiencias particulares en torno del desastre, una catarsis colectiva y la conformación de una red de contención, obviamente precaria y fugaz pero no por eso menos efectiva para nuestros días y nuestras memorias. Si bien esta intervención en el primer aniversario de la inundación no fue promovida por un colectivo fotográfico propiamente dicho, constituye un antecedente interesante en cuanto a su carácter comunitario y al uso de la fotografía en el entramado platense pos inundación.

Luego, en 2015 aconteció "Seguimos inundados", intervención de SADO colectivo fotográfico en el marco del evento "Desbordes: Punto de Encuentro de Acciones Culturales - 2A". Se trató de una acción conjunta en pos de visibilizar y compartir en comunidad la reelaboración del trauma y el reclamo de justicia. Foto-activismo. Lxs integrantes de SADO llegaron a Plaza Moreno con una pecera, dos sillas y las cámaras ese 2 de abril de 2015. Unx tomaba la foto, otrx producía la sombra necesaria para que no se sobreexpusiera la toma y otrx convocaba a gente que andaba por ahí a sumarse en la acción. La cosa era ir metiendo la cara en la pecera llena de agua y dejarse fotografiar desde abajo, sumergidx. (Fig. 3)



Fig. 3: Fotograma del registro de la intervención en Plaza Moreno, 2 de abril de 2015. Gentileza de SADO. Registro completo: https://www.facebook.com/SADOColectivoFotografico/videos/1535878293119037/

Al querer dar cuenta de la complejidad de esta intervención-obra, pienso en su doble inscripción. Como acción en la calle, se trata de ese momento público en el que se le propone a la comunidad próxima la puesta en escena de su rostro bajo el agua. El lema es *seguimos inundadxs.* La invitación a participar en la construcción de un sentido sublevado desde el cuerpo colectivo, pero a través de la propia identidad de "mi cuerpo". Ahí veo un momento político claro y la emergencia de una heterotopía, realización de un espacio-tiempo otro realmente vivido. Como fotografía veo obras singulares y en ellas cada rostro se vuelve la expresión y la representación de una vida también doble: puesta ahí al accionar la intervención y arrebatada allá, al ser inundada. (Fig. 4)



Fig. 4: De la serie "Seguimos inundados". Fotografía de toma directa, gentileza de SADO.

La vida y la muerte juntas representadas en una fotografía que se escapa de cualquier género o estatuto fijo y cerrado. Es un documento de ese estar ahí haciendo parte (de lxs fotografiadxs y de lxs fotógrafxs); y es un invento completamente ficcional que metaforiza un sentimiento colectivo: *"Dos años y seguimos con el agua de los pies a la cabeza",* dice el texto que acompaña las fotografías. Un procedimiento sencillo para construir una imagen poderosa que permite actualizar marcas del pasado tanto cognitiva como emocionalmente (De Rueda, 2010). Sabemos lo que pasó, lo sentimos, no lo vamos a olvidar. El resultado final de la intervención es la publicación de las fotografías en las redes sociales, y allí la reinscripción espectatorial y personal "desde mi pantalla" de lo que aconteció antes en la vía pública. Sin embargo, la imagen ofrecida por Facebook es azarosamente evocativa de la colectividad de donde proviene la imagen (Fig. 5)



Fig. 5: Mosaico compuesto con las fotografías de toma directa que componen la serie. Así es como se visualiza el trabajo al ingresar desde el álbum de Facebook, pero también pueden verse una a una. Gentileza de SADO.

Puede verse con claridad el carácter paradójico de lo fotográfico, profundizado en este trabajo por la performatividad de la acción: mientras constituye una reproducción automática del mundo, opera una ficcionalización que habilita nuevas inscripciones de sentido y sentimiento, en la toma y en la

expectación. Como apela a la experiencia sensible de lo visual y lo corporal, conecta con todo un imaginario –en el sentido de una memoria y un archivo de lo visto y lo sentido- cada vez que se ve y se toca. Funciona así en una suerte de intertextualidad, activa la capacidad humana de la evocación y construye una historia, en este caso, desde una mirada que se resiste al olvido pero que, a su vez, no se somete a la fatalidad de los hechos.

Bibliografía de referencia

De Rueda: M. de los A.; "El lugar de la ausencia en la fotografía o la imposibilidad del paisaje", ponencia presentada en las VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 2010. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38640

Marchart, O. (2007) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau,* México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Mignoty, M., *Estado actual de gestión de riesgo de inundación en el partido de La Plata. Enfoque sobre obras, asistencia e información*, Pasantía Fundación Biósfera, Febrero – Junio de 2015. Disponible en línea: http://www.biosfera.org/wp-content/uploads/2015/07/2015_Marion_Mignoty_Inundacion.pdf

Krauss, R., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

-------- (2000) *El reparto de lo sensible. Estética y filosofía,* Buenos Aires: Prometeo, 2014.

---------- *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan,* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Claves, 2012.

Lo estético-político en la historia desde la mirada de Jacques Ranciére

Maximiliano CORREIA
Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

El trabajo consiste en abrir un diálogo entre arte, historia y política, desde la mirada del filósofo francés, Jacques Ranciére. El propósito es rastrear a lo largo de su obra, la articulación de determinados conceptos medulares que nos permitan comprender lo inescindible entre la política y la estética. El abordaje conceptual y teórico nos obliga a detenernos en anclajes históricos y espesuras saber que debe ser comprendidas desde tensión en torno a la discusión sobre la finalidad del arte y el ejercicio de la soberanía dentro del campo artístico. Con Ranciére, nos adentraremos en los pliegues de la historia mediante cuestiones insoslayables que se articulan y convergen en los nudos problemáticos concernientes a la vida pública, y sus determinados regímenes de funcionamiento que traen consigo determinada matriz discursiva que el filósofo de la emancipación nos propone interpelar.

El grito petrificado

El entre que anida entre la historia y el pensamiento, exige un reclamo mutuo que emerge desde un punto ciego, en el cual la nervadura que hilvana los supuestos teleológicos, no se reconoce frente al espejo del presente que le muestra los fragmentos de vida olvidados, cuya latencia, nos devuelve desde los márgenes, el extravío del espíritu con sus sentencias ineluctables. Jacques Ranciére, en algunas de sus obras como *La noche de los proletarios* y *Los nombres de la historia,* en contraposición a la corriente dominante, se abstiene de ponderar la practica científica, relegando a un lugar secundario todo lo concerniente a lo político-ideológico del sujeto que hace historia. La tensión que anida en su tesis, se debate entre la cualidad de los destacados personajes históricos consagrados en la excepción de su estirpe y encargados de signar los designios del porvenir, con lo que el filósofo francés denomina "Historicidad democrática" debido a que cualquiera puede ser el sujeto de la historia, porque hay historia en general, la de los hombres y mujeres atravesados por la

palabra en tanto animales literarios que se despojan de su confiscación y se escinden del orden productivo y reproductivo. En ese sentido Ranciére (2011) sostiene que:

> la democracia es un modo especifico de estructuración simbólica del ser en común, es el modo mismo de subjetivación de la política en general, lo que hace existir la política como una excepción en relación con el orden normal de la dominación. La democracia es esa inversión singular del orden de las cosas, según la cual los que no están destinados a ocuparse de las cosas comunes precisamente porque ellos son, en tanto animales literarios desviados por el poder de algunas palabras de su destino natural- que el de reproducir su vida dejando el cuidado del gobierno a los que poseen títulos para gobernar, dejando el cuidado de hacer historia a los que tienen un nombre y una memoria. La historia democrática es el tipo de historicidad que está definido por el hecho de que cualquiera puede verse atravesado por las palabras como libertad, igualdad o fraternidad, para tomar el ejemplo más sencillo. (90).

El autor no se detiene en las aporías que pueden presentar los textos de índole histórica, sino en la dificultad que aparece frente al relato. A modo de articulación, en el prisma rancieriano se conjugan tres elementos ineludibles, lo científico, lo político y lo narrativo. La inquietud primera, es la de ahondar en la relación que existe entre los seres hablantes y los acontecimientos que atraviesan a esos seres, dificultad que se presenta dentro del campo de la historia cuando esta se limita a un mero encadenamiento de hechos, ejerciendo un explícito soslayo sobre el entrelazamiento de palabras en tanto doble registros que escapan a un criterio univoco de abordaje histórico. El discurrir que supone una entronización de la palabra legitimada sobre la no legitimada, se instala axiomáticamente en el orden del historicismo en cuanto a la identificación de un determinado momento empírico que, limita y reduce las condiciones de posibilidad de una época, mediante una delimitación histórico-temporal que define lo que se puede decir y lo que no.

Ranciére en su trabajo de archivo *La noche de los proletarios* lleva a cabo un corrimiento radical que opone el saber positivo inamovible en relación a la situación de los obreros de mitad de siglo XIX. Lo que domina en este texto en una resistencia al afán taxonómico de clasificación que delimita, registra y establece fronteras sobre la idiosincrasia y la vida de los obreros. La concatenación de relatos en el texto permite dilucidar los diversos modos de ver, decir y pensar que subvierten el lenguaje de los sectores dominantes, estableciendo así un notable esfuerzo de desidentificación y desaparopiación por parte de los trabajadores que intentaban obturar el poder de las redes de sentido que el discurso triunfante les asignaba dentro del orden establecido. El rechazo a toda operación confiscadora de identidad se fundaba en la reticencia a la noción de cultura como una gran unidad del todo que fija y subsume los rasgos identitarios a un modo de expresión y predicación que retiene a los sujetos a partir de una ligazón instaurada desde afuera. Cuerpos,

funciones y lugares forman parte de una trilogía que opera como principio ordenador en el reparto de lo social. En esta línea, lo que Ranciére nos dice es que, en la historia anida un revés de la trama que emerge como una fractura que destotaliza el conjunto expresivo que presupone la configuración impuesta del exterior. A modo de esclarecer estas reflexiones, lo que sostiene Ranciére (2011) es que:

> la nominación es lo que instala la identidad entre una manera de decir, una manera de ser, una manera de hacer, haciendo que los cuerpos, en función de su situación y de su nombre, estén como asignados a tal lugar, a tal función, y que tenga que haber correspondencia entre, en este caso, lo que es un obrero, la manera en que trabaja, la manera en que actúa, la manera en que habla. El concepto de cultura supone este tipo de identidad, y lo que intento decir es solo hay historia en la medida en que hay fenómenos que atraviesan y que rompen esa especie de armonía que parece presuponerse casi como preestablecida, pero que no es sino la armonía del orden social. (67)

Siguiendo la estela de reflexiones y conceptos abordados en estas líneas, es importante introducir en colación a lo mencionado, lo que Ranciére define como "Acontecimiento estético del habla". La política y la estética confluyen entre sí, no precisamente porque la política se apropia de elementos artísticos o las obras de arte dan cuenta de ciertas connotaciones políticas, sino por propiciar reconfiguraciones de espacios delimitados, tiempo escandido, sujetos determinados y objetos representativos. Del algún modo lo que el autor nos intenta decir es que el régimen estético del arte que nos propone, en el cual el maridaje entre política y estética resulta indisoluble, no se basa en esquemáticos modos de hacer sino en diversos modos de ser.

En lo que concierne al plano estético de los acontecimientos del habla, Ranciére (2011) sostiene que:

> Llamo acontecimiento del habla, a la captación de los cuerpos hablantes mediante palabras que los arrancan de su lugar, que trastornan el orden mismo que colocaba a los cuerpos en su lugar e instituía así la concordancia de las palabras con los estados de los cuerpos. El acontecimiento del habla es la lógica del rasgo igualitario, de la igualdad en última instancia de los seres hablantes, que viene a disociar el orden de las nominaciones por el cual cada uno tiene asignado un lugar o, en términos platónicos, su propia tarea. (39)

Las reflexiones en torno a la lengua en la obra de Ranciére se enmarcan en el orden de lo político-estético se encuentran totalmente ligadas a la problemática de la representación de la comunidad. El lenguaje cobra vida cuando se lo concibe como un potencial fantasmagórico que desdibuja la correspondencia entre un estado de cosas, los cuerpos y determinadas significaciones. En este sentido, el pensador francés considera que la literatura embiste en pos de la supresión de signos y

reglas que componen la matriz interpretativa. El orden representativo sujeta las palabras y las cosas bajo un determinado criterio de asignación; en contraposición a esto, el lenguaje literario no se reduce a los lineamientos de un sistema de mediación correspondiente, las palabras asumen una condición de orfandad en lo que concierne a la relación con un cuerpo definido, entonces "para dar consistencia al comunismo de la lengua, solo existe la democracia de las palabras" (Ranciére, 2011:90).

Revolución y régimen estético

Para Ranciére, la revolución estética significa la disolución de un arte definido que se estructura en modo de hacer sistematizables y reglas determinadas que circunscriben la dignidad temática de las obras. Podemos decir que el arte ya no está reglado por lo que habla, sino que la supresión especifica de sus temas propicia la emergencia de cualquier otro. Para comprender de manera más rigurosa la concepción estética de nuestro pensador, debemos limitarnos, en primer lugar, a definir lo que denomina como régimen estético del arte. En palabras del autor: “La estética […] como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de los propio del arte y como redistribución de las relaciones entre la formas de experiencia sensible” (Ranciére, 2010: 25)

Ranciére acentúa y deja entrever la estela en la convergen el arte y la política. Según su enfoque, la relación que se establece en el marco de ese juego entre estética y política es donde se distribuyen y redistribuyen los lugares y las identidades de lo visible y lo invisible, esto es lo que el filósofo denomina “el reparto de lo sensible”. La política supone una reorganización que define lo común al interior de una comunidad, otorgarle visibilidad a lo que estaba oculto o desplazado para que irrumpan aquellos que era concebidos como una muchedumbre ruidosa. En este acontecimiento, observa la apertura a la posibilidad del descenso:

> Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión es saber que objetos y que sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, que formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política. (Ranciére, 2010: 34)

De esta forma, la ligazón que existe entre la estética y la política vislumbra las prácticas y las formas de la visibilidad del arte en la repartición de lo sensible. Por lo tanto, para Ranciére el arte no goza ni reconstruye espacios autónomos, sino que siempre esta entrelazado en la asignación y distribución espacio–temporal que constituyen la experiencia común.

Lo que podemos inferir a partir de las tesis propuestas por Ranciére es que, el arte es portador de una función específica, la de reconfigurar y posibilitar espacios nuevos en el reparto del mundo común. Por consiguiente, el arte no es político en tanto su contenido, sus enunciados o alusiones respecto a alguna situación particular de la vida en sociedad, sino que lo es en su forma de intervención en la división y reparto de lo sensible.

Consideraciones finales

Lo que subyace detrás de todas las elaboraciones teóricas de Ranciére a lo largo de su obra, es un concepto indudablemente clave: "emancipación". Lo que nos propone el pensador francés son pequeños gestos, movimientos imperceptibles e irrupciones intempestivas que escapan a los presupuestos de todo el andamiaje y armazón teórico que constituye el bagaje crítico, desde la filosofía, la historia, el arte y la política. Ranciére derrumba muros y desdibuja las fronteras y los límites que se desprenden de una taxonomía confiscatoria y neutralizante, tanto de las capacidades, los gustos, los lugares, las funciones y hasta el propio lenguaje adjudicado a determinados cuerpos. El presupuesto de igualdad que atraviesa toda su obra, no es otra cosa que un rechazo a las jerarquías entre quienes se arrogan el saber y una verificación radical que ostenta poner de manifiesto la disputa y las tensiones que anidan en los circundante a los asuntos comunes, rechazando así todo tipo de expertización como anulación de las posibilidades de cualquiera que quedan relegadas ante las costumbres y lógicas antigualitarias que, tiene como objetivo último realizar el reparto excluyente de las voces y las sensibilidades.

La noción de emancipación contiene dos puntos de notable centralidad. En primer lugar, la igualdad no se concibe como un anhelo o una aspiración, sino que es el fundamento iniciático que sustenta toda práctica. En segundo lugar, la igualdad no emerge con filípicas y acciones en las que se enarbolan y se totaliza el poder colectivo, es una potencialidad que imanta en cualquiera. La emancipación desnuda y pone en evidencia la igualdad formal para con la desigualdad real. La igualdad se funde en un tipo de sensibilidad que abarca un conjunto de modos de hacer, sentir, hablar y ver. Gestos y acciones que derriban la preeminencia de determinadas concepciones

edificantes que hacen de la percepción del mundo, algo univoco e inamovible. Suprimir barreras que parecen infranqueables, es parte de un desafío en pos de materializar las tesituras de Ranciére y comprender que la dominación no se limita de manera simplificada a un sistema económico desigual, sino que es necesario dimensionar su alcance como régimen de lo decible, lo visible y lo pensable.

Referencias bibliográficas

Ranciére, Jacques (2011) *El tiempo de la igualdad*, Barcelona, España, Ed: Herder.
Ranciére, Jacques, (2011) *El malestar en la estética,* Buenos Aires, Argentina, Ed: Capital intelectual.

La construcción de la identidad profesional docente en los profesores de Teatro. La incidencia de las trayectorias formativas institucionales

Araceli Elsa DE VANNA
(Facultad de Arte- UNICEN)

Resumen

La presente comunicación se enmarca en el Proyecto de Investigación "Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto" radicado en el TECC (Teatro, Educación y Consumos Culturales) de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Se parte de la idea de que las trayectorias formativas institucionales que atraviesan la formación docente inciden en la construcción de la identidad del docente en general y del profesor de Teatro en particular.

El conocimiento acerca de las experiencias educativas y de los trayectos formativos por los que transitaron los profesores de teatro se materializan en las prácticas docentes cotidianas, generando una matriz de identificación que es parte de la identidad docente.

Dicha matriz se encuentra incluida en un contexto institucional específico que hacen que la práctica docente responda también a las propias culturas institucionales en las cuales se encarnan.

Para reconstruir estas experiencias se trabajará con los relatos y reflexiones narrados por docentes de Teatro que se desempeñan en diferentes espacios socio -educativos de la localidad de Tandil y, de otras ciudades de la Provincia de Buenos Aires, formados en diferentes instituciones de Educación Superior. Estos relatos fueron reconstruidos a partir de diferentes entrevistas realizadas por los miembros del proyecto de investigación en el cual me incluyo.

Introducción

El conocimiento acerca de las experiencias educativas y de los trayectos formativos por los que transitaron los profesores de teatro se materializan en las prácticas docentes cotidianas, generando una matriz de identificación que es parte de la identidad docente.

Dicha matriz se encuentra incluida en un contexto institucional específico que hacen que la práctica docente responda también a las propias culturas institucionales en las cuales se encarnan.

Para reconstruir estas experiencias se trabajará con los relatos y reflexiones narrados por docentes de Teatro que se desempeñan en diferentes espacios socio- educativos de la localidad de Tandil y, de otras ciudades de la Provincia de Buenos Aires, formados en diferentes instituciones de Educación Superior de Arte. Estos relatos fueron reconstruidos a partir de diferentes entrevistas realizadas por los miembros del proyecto de investigación en el cual me incluyo.

Surgen de la indagación categorías que son necesarias definir: identidad (para poder resignificar aquellos aspectos que son parte de su constitución), formación docente (ya que es un capital adquirido fundamental para la realización de las prácticas), trayectoria (reconociendo que la misma se constituye con diferentes factores y variables) y la forma en que todos estos aspectos forman parte de la constitución de una matriz de identificación que se hace carne en las prácticas del docente de Teatro.

De las entrevistas realizadas se infiere que existen momentos claves (o hitos) en la trayectoria de los docentes como son: el acto público por el que acceden a su primer cargo, el primer día de clases, su primera muestra con alumnos, la reacción hostil del primer grupo de alumnos con que les tocó trabajar, el trabajo con otros docentes, las condiciones institucionales en las que trabajan, entre otros.

Estos Momentos que los profesores/as señalan como críticos o claves determinan la forma en que perciben los propios docentes sus propias prácticas, el modo en que consideran ven el resto de los actores institucionales las propias prácticas y las dinámicas institucionales atravesadas por el espacio y el tiempo como categorías inseparables.

Resignificando algunos conceptos

La construcción de la identidad profesional comienza en la formación inicial del docente y se prolonga durante todo su ejercicio profesional. Esa identidad no surge automáticamente como resultado de un título profesional, por el contrario, es preciso construirla. Y esto requiere de un proceso individual y colectivo de naturaleza compleja y dinámica, lo que lleva a la configuración de representaciones subjetivas acerca de la profesión docente. La temática de la identidad docente refiere a cómo los docentes viven subjetivamente su trabajo y a cuáles son los factores de satisfacción e insatisfacción. También guarda relación con la diversidad de sus identidades profesionales y con la percepción del oficio por los docentes mismos y por la sociedad. La identidad

docente es tanto la experiencia personal como el papel que le es reconocido en una sociedad. Existen identidades múltiples que dependen de los contextos de trabajo o personales y de las trayectorias de vida profesional (Vaillant; 2007) por lo cual hablamos de identidades docentes. En este sentido las mismas pueden ser entendidas como un conjunto heterogéneo de representaciones profesionales, y como un modo de respuesta a la diferenciación o identificación con otros grupos profesionales. La identidad profesional docente se presenta con una parte común a todos los docentes, y una parte específica, en parte individual y en parte ligada a los contextos diferenciales de trabajo. Se trata de una construcción individual referida a la historia del docente y a sus características sociales, pero también de una construcción colectiva vinculada al contexto en el cual el docente trabaja. Esa identidad comporta una especificidad referida al campo de actividad docente que es común a los miembros del grupo profesional docente y les permite reconocerse y ser reconocidos en una relación de identificación y de diferenciación.

En relación a la formación docente, acordando con Pavié (2011), la creciente importancia dada al enfoque de competencias en la formación del profesorado se deriva de la mayor consideración de su trabajo como una profesión que posee un perfil profesional específico y distinto al de otros profesionales. Un aporte importante para conceptualizar lo que significa entender la práctica de la enseñanza como una profesión, y derivar de ahí las implicaciones para la formación, procede de los estudios hechos a partir del trabajo de Schön (1992) sobre el profesional reflexivo.
En este sentido, no necesariamente en el oficio docente se realiza una acción pensada para afrontar las situaciones que se presentan. La resolución efectiva de problemas emergentes no surgirá a partir de la búsqueda de soluciones en una base o repertorio de conocimientos (teóricos y/o prácticos adquiridos) acerca de la disciplina, sino que surgirá como un acto reflejo carente de todo proceso de reflexión sobre su misma práctica. Así lo plantea también Montero (2001) al decir que:

> (…) la profesión de la enseñanza no tiene un cuerpo codificado de conocimientos y habilidades compartidos, una cultura compartida. La ausencia de este cuerpo de conocimientos compartidos -una de las marcas de las profesiones- cuestiona la pertinencia de utilizar el término profesión para la enseñanza. La consideración de la experiencia práctica como la fuente más importante de adquisición de conocimientos y habilidades -situación que configura un saber vulgar técnico, o artesanal pero nunca un saber científico, base del saber profesional- ha conducido durante mucho tiempo a la irreverencia de la formación para la comunidad académica y los propios profesores (87).

Quienes trabajamos en la formación docente inicial sabemos de la complejidad de la tarea. Percibimos, además, que su carácter inherentemente complejo parece haberse intensificado en virtud de un entramado de condiciones que atañen a lo cultural, lo político, lo institucional, por un lado, y otras ligadas a la naturaleza de la acción docente, la definición de la propia profesionalidad y el tipo de saberes que involucra.

Es de cara a esta complejidad que emprendemos la reflexión alrededor de la idea de "trayectoria". Este documento acerca al lector un conjunto de ideas e interrogantes acerca de esta noción y sugiere algunas líneas de trabajo que permitan acompañar y sostener el recorrido de los estudiantes desde la institución de formación, particularmente en lo que respecta a su propuesta curricular y a las prácticas de enseñanza que en ella se desarrollan.

La idea de formación remite a una dinámica de desarrollo personal, un trabajo sobre uno mismo a través del cual un sujeto se prepara, se "pone en forma" para una determinada práctica profesional, tal como señala Ferry (1997).

Reflexionemos acerca de estos rasgos. En primer lugar, dinámica alude a devenir, a un proceso que articula aprendizajes de muy diverso tipo, llevados a cabo en diferentes instancias y contextos. Requiere de la mediación de otros, sin duda, pero también de una buena dosis de trabajo sobre uno mismo. "Sólo hay formación cuando uno puede tener un tiempo y un espacio para el trabajo sobre sí mismo" (Ferry, 1997: 56)

Este trabajo de vuelta, de reflexión, es indispensable y sobre este punto llaman la atención numerosos autores de orientaciones teóricas diversas. Es central que se produzca y, por ende, es necesario pensar en las condiciones que permitan propiciarlo, los momentos, los tiempos, las actividades. Sería riesgoso, como a veces se sugiere, darlo por garantizado y dejar librada su emergencia a las circunstancias y posibilidades individuales de los estudiantes.

Por otra parte, este repliegue sobre sí no designa "una actividad más", separada del conjunto de los aprendizajes curriculares que lleva a cabo cotidianamente el alumno. Por el contrario, estas "vueltas reflexivas" -sobre los aprendizajes previos y en curso, sobre las perspectivas de los otros y la propia, sobre las prácticas de enseñanza, sobre la escuela vivida, deseada y requerida, sobre la biografía escolar y sobre el proyecto personal de ser docente, etc.- constituyen una dimensión constitutiva de una propuesta formativa.

En segundo lugar, dijimos, se prepara para una práctica. Esto implica que la referencia de los contenidos que es necesario poner a disposición de los futuros profesores, no está constituida sólo

por un conjunto de saberes eruditos. Estos contenidos remiten, en gran medida, a prácticas sociales y a todos aquellos elementos constitutivos de esa práctica –conocimientos, destrezas, disposiciones, modos de pensar y valorar-. La práctica pedagógica de los docentes es la referencia, en este caso, y ello abre una serie de interrogantes y problemáticas.

Las prácticas de enseñanza escolares han incrementado también su complejidad, y de manera sustantiva. La mutación de las finalidades educativas de la escuela, la inestabilidad de los marcos de referencia, la diversidad de los grupos de alumnos, la persistencia de desigualdades en el acceso a los bienes culturales, la aceleración de los cambios en las formas de vida y en las transformaciones tecnológicas, el debilitamiento de los lazos sociales, son sólo algunos ejemplos que permiten dar cuenta de esta situación.

Todos estos aspectos forman parte de una matriz de identificación que se ve reflejada en las prácticas y en las vivencias propias de los docentes en general y de los profesores de Teatro en particular.

Poniendo en diálogo los conceptos con las entrevistas a profesores de Teatro

La construcción del conocimiento profesional docente, al decir de Lourdes Montero (2017), se entiende como formas compartidas de ver la enseñanza entre los profesores, su formación y su desarrollo profesional, es decir, que se trata de un encuentro entre tres aspectos que son inherentes a las prácticas pedagógicas que suceden en una institución educativa.

Se dividen las entrevistas en los siguientes campos problemáticos:

Percepción como docente, el primer día de clases, principales problemáticas y cuestiones que los docentes consideran irrenunciables en su práctica docente.

En este sentido se considera que todas estas instancias forman parte de la matriz de identificación de los docentes que se refleja en la acción, es decir, en la propia práctica.

En cuanto a la **percepción de sí mismos** como docentes la entrevistada 1 manifestó que:

> "*Mi primer trabajo como profe fueron suplencias taxi en diversas escuelas primarias de mi ciudad. Después empecé a trabajar en un quinto de Secundaria en una Escuela orientada a la Literatura, ese fue mi primer trabajo como provisional, en el 2014".(E 1)*

Aquí lo del "profesor taxi" dificulta de alguna manera el sentido de pertenencia ya que van de un grupo a otro y muchas veces de una escuela a otra a realizar sus prácticas de enseñanza.

La Entrevistada 2 reconoce la insistencia de una docente que consideró importante que se presentara para poder dar una materia

> *"Fue en el año 2005 cursando mi último año de la carrera, gracias a una profesora que tenía en Expresión Corporal, que me insistió en presentarme. En la EPB n° 40 de Quequén (...) recuerdo la sensación de que todo iba rápido, que todos en la comunidad educativa creen que uno sabe todo, a decir verdad sentí inseguridad con el ámbito institucional. Pero todo se terminó cuando entré al salón. Ahí me llené de una fuerte emoción, me sentí libre, mimada y con una gran responsabilidad de ver tantos ojitos apuntando a mí".*

Aquí la identidad se relaciona con **otro referente** que es quien incentiva a la docente a formar parte de una institución determinada.

El entrevistado 6 manifiesta que su percepción como docente no puede verla alejada del **trabajo en equipo**, con otros:

> "*Trabajar con diferentes especialidades es fundamental (...) aunque a veces estamos bastante solos*"

En cuanto al primer día de clases las sensaciones que manifestaron los entrevistados fueron muy variadas desde el temor del primer día, hasta el caos, pasando por el reconocimiento.

> "*Mi primer día de clases fue como practicante en la Escuela de Estética con un grupo del primer nivel. Fue lo peor del mundo, cada minuto se me hizo eterno. Si tuviera que describirlo, lo describiría como un infierno concentrado en una hora y media. Nunca más viví algo semejante".(*E 1)

Esta entrevistada hace referencia a la situación de temor vivida el primer día de clases, y un aspecto importante que es el tiempo. Considerando que fue un momento que parecía no terminarse y como una experiencia poco satisfactoria.

> *"Me acuerdo del asombro del cambio en espacio, la recepción para con los juegos y sobretodo la recepción en la escuela, llaman mucho la atención"* (E 3).

En el caso del entrevistado anteriormente citado tuvo una experiencia diferente donde fue atravesado por el asombro, por el espacio diferente y por la captación que sus alumnos manifestaron en el transcurrir de la clase a partir de las propuestas efectuadas.

> *"Sentí una sensación muy bella, de mucho respeto y reconocimiento. Y también que mi horizonte como profesora de teatro sería muy amplio"* (E 4).

Por su parte la entrevistada 4 hace referencia al **reconocimiento.** En este sentido se sintió distinguida y respetada. Su percepción fue muy diferente a lo que percibió el entrevistado 1.

> *"Fue caótico, eran chicos muy grandes y no había casi diferencia de edad. Pudimos hacer unos juegos pero me cuesta que me presten atención. De hecho uno de los grupos me desafío bloqueándome la puerta con bancos justificando que era arte"* (E 5).

Este entrevistado, al igual que el primero, sintió temor pero lo relaciona con la edad de los estudiantes, considerando que eran muy grandes, incluyendo haciendo referencia a una especie de **resistencia a la autoridad pedagógica** en relación a la disposición del mobiliario.

Esto nos lleva a pensar que las condiciones institucionales generan apertura u obturan el normal desarrollo de una clase de teatro generando percepciones disímiles en los diferentes docentes entrevistados. Estableciendo además que puede leerse en la voz de los entrevistados que en algunos casos son percepciones personales y en otros son situaciones generadas por las dinámicas institucionales.

En relación a las problemáticas las mismas se refieren a cuestiones de índole institucional, espacial, laboral y aquellas propias de la formación docente:

> *"El principal, creo yo, es que no conseguimos trabajo estable tan fácilmente como los de otras áreas"* (E 1).

En este caso el entrevistado hace referencia a la situación social y económica que atraviesan algunos docentes, considerando una problemática limitante de la tarea el no acceder fácilmente a horas de teatro en el ámbito formal de la educación.

> *"Otro es que los profes de teatro estamos bastante solos. Para las editoriales privadas no somos redituables, el Estado tampoco nos manda nada, por lo tanto no hay mucho material bibliográfico de calidad como para que el docente se sienta realmente respaldado. Por otro lado, los directores que piden Teatro generalmente están pidiendo algo que no conocen. En las escuelas, cuando recién entramos, el concepto que se tiene de nosotros es que hacemos pavadas, hasta que demostremos lo contrario"* (E 1).

En el párrafo anterior se hace referencia a diferentes problemáticas por ejemplo el **sentimiento de soledad** de algunos docentes, el no tener acceso a bibliografía específica y el desconocimiento de las autoridades de las instituciones cuando solicitan el lenguaje Teatro. Además, hace referencia a algunas representaciones sociales que existen respecto a aquellos que enseñan el lenguaje Teatro.

"*Más que problemas pienso en condiciones. Por ejemplo si es en ámbitos institucionales (escuelas, bibliotecas) el vínculo con todas las personas que trabajan allí (maestros, directores, secretarios bibliotecarios) es una condición. Considero importante conocer los objetivos institucionales, los proyectos y como se los lleva a la acción. Para ser llevados a la acción se necesita que todos los agentes institucionales estemos en contacto, atentos al contexto, tirando más o menos para el mismo lado, y sabiendo cual es la tarea que realiza cada compañero (aunque sea de manera aproximada). Otra condición son los grupos, la conformación de cada grupo y si las clases de teatro son elegidas o impuestas por currícula. Por último, el espacio físico. Hay lugares en donde las clases se desarrollan en un pasillo, otros en un escenario o en un salón con alfombra de goma eva o piso de madera*" (E 4).

Este entrevistado hace referencia a las condiciones institucionales que se generan en algunas instituciones: **dificultad para realizar acuerdos** y sostenerlos, el espacio físico escaso para la realización de prácticas relacionadas con el teatro, la dificultad en tener un espacio común y donde siempre se realicen las clases.

> "*Encontrarse con una estructura escolar que no está preparada para nuestro lenguaje desde el punto de vista edilicio y hasta de entender la dinámica de las clases: ruidosas y con climas específicos para desarrollar actividades como de confianza o de autoconocimiento corporal, entre otras"* (E 5).

Esta entrevistada coincide con lo relacionado con las condiciones institucionales, la dificultad en poder concretar clases en espacios específicos y con el silencio necesario para la reflexión y el trabajo desde la especificidad del área.

Entre aquellas cuestiones que los docentes de Teatro entrevistados consideran irrenunciables o de mucha importancia, manifiestan que:

> *"En mi caso particular, como doy materias en nivel superior, que tienen que ver con el análisis de lo escrito y lo escénico, me resultó (y resulta) muy útil estudiar los profesorados de Literatura y Filosofía, además de la formación autodidacta y la indispensable expectación de espectáculos. Sólo con el profesorado y la tecnicatura de teatro no me hubiera sentido capacitada para el trabajo que realizo. En síntesis, la formación indispensable de los profes en ejercicio, es la que le da el propio profesorado, después cada uno se sigue formando de acuerdo con lo que necesita o desea"* (E 1).

En este caso se observa la doble formación de profesorados donde aprenden a enseñar en el mismo momento en el que también enseñan a otros, de esta forma se mejora la función de la enseñanza.

> *"Vale decir que al cursar dos profesorados tuve una gran cantidad de prácticas en aula en las dos áreas lo que me generó cierta seguridad desde las cuestiones más pedagógicas y de manejo de grupo"* (E 2).

Aquí se reconoce el espacio de formación como importante dada las posibilidades que tuvo el docente durante sus propias prácticas para el trabajo con diversidad de alumnos y grupos.

"Creo que es fundamental que el docente de teatro haga teatro, piense teatro, escriba teatro, y lo ame. Creo que el mayor problema es la falta de espacios físicos preparados para el área, sumado al desconocimiento de la comunidad educativa de tan valiosa herramienta. Ver teatro y hacer teatro, porque creo que es fundamental contagiar al alumno y traerlo al mundo de la fantasía y a este gran recurso político y artístico" (E 2).

Esta entrevistada hace referencia a la importancia que tiene que el docente de teatro a su vez "haga teatro", es decir, que es docente pero sigue siendo actor o director de obras. lo que le permite tener un conocimiento más integral del lenguaje al momento de enseñar teatro en la escuela. En este sentido se observa una gran diferencia con docentes de otros lenguajes artísticos.

Comentarios finales

Luego del análisis de las diferentes entrevistas seleccionadas, más que dar cierre a diferentes cuestiones relacionadas a la construcción de la identidad del docente de teatro dejaremos establecidos algunos interrogantes.

En este sentido se pueden observar cuatro cuestiones básicas que se constituyen en hitos y referentes para el análisis y la interpretación de lo que les sucede a los docentes de Teatro.

Por un lado, se constituyen identidades disímiles el primer día de clases. Por otro lado, las dificultades que se generan en el espacio de Teatro en relación a las condiciones institucionales generalmente relacionadas con los espacios de trabajo.

En tercer lugar, la referencia que se realiza a la formación docente, que se continúa reflexionando sobre la propia práctica con instancias de enseñanza de los propios docentes en espacios en el nivel superior

Por último, se resalta la idea del docente de teatro que, a diferencia de otros docentes de otros lenguajes artísticos, hace Teatro, es decir que es actor, director de obras y docente al mismo tiempo.

Todas estas prácticas se realizan en un ámbito complejo de trabajo que no es ajena a las cuestiones del contexto general donde las prácticas docentes en general se instalan con necesidad de ser interpeladas por los propios docentes que la constituyen.

En este contexto no se puede negar que la docencia en general y el docente de Teatro en particular son parte de un ámbito complejo donde la identidad profesional se forma no sólo en función de la titulación adquirida para llevar a cabo una práctica sino en la propia realidad institucional. En este sentido la matriz de identificación es policausal y se constituye y restituye cotidianamente desde las propias prácticas y las reflexiones acerca de las mismas.

Es así que se establecen los siguientes interrogantes: ¿De qué manera se puede trabajar en la formación docente para que el primer día de clases se constituya en una oportunidad de enseñanza y no en un momento de temor donde el tiempo no transcurre? ¿Cómo generar instancias de aprendizaje, en el trayecto de formación, que prevean situaciones propias de las instituciones en su dinámica cotidiana? ¿Cómo lograr que la doble formación de actores y docentes pueda ser un espacio de construcción de conocimiento a ser enseñado?

Todas estas problematizaciones enmarcadas en la realidad del ámbito escolar llevan a continuar haciéndonos preguntas que nos conduzcan a generar conocimiento situado tanto en la formación docente inicial como en la formación continua.

Bibliografía

Alliaud, Andrea (2017) *Los artesanos de la enseñanza*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

Cols, E. (2007): "Problemas de la enseñanza y propuestas didácticas a través del tiempo" en Camilloni y otras: *El saber didáctico*, Buenos Aires, Paidós

Ferry, G. (1997): *Pedagogía de la formación.* Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Liston, Daniel y Zeichner, Kenneth (1993) *Formación del profesorado y condiciones sociales de la escolarización*. Ed. Morata. Madrid.

Montero, Lourdes (2001). *La construcción del conocimiento profesional docente*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Pavié, Alex (2011) *Formación docente: hacia una definición del concepto de competencia profesional docente*. Universidad de Los Lagos. Chile.

Sanmamed, Mercedes (1995) *Formación docente: perspectivas desde el desarrollo del conocimiento y la socialización profesional*. PPU. Barcelona

Schön, Donald (1992). *La formación de profesionales reflexivos*. Madrid: Paidós-ME

---------- (2010) *La formación de profesionales reflexivos: hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Madrid: Paidós, 2010.

Vaillant, Denise (2007). "La identidad docente", ponencia presentada en el I Congreso Internacional *Nuevas Tendencias en la Formación Permanente del Profesorado*. Barcelona, 5, 6 y 7 septiembre 2007.

Poéticas y curadurías en torno al arte y al archivo. Relaciones institucionales y tensión centro-periferia

Sofía DELLE DONNE
(IPEAL, FBA, UNLP)

Resumen

Esta ponencia se propone relevar exhibiciones producidas a partir de archivos de imágenes en la historia del arte argentino a fin de examinar las estrategias poéticas y curatoriales que, al mediar entre lo artístico y lo social, problematizan las relaciones institucionales y la tensión centro-periferia. Esta recopilación se cruzará en primer lugar con los innovadores aportes al campo del archivo y de la Historia del Arte de Georges Didi-Huberman, en segundo lugar con las ideas sobre el carácter mimético del arte propuestas por Hans Gadamer y en tercero con la propuesta de desnaturalización del sentido impuesto elaborada por Richard.

El archivo como objeto de exhibición

Para la siguiente ponencia[1] se abordarán dos exhibiciones que tienen como eje principial el archivo pero que desarrollan diferentes estrategias curatoriales. En *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003* (2003) se utiliza cierto acervo de la institución como material para realizar la muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), por otro lado en *1968, el culo te abrocho* (2008) de Roberto Jacoby, se presenta el archivo personal del artista intervenido.

Esta selección se realiza a fin de relevar e interpretar casos en la Historia del Arte argentino en los que se implementan estrategias curatoriales en relación directa con la problemática de exhibir acervos documentales. En este sentido, estimamos que ambas exposiciones emergen como paradigmáticas del arte contemporáneo argentino ya que a partir de su análisis podemos delimitar al menos dos modos de operar con el archivo como objeto de exhibición.

1 La siguiente ponencia se enmarca en la beca de investigación tipo “A” financiada por la Universidad Nacional de La Plata *Archivos e imágenes. Estrategias poético-políticas y curatoriales en exhibiciones de arte contemporáneo* dirigida por la Esp. Paola Belén.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que el archivo como material poético constituye un repositorio desde el cual es posible escribir otras historias y "desnaturalizar el sentido" (Richard, 2013: 104), repolitizando la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica, que provoque el desajuste del monopolio visual de la cotidianeidad mediática propia de la globalización capitalista y su imperio tecnológico de la visualidad. El análisis de la poética obliga a indagar en el recorrido de las formas, de las operaciones y las configuraciones que éstas asumen, y "el procedimiento por el cual el arte se hace posible, aquel que permite convertir algo en otra cosa, la metáfora" (Belinche, 2011:71).

Frente a estas cuestiones, *Arte y Documento...* propone desnaturalizar el sentido a partir de la creación de nuevas relaciones de lectura de los archivos a partir de núcleos temáticos, por otro lado Roberto Jacoby, a partir de una experimentalidad crítica y desde su propia obra, desajusta el valor que el mercado le impone a las imágenes de las experiencias del 68[2].

Por otra parte, Didi-Huberman (2012) asevera que el archivo adquiere protagonismo en el momento mismo en que la imagen se reproduce y la humanidad pretende capturar y comprender esa multiplicidad. En este sentido, prosigue, nunca la imagen rigió con tanta intensidad nuestro mundo:

> Nunca hasta ahora mostró verdades tan brutales, pero nunca hasta ahora tampoco nos había mentido tanto, en la medida en la cual abusa de nuestra credulidad; nunca hasta ahora había sufrido tal cantidad de destrucciones. Jamás, parece –y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter ardiente– experimentaron las imágenes más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improperios moralizantes. (Didi-Huberman, 2012)

Por ello el interés de esta ponencia reside en seleccionar dos casos testigo de las estrategias poético-políticas y curatoriales que se implementaron para dialogar con este carácter ardiente de las imágenes-archivo y con el objetivo tal vez, de apaciguarlo. Antes de comenzar nuestro recorrido rescatamos de Didi-Huberman una advertencia: estas imágenes nunca son autorretratos tranquilizadores, al ser imágenes de lo Otro su misma extrañeza exige que nos acerquemos a ellas.

El modo de abordar las exhibiciones será a partir de metodología mixta: historiográfica para vincularnos con los catálogos/ textos de las muestras e histórica hermenéutica para producir un acercamiento, una demora, que constituye ante todo un desafío interpretativo, dirá Gadamer (1991)

2 Se denominó *Experiencias del 68* a una exhibición que reunió a un grupo de artistas nucleado bajo el Instituto Torcuato Di Tella que, con la dirección de Romero Brest, incursionaron en acciones que intentaron acercar el arte a la vida y romper con la concepción tradicional de la obra de arte. Las propuestas de este conglomerado de artistas se destacaron por su radicalidad artística/política.

quien retoma la noción aristotélica de mímesis, para establecer que el arte no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer (Delle Donne & Belén, 2017). En esta acepción, como señala Valerio González (2010), mímesis es creación; se relaciona así con *poiési*s, en tanto hacer aparecer algo es crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

Relaciones institucionales y tensión centro-periferia

Arte y Documento Fundación Espigas 1993-2003 fue una exhibición curada por Patricia M. Artundo exhibida en el Museo MALBA de Buenos Aires. Fue realizada del 25 de septiembre al 3 de noviembre de 2003 en ocasión del décimo aniversario de Espigas. Si partimos desde un análisis historiográfico podemos advertir que en la presentación del catálogo, Mauro Herlitza presidente y fundador, afirma que no puede hablar del crecimiento de la Fundación, una ONG privada sin fines de lucro, "sin hacer mención del contexto en que transcurrieron los últimos años de fin de siglo en nuestro país" (Fundación Espigas, 2003: s/p). Luego de ello escribe sobre las *trasformaciones dramáticas* que afectaron el campo económico, social y cultural. Es en este momento en donde aparecen instituciones generadas por iniciativas privadas "no para sustituir la gestión cultural del estado, al que se le reclama mayor eficacia, sino para ampliar el campo de la oferta cultural de nuestro país, apuntalando y rescatando nuestro patrimonio cultural en medio de ese período de transformaciones"[3] (Fundación Espigas, 2003: s/p). Entre los objetivos más destacados de la institución, según su propio fundador, se encuentra el de contribuir a la profesionalización del campo artístico, reunir y resguardar toda documentación referida a la historia del arte argentino y a las producciones extranjeras presentadas en nuestro país, como así también la creación de una base de datos en línea que nació en conjunto con la Fundación: desde el comienzo del acervo se trabajó en una plataforma abierta al público para su consulta y con un software compatible para vincular la institución con cualquier otra iniciativa archivista de su tipo. Los documentos son adquiridos a partir de compras o donaciones. La institución se financia a través del aporte de Amigos, Socios y la

3 En este sentido llama la atención el foco puesto en el contexto y sin embargo no se hace uso de la palabra *crisis*, en su lugar se alude a *transformaciones*.

articulación con instituciones del estado, como el Fondo Nacional de las Artes, y con fundaciones internacionales de gran renombre y poder adquisitivo como *The Getty Foundation*. El convenio realizado en 2013 con la UNSAM es un caso sin precedentes al proponer una fusión mixta entre un ente estatal y una ONG privada para preservar documentación de la historia del arte local.

Bajo estos objetivos, y otros más, Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina fueron creados en 1993 a raíz del interés por rescatar el archivo Witcomb que estaba por ser vendido al exterior[4]. Como ya señalamos, hacia el décimo aniversario, Artundo cura una exhibición que utiliza los archivos de la Fundación como los mismísimos objetos a mostrar, sin funcionar como intermediarios entre una obra y el público, sin ofrecerse como un espacio para obtener más información acerca de una obra. De esta manera, tal como explicita en el catálogo, la muestra intenta mostrar de qué manera el archivo y sus documentos pueden acercar al público a diferentes temáticas del arte argentino en este sentido la curadora asevera

> (…) los objetos a presentar deberían ser aquellos que permitiesen pensar las condiciones de producción artística individual o colectiva, la creación de nuevos espacios artísticos alternativos frente a los ya instituidos, como en cada momento histórico los espacios de consagración artística fueron modificándose, cuáles fueron los circuitos de comercialización y circulación de las obras de arte, cómo se construyeron las colecciones públicas y privadas, entre otras tantas posibilidades de abordaje. (Espigas, 2003: 25)

Desde la museología, Artundo organizó la exhibición a partir de núcleos temáticos para mostrar "los documentos en pleno funcionamiento" (Espigas, 2003: 25) y abordar el lugar central que ocupan "a la hora de comprender el arte argentino en el contexto de procesos histórico-culturales específicos" (Espigas, 2003: 25). Los módulos por tema proponían un artista -Alfredo Guttero-, un coleccionista -Francisco Llobet-, un crítico de arte -Jorge Romero Brest-, tres galerías -Witcomb, Pizarro y Bonino- y una institución -el Instituto Torcuato Di Tella-. La curadora, en el catálogo, explicita que estas selecciones fueron frutos de las búsquedas y la disponibilidad en la Base de Datos Espigas y de lecturas bibliográficas actualizadas. A estos núcleos se le suman dos conjuntos: el de los afiches y el de las revistas. La curadora no infiere demasiado en la decisión de separar estos corpus documentales de los demás, lo que sí aporta es que los afiches pueden relacionarse directamente con

4 En el año 1993 se puso en venta una colección importante de catálogos de exposiciones hechas en la galería de arte Witcomb (1896 y 1971) que también incluía álbumes de fotos y cartas personales. Una institución de Madrid quiso comprar el archivo Witcomb para documentar cómo llegaban a Buenos Aires las obras de los pintores españoles, Fundación Espigas intervino y compró estos documentos, así comenzó su trayectoria como Centro de Documentación.

los últimos dos módulos y que las revistas tienen "su propia especificidad" (Espigas, 2003: 26) y que ambos conjuntos amplían la lectura propuesta.

Tomando en cuenta los desarrollos anteriores, y tal como se considerara en varias partes del catálogo a partir de citar textuales de Foucault, abordar la noción de archivo implica, en esta exhibición, pensar en sistemas de enunciabilidad. En tal sentido, es este autor (Foucault, 1969: 219) quien señala que las regularidades que ordenan el archivo le otorgan un sistema de discursividad, que construye un rango específico de capacidades enunciativas. Así, el archivo es la ley de lo que puede ser dicho: agrupa, recompone y propone relaciones, evita el azar y la linealidad basándose en una práctica de reglas que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. De ello emerge que el archivo no es de ninguna manera el reflejo social inmediato, ni la fuente documental verdadera, como lo sostiene la historia positivista. En este marco los aportes de Foucault echan por tierra las expectativas de una Historia basada en verdades documentadas invariables, unívocas y establecidas por el relato canónico y oficial. En el caso de la muestra *Arte y Documento…* la curadora problematiza el archivo desde la interrelación de sucesos, temas, cosas, imágenes, documentos, que exige una toma de posición contundente para establecer un orden, por lo tanto es una construcción activa y mutante. Los documentos seleccionados del archivo de la Fundación Espigas podrían haber sido otros, podrían haberse exhibido bajo otros núcleos temáticos o bajo otro principio organizativo, sin embargo la constelación de imágenes que *Arte y Documento…* pone en relación es siempre un presente elegido y construido a partir de los documentos del pasado.

Por otra parte, en el año 2008, Roberto Jacoby inauguró *1968, el culo te abrocho* en la Galería Appetite durante el período del 11 de julio al 9 de agosto en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En diálogo con un texto curatorial de Germán García, se exhibieron documentos del archivo personal del artista intervenidos con diferentes consignas lingüísticas. A partir de las imágenes que circulan en la fototeca on-line de la Revista Ramona (esta vez comenzando desde un análisis visual más que historiográfico) se puede incidir que se eligió utilizar serigrafía con tintas con un alto grado de transparencia, para superponer frases inéditas del artista, fragmentos de letras para Virus compuestas por él, o citas de textos ajenos sobre afiches, programas, fotografías, recortes de diarios, portadas de libros, y más. A su vez, la propuesta museográfica, resolvió al ubicar los documentos sobre la pared con iluminación directa, un método que parece reforzar la contemplación singular de cada propuesta visual. Paradójico, ya que según lo rescatado por Longoni "Desde el chiste infantil del título, buscó aproximarse a los restos materiales de aquella época intensa "en un contexto en el que esos restos han devenido en fetiche (y por tanto vienen adquiriendo un creciente valor de

mercancía) y son recurrentemente tomados como mito fundante o escena primordial de las derivas posteriores del arte argentino contemporáneo" (2011: 483). Por lo tanto la acción de imprimir frases como *la dicha invade mi felicidad* sobre un recorte de diario que titula "Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones" adquiere una connotación por lo menos provocadora y con una carga irónica visible.

Las estrategias de superposición indican, al menos en primer lugar, el intento por sacar del lugar de documentos impolutos aquellos relacionados con el año 68, requeridos por el mercado como acervo-mercancía, justamente durante el año 2008 aniversario 40° de las experiencias del 68, fecha que generó bastante revuelo e interés desde el mercado del arte. Nos referimos específicamente al "furor de archivo" (Rolnik, 2010: 40) que evidencia el reclamo del mercado del arte de las obras catalogadas bajo el nombre de *crítica institucional* (1960-1970) -que generalmente al ser experimentales solo se conserva la documentación acerca de los sucesos o acciones- para suspender lo político en ellas y así volverlas puro valor, mercancía en forma de fetiche. Frente a esta situación muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos, pero buscando el efecto contrario: re articular el valor de lo político en sus poéticas.

El caso que cita Rolnik, el de la crítica institucional, nos ayuda a pensar en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal a partir de las cuales los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad[5], al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora.

Frente a esta problemática resulta primordial la conceptualización de Nelly Richard acerca de la potencialidad de los márgenes contrahegemónicos como lugar estratégico desde el cual producir arte, porque desde allí se resiste a los procesos de sociologización y antropologización que reclama el centro, que insiste en reclamar, legitimar y comprar los archivos de arte latinoamericano "(…) más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significante de las poéticas del lenguaje" (Richard, 2013: 79). Frente a ello, la estrategia reside en reflexionar desde la forma, aquella que presenta la obra sin caer en exposición de información propia del efectismo denunciante que reclaman los grandes centros a la(s) periferia(s). Nelly Richard (2013) propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo

5 Rolnik (2010) explicita que la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. Ejemplifica con el accionar de la Inquisición como práctica de tortura masiva y la expulsión de culturas de África y de la península ibérica cuyo refugio termina siendo la América recién conquistada.

estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltear el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición es la ubicuidad y la oblicuidad del margen "en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico" (2013: 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una d*iferencia diferenciadora*, y no *diferenciada* (por otros y de modo pasivo) tal como enuncia Richard.

Llegados a este punto, es interesante retomar la acción de Jacoby: utiliza los archivos predilectos para los tiempos del mercado y los sobrescribe, los presenta en varios espacios (además de *Appetite* en Buenos Aires, en las galerías *El gran vidrio* (Córdoba, 2017), *Bacelos* (Madrid, 2017), en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en ocasión de su muestra retrospectiva *El deseo nace del derrumbe* (Madrid, 2011), etc.) y luego pone sus obras a la venta (en el *El Gran Vidrio*, y en otras dos galerías de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires *Nora Fisch* y *Slyzmud*). En conversación con José Fernández Vega, y en relación a la primera exhibición de este corpus de imágenes Jacoby enuncia "(…) lo más evidente es la imposibilidad de reponer aquel momento en su aspecto artístico, político y personal y, al mismo "tiempo", responder a la banalización y congelamiento de los significados de ese año excepcional por tantas razones y en tantos países." (2017: 13)

Desde otra perspectiva, Longoni relaciona esta exhibición con el poder de la práctica experimental:

> Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, desde trozos de sus poemas eróticos a un pasaje de *La ideología alemana*. Resuena una vez más aquella concepción del arte defendida por Suely Rolnik como práctica de experimentación que contribuye a la transformación de nuestro devenir. Nunca a su reificación. Una vez alguien, entre el encantamiento y el deseo. (2011: 26)

Es aquí cuando resulta provechoso comparar las geografías de dos textos aquí nombrados: el texto de German García, como acompañamiento curatorial en la galería Appetite de Buenos Aires con el de Ana Longoni en forma de libro, editado por el Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Al retomar estas localizaciones podemos asegurar que el movimiento del artista y de su producción se deslizan desde la ubicuidad y oblicuidad de la imagen: acá está el emplazamiento táctico, es la capacidad de producir imágenes críticas salteando las herramientas que tiene el centro para minorizar la capacidad disruptiva de la periferia, es la capacidad de ocupar espacios de gran legitimación artística, sin dejarlos vacíos de arte latinoamericano que pueda desnaturalizar el sentido impuesto.

Reflexiones finales

En esta ponencia hemos abordado dos versiones acerca de cómo hacer poéticas de archivo: por un lado se evidencia en *Arte y Documento…* la decisión de tomar los objetos del acervo como documentos, para poder enunciar diferentes relaciones que conforman núcleos temáticos: un artista, un coleccionista, un crítico de arte, tres galerías y una institución; por otro lado un archivo puede emerger como una propuesta poética para visualizar fracciones y fricciones en la historia del arte. *En 1968, el culo te abrocho,* a partir de la intervención serigráfica, se invita a problematizar la tensión entre los reclamos del mercado del arte a la periferia y sobre el poder político de la imagen intervenida que puede desactivar el valor del archivo como tal, volverlo un híbrido, al preservar su cualidad de documento pero profanada por frases que, además de poder interpretarse como irónicas, imposibilitan parcial o totalmente la lectura de los textos que "deberían" testimoniar las acciones de las experiencias del 68. Estas estrategias son posibles porque se trata de un archivo personal y es su propio custodio, el artista, quien lo cuestiona. En el caso del archivo de la Fundación Espigas es la institución quién propone otra lectura del acervo a partir de la puesta en exhibición de ellos, son documentos que yacen resguardados con el objetivo de preservarlos. Sin embargo no deja de ser relevante el hecho que la creación de la Fundación haya llamado la atención de grandes corporaciones que se ofrecieron para financiar el proyecto de un reservorio de la historia del arte argentino, justo cuando el arte latinoamericano y lo político en él comienza a valorizarse más. Es así que podemos afirmar que estos dos casos son ejemplificadores de una situación que, de aquí en adelante, comienza a ser relevante en las exhibiciones de arte contemporáneo argentino realizadas en Argentina: la diferencia entre la utilización poética del archivo o su puesta en funcionamiento desde lo documental. Además ambas presentan la tensión centro-periferia de dos maneras distintas, por un lado Roberto Jacoby desde una reflexión crítica decide experimentar desde su propuesta de ensayos visuales que dan por finalizada la naturalización impuesta del valor de esos documentos. Por otro lado, *Arte y Documento…* presenta la dicotomía de una Fundación que se dedica a preservar patrimonio nacional financiándose con presupuestos de grandes corporaciones internacionales. Las reflexiones finales permiten volver sobre el carácter mimético de lo artístico (González, 2010) a partir del cual es posible indagar en el potencial político-crítico presente en el corpus de muestras seleccionadas, en las que no se busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión del mercado o la imposición de la hegemonía

cultural (o al menos intentarlo), para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas (Delle Donne; Belén: 2017).

Bibliografía

Belinche, Daniel (2012) *Arte, poética y educación*, Ensenada: Ed. Innova.

Delle Donne, S.; Belén, P. (2017) Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. En *Arte e Investigación* (N.° 13), pp. 66-78 La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Fundación Espigas. (2003) *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba Colección Constantini.*

Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Salamanca: Sígueme.

González Valerio, María Antonia (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mímesis.* México: Herder.

Jacoby, R. y Fernández Vega, J. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa

Jacoby, R. y Longoni, A. (eds.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, España: Ediciones de la Central.

Richard, Nelly (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Avellaneda: Siglo XXI editores.

Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo” En: *Errata*. Revista de Artes Visuales, (1), pp. 38-53.

Dos bárbaras y un civilizado

Daniel DETTI
(Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario)

Resumen

Siempre me resultó interesante abordar los conceptos de civilización y barbarie, para lo cual, en este trabajo me basaré en tres personajes de la historia: Cristóbal Colón, Juana Azurduy y Eva Perón. Personajes que siempre han sido generadores de debate en nuestra sociedad. Estos dos conceptos muy manipulados a lo largo de la historia, en las últimas décadas han vuelto a estar muy presentes no solo en nuestro país sino también en toda la región. Con este título intentaré mostrar cómo se reflejan los sentimientos de amor odio en las personas ante la presencia de una obra de arte en el espacio público en homenaje a ellos. Para esto me focalizaré en especial en el monumento a Colón de Casa Rosada, su sustitución por el de Azurduy y el de Evita ubicado en una zona emblemática del barrio Saladillo de la ciudad Rosario.

Introducción

En el presente trabajo buscaré dar cuenta de un proceso de cambio en el pensamiento de una sociedad, en distintos momentos socio-políticos, a partir de dos conceptos que siempre me ha interesado abordar y que siempre van unidos: el de civilización y barbarie. Para ello voy a tomar tres monumentos de personajes emblemáticos de nuestra historia: el de Cristóbal Colón, el de Juana Azurduy y el de Eva Perón y, a través de ellos, me propongo reflexionar sobre cómo la sociedad argentina se comporta ante una obra en homenaje a estos personajes a partir del relato construido por un determinado sector de poder.

Toda sociedad a lo largo de su historia siente la necesidad de recordar diferentes hechos o personas recurriendo para ello a la ubicación de una obra arquitectónica o de una escultura, en lo que se da a llamar el espacio público.

Estas obras de arte siempre nos sorprenden. Su ubicación en los espacios de una determinada ciudad genera que dicha ocupación del territorio se haga dentro de un marco político, cultural y simbólico específico y que, de alguna manera, son la razón por la cual se lo emplazó en ese lugar.

Con los cambios que se van produciendo en una sociedad muchas veces estas mismas obras comienzan a contradecir el mensaje o el porqué del lugar elegido para tal fin.

El arte público en toda ciudad de la Argentina, como en otras partes del mundo, ha tenido diversas funciones dependiendo del momento histórico. En general, estas expresiones plásticas han sido representadas a través de monumentos o memoriales que poseían un carácter simbólico que tenía que ver con esa construcción de país o de nación. Hoy sabemos que esto ha ido cambiando y lo que se puede apreciar es que ese monumento ya no dice nada o nadie sabe del porqué de su presencia. Por otra parte, aparecen nuevas representaciones de obras en el espacio público que son meramente estéticas y que ya no remiten a la memoria de esa sociedad.

Al hablar de arte público debemos asociar que ese espacio elegido para emplazar una obra no es un lugar neutro, sino que, ese espacio será un lugar donde se libren batallas entre diferentes modos de pensamiento ideológico, social o cultural.

Cuando la obra de arte se liga a la memoria, ésta permite que no podamos olvidar el pasado. Se sabe que eso que hoy llamamos arte, en otras épocas tuvo como función la de reflejar o bien la de idealizar a una sociedad, a través de la permanencia de determinadas situaciones en el tiempo. Vale decir que cuando se trata de hacer memoria, la mejor forma es a través de distintas estrategias plásticas que permitan inmortalizar la imagen de aquello que se desea mantener en la memoria de un pueblo. Por lo tanto, al ubicar a dichas obras en un espacio público, el arte tendrá la tarea de construir dicha memoria. Más allá del deseo de que la obra de arte intente materializar una idea e instalarla, ese mismo hecho artístico hace y deshace la memoria constantemente.

Es a través de las artes plásticas como se puede materializar el pasado, es decir, que esa obra de arte funciona como un objeto que va a perdurar en el tiempo y que, por lo tanto, permanentemente activará la memoria.

Existen diferentes soportes para representar aquello que se quiere recordar, siendo algunos más explícitos e intencionales que otros. Sin lugar a dudas, la forma más utilizada para esta tarea, es el monumento.

Monumento conmemorativo

Etimológicamente, la palabra monumento proviene del latín "*monumentum*" cuya traducción sería "recuerdo", de la cual el sufijo "*mentum*" hace referencia a mente, memoria. Es por ello que un monumento funciona como un instrumento o medio para recordar alguna cosa. Se consideran en esta categoría a aquellas obras que rememoran mediante su materialización a algún acontecimiento relevante o de gran importancia que haya ocurrido en el pasado o a un personaje emblemático que, de alguna forma, haya dejado su huella en la historia de una sociedad y sea digno de perpetuar.

El uso del monumento tiene su origen en el mundo romano antiguo y ha permanecido hasta nuestros días y es ahí donde el arte aparece íntimamente ligado a los intereses de la sociedad y de quienes la gobiernan. Es por esto que ese monumento va a ocupar un lugar en el espacio público para recordar un acontecimiento o a alguien y que, además, va acompañar en el tiempo los cambios que se vayan produciendo en cada individuo como en la sociedad toda.

Como bien señala T. Todorov (s./f.):

> la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual -la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva. Ahora bien, guste o no, la mayoría de los seres humanos experimentan la necesidad de sentir su pertenencia a un grupo: así es como encuentran el medio más inmediato de obtener el reconocimiento de su existencia, indispensable para todos y cada uno. (22)

En cuanto a la definición de monumento conmemorativo se dice de aquella obra ubicada en un lugar con la función de conservar la memoria de un hecho, de una persona o de un grupo de personas, por lo general ya fallecidas.

Para poder hablar de los monumentos que atañen a este trabajo, haremos un breve recorrido histórico de lo que aconteció en América Latina con respecto a los mismos.

El siglo XIX tuvo como hecho característico las sucesivas luchas independentistas de los distintos pueblos americanos para terminar con el colonialismo europeo. A los cambios y transformaciones políticas también le sucedieron cambios en la cultura de esos pueblos. Estas emancipaciones no fueron tales ya que se siguió dependiendo de aquellos países, principalmente de Inglaterra en cuanto a lo industrial y de Francia en cuanto a lo cultural, en un primer momento, y de los Estados Unidos, después.

Por otra parte, estos pueblos se vieron envueltos en contiendas internas por el poder produciéndose guerras civiles y la aparición del caudillaje. Aquellos que ganaron, pronto se olvidaron de quienes los habían ayudado en estas luchas independentistas, en especial de los pueblos originarios, los que quedaron relegados, y volvieron a ser seducidos por ese mundo occidentalizante. Estas fragmentaciones fueron generadoras de que la cultura de estos sectores pasara a un segundo plano y que, por lo tanto, dependieran de quienes tenían el poder gobernante.

En lo que a la producción plástica se refiere, durante el siglo XIX las obras de índole religiosa vieron reducida su producción y se acrecentaron las esculturas de carácter conmemorativo, que estaban creadas para decorar los distintos espacios públicos de las ciudades, mientras que la producción de monumentos de índole funerario se mantuvo.

Es interesante destacar que los artistas locales se encontraron con muchas limitaciones en cuanto a los materiales (mármol-bronce), sobre todo de este último, por lo que debían ser encomendados a Europa. Paradójicamente la mayoría de las esculturas y monumentos instalados en distintas regiones de América eran confeccionados por artistas europeos principalmente franceses e italianos.

El uso de la escultura en los monumentos conmemorativos le fue útil a los nuevos países no solo, como dijimos, para decorar y urbanizar las ciudades sino también como una forma de construir la historia de ese pueblo perpetuando en la memoria de sus habitantes diferentes hechos o recordando a quienes para ellos eran sus próceres, obviamente siguiendo ese pensamiento tan europeo.

En la nueva urbanización de la ciudad, y siempre bajo una influencia europea, comienzan a ser emplazados los monumentos, que serán ubicados en plazas y parques pero de zonas no periféricas. Se puede apreciar aún hoy como a medida que nos alejamos del centro de cualquier ciudad la presencia de estos comienzan a ser cada vez menor. Así los espacios públicos de las ciudades se fueron convirtiendo en una especie de gran libro de historia donde aquellos acontecimientos importantes, como personajes destacados de la sociedad eran perpetuados en la estatuaria de los monumentos. Muchas veces atendiendo a intereses políticos adquirieron un rol educador o concientizador. Tomando las palabras de Víctor Hugo cuando describe la París de su época, dirá que todos esos monumentos y estatuas que llenan los espacios públicos se verán como verdaderas “crónicas en piedra”.

Si bien el siglo XIX se caracterizó por la proliferación de monumentos conmemorativos, los siglos XX y XXI mostrarán un paulatino abandono de su veneración. A pesar de esto, la importancia de todo lo referente a la conmemoración por parte de los diferentes gobiernos e instituciones, sea cual sea su ideología, se ha mantenido vigente.

Lo civilizado y lo bárbaro

La Real Academia de la Lengua Española define el término civilización como un "conjunto de costumbres, ideas, cultura o arte de un pueblo o comunidad", lo que permitiría caracterizar y diferenciar a un grupo humano de otro. Para algunos autores, civilización proviene del término latino *civitas-atis*, que se refiere al Estado, pero como conjunto de ciudadanos, es decir, de una sociedad donde se llevan a cabo los aspectos señalados en la definición anterior. Además, este concepto puede entenderse como un movimiento de la sociedad hacia un ideal o meta a alcanzar, lo que implicaría el abandono o el distanciamiento de una etapa original. Esta denominación se utilizará recién a partir del siglo XVIII.

A su vez, la barbarie tal como la entendían los antiguos griegos, estaba referida a aquellos pueblos cuya lengua no era la que se hablaba en toda la Hélade. Se puede observar que el significado de esta palabra fue sufriendo modificaciones hasta llegar a calificar a todo aquello que no fuera civilizado. Nos quedaremos con la definición que la relaciona con acciones inhumanas.

La humanidad cuenta con muchos actos de barbarie, actos cometidos no solo por pueblos salvajes, sino también por pueblos "civilizadas" con un alto poder colonialista. M. Svampa (2006: 20) manifiesta que el concepto de civilización remite necesariamente a su opuesto, la barbarie, concluyendo que la civilización se hace legitima tras la estigmatización de la barbarie.

Para poder introducirnos al tema a desarrollar, es necesario que sepamos quienes fueron estos tres personajes que se han elegido para el presente trabajo, sabiendo obviamente que los datos biográficos siempre tienen una mirada parcial y subjetiva.

Cristóbal Colón

Es el personaje que los manuales escolares describían como una figura cuasi heroica para toda América Latina, incluida nuestra sociedad, siempre desde la mirada europeizante. La historia oficial nos dice que América fue descubierta por Cristóbal Colón, pero muchas otras cosas no se dijeron, es decir hay un relato parcial, obviamente desde la mirada de Europa, más precisamente de España. ¿Pero quién fue Cristóbal Colón en realidad?

No es la idea desarrollar una biografía detallada de él, sí podemos mencionar que será, como los otros dos personajes de los que este trabajo habla, una figura histórica controvertida y de rasgos ambiguos comenzado por su nombre ya que se llamaba Cristóforo Colombo, nacido en Italia en

1451. Es reconocido como «el descubridor de América», aunque él nunca lo supo y, desde un punto de vista estricto, no lo haya sido cabalmente. Su verdadera identidad, su lugar de nacimiento, su origen nobiliario o plebeyo, sus estudios o ignorancias, sus aventuras de juventud, sus ambiciones o mezquindades y sus conocimientos ciertos o delirios afortunados se han prestado a numerosas disquisiciones y debates entre biógrafos e historiadores. Hoy podríamos decir que fue un cazador de oportunidades o un aventurero, lo cierto es que su mayor aventura fue la de descubrir un nuevo continente tratando de llegar por otra ruta a Oriente.
Podríamos decir entonces que Cristóbal Colón no deja nada positivo para nuestra América, pero que se lo homenajea en estas tierras por ser a quien debemos agradecer de ser llamados occidentales y civilizados bajo el modelo europeo.

Juana Azurduy de Padilla

Nacida en Chuquisaca, Bolivia en 1780 y muere en Jujuy, Argentina en 1860. Heroína de la independencia del Alto Perú (actual Bolivia), descendiente de una familia mestiza. En 1802, contrajo matrimonio con Manuel Ascencio Padilla. Tras el estallido de la revolución independentista de Chuquisaca el 25 de mayo de 1809, Juana y su marido se unieron a los ejércitos populares, creados tras la destitución del virrey y al producirse el nombramiento de Juan Antonio Álvarez como gobernador del territorio. El caso de Juana no fue una excepción; muchas mujeres se incorporaron a la lucha en aquellos años. Juana colaboró activamente con su marido para organizar el escuadrón que sería conocido como Los Leales, el cual debía unirse a las tropas enviadas desde Buenos Aires para liberar el Alto Perú. En 1810 se incorporó al ejército libertador de Manuel Belgrano, que quedó muy impresionado por el valor en combate de Juana; en reconocimiento a su labor, Belgrano llegó a entregarle su propia espada. Muerto su marido por los españoles, se une a la guerrilla de Martín Miguel de Güemes. A la muerte de este se disuelve la guerrilla y Juana se ve obligada a vivir menesterosamente en la zona de Salta.
Tras la independencia de Bolivia en 1825, intentó que el nuevo gobierno le devolviera sus bienes para poder regresar a su ciudad natal, pero nunca llego a tener respuesta a pesar de su prestigio. Será reconocida recién a su muerte.

Eva Duarte de Perón

Nació en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, el 7 de mayo de 1919. A los 15 años decide mudarse a Buenos Aires buscando convertirse en actriz. Sola, sin recursos ni educación, se enfrentó con un mundo hostil y duro, cuyas reglas desconocía. Se convirtió en actriz de cierto nombre y encabezó un programa de radio muy escuchado.

En enero de 1944, María Eva Duarte conoció al coronel Juan Domingo Perón en un festival que la comunidad artística realizaba en beneficio de las víctimas de un terremoto. En febrero de 1946, tras una campaña electoral en que la presencia de Evita, como se la llamó, fue determinante. Perón fue electo presidente de la Argentina.

La oposición le trasladó a ella el amor-odio que sentía por Perón. El ascenso vertiginoso de "esa mujer" de orígenes humildes, pasado dudoso y de tan sólo 27 años fue para muchos argentinos un motivo más de repudio.

Eva Perón desarrolló un trabajo intenso, tanto en el aspecto político como en el social. En cuanto a la política, trabajó intensamente para obtener el voto femenino y fue organizadora y fundadora de la rama femenina del peronismo. En su rol social, dejo de lado la imagen pasiva de una primera dama, trabajando para aquellos sectores más desprotegidos y relegados de la sociedad, siendo tal vez ese el eje principal de su popularidad.

Falleció el 26 de julio de 1952, con tan sólo 33 años.

Descripción de los tres monumentos

Monumento a Cristóbal Colón

Ubicado anteriormente en el Parque Colón, en el predio situado entre la parte trasera de la Casa Rosada y Avenida de la Rábida y, actualmente, en la Costanera Norte, futuro espigón Puerto Argentino, parque abierto al público.

Fue en el marco de los festejos del Centenario de la República, cuando la comunidad italiana hizo efectiva la donación para construir un monumento a Cristóbal Colón.

El autor del monumento fue el escultor italiano Arnaldo Zocchi (1862-1949), elegido por concurso. El mismo será sin dudas el mayor presente de esta comunidad al pueblo argentino en los festejos del

Centenario y llevará por expreso pedido de esta el nombre en su lengua materna: monumento a Cristóforo Colombo.

La altura original del monumento era de 26 metros, de los cuales 6 metros correspondían específicamente a la estatua del almirante. Su peso total, 623 toneladas, de las que 40 toneladas corresponden a la estatua. El material utilizado fue mármol de Carrara, fue realizada en Italia, se la debió seccionar para poder ser trasladada y volver a ser armada en el lugar elegido para su emplazamiento. Cabe señalar que su inauguración tuvo lugar diez años después, más precisamente el 15 de junio de 1921. El diario La Razón dirá en esa ocasión: "Celébrase una fiesta de confraternidad con España, al inaugurarse el monumento a Colón, acto al que asiste el pueblo en masa".

La imagen de Colón que aparece ubicado mirando hacia el Este, es decir hacia el río de la Plata, muestra entre sus manos entrecruzadas un pergamino, lo que podría representar su testamento, en el que se declara genovés o bien los mapas entregados a los reyes Católicos para ilustrar su aventura.

La base del monumento presenta una serie de esculturas que simbolizan la Ciencia, el Genio y la Civilización, atributos que desde una visión europea, llegarán a través del océano, el que también aparece en forma humanizada. Es interesante destacar que la Civilización lleva una antorcha en una de sus manos, simbolizando la luz del conocimiento y del progreso y con su otra mano, rasga la vela mostrando aquellas tierras ocultas y oscuras a las que llevará esa luz. También aparece la Fe representada con una postura triunfante. Es de destacar que cuando el monumento estaba en su antiguo emplazamiento, en oposición a la mirada de Colón mirando al Río de la Plata, aparecía mirando hacia la Casa Rosada una mujer con sus ojos vendados que simbolizaba la Justicia o el Porvenir y una gran cruz que indicaba que la Cristiandad llegaba a estas tierras.

Cabe señalar que este monumento sufrió las consecuencias del bombardeo golpista de 1955 contra Juan Domingo Perón a la Plaza de Mayo y alrededores y luego un atentado de bomba durante el gobierno de Raúl Alfonsín en 1987.

Monumento a Juana Azurduy

Su primera ubicación fue en el Parque Colón, entre la Casa Rosada y la circular Avenida de la Rábida. Fue inaugurado el 15 de julio de 2015, por los presidentes Cristina Fernández de Kirchner, de Argentina, y Evo Morales, de Bolivia, siendo este último quien dispuso la donación por parte del Estado boliviano de un millón de dólares para su construcción. En su emplazamiento se encontraba

el monumento a Cristóbal Colón, retirado el 29 de junio de 2013 y trasladado frente al Aeroparque Jorge Newbery.

Es obra del escultor argentino Andrés Zerneri, fue construido en bronce, tiene un peso aproximado de 25 toneladas y mide 9 metros, y se encuentra sobre un pedestal escalonado de 7 metros. Se tardaron tres años en concluirla, y se realizó en los galpones de la ex Escuela de Mecánica de la Armada.

La base en la que reposa la escultura simboliza una pirámide inspirada en la cultura Tiahuanaco. Juana Azurduy tiene una espada en su mano izquierda, como símbolo de liberación. Lleva en sus espaldas un bebe sostenido por un aguayo, tejido artesanal que las mujeres originarias usan para cargar a los niños. La mano derecha se extiende en un gesto de protección hacia el niño y hacia el pueblo, al igual que el poncho que la cubre, imitando así los pliegues de las lanas de etnias indígenas americanas.

La estatua mira hacia la Casa Rosada, dando así la espalda al río de La Plata, simbolizando una mirada hacia lo autóctono en contraposición a la ubicación de Colón que miraba hacia esa Europa lejana y nostalgiosa.

En septiembre de 2017, con la excusa de que la estatua se encontraba en un estado de deterioro bastante avanzado se la sacó de este lugar pero se la volvió a ubicar en un espacio abierto, más precisamente frente a la plaza del Centro Cultural Néstor Kirchner.

Monumento a Eva Perón

Ubicada en un punto que fue neurálgico durante la década del 40 por su proximidad con el frigorífico Swift, en el que trabajaba gran parte de la población del barrio Saladillo de la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe, se erige este monumento en homenaje a Eva Perón. Nada se sabe sobre quién fue el artista al que se le encomendó dicha obra. Es probable que ello se deba a que el autor del monumento quisiera permanecer en el anonimato.

El monumento poseía una planta redonda de mármol rojo-morado desde donde salían una serie de semi-arcos de cemento en forma de gajos de color blanco que lo rodeaban sin llegar a completar el perímetro circular de la explanada. Un arco más grande interrumpía esta secuencia de formas semicirculares. Los gajos que circundaban el busto posiblemente hayan querido representar para aquel artista los brazos del pueblo que la protegían ahora que había pasado a la inmortalidad. O tal vez fueran una secuencia de sus brazos abiertos en aquellos fervorosos discursos cuando

congregaba a las masas populares. Una pequeña escalinata de tres escalones llevaba al busto de Eva Perón, obra del escultor Francisco Pelló, el cual se encontraba rodeado de un espejo de agua. Ese espejo, que aún persiste, completaba en forma virtual la totalidad del gajo. Esta forma particular lo llevó a recibir el nombre de monumento a la mandarina.

Varios atentados lo dañaron, el primero tiene lugar con el golpe de 1955, donde fue destruido y saqueado a pesar de los intentos de los vecinos del lugar de querer preservarlo. En 1973, se vuelve a colocar un busto sobre aquella construcción que había quedado despojada de toda imagen que intentara recordar a quién se rendía homenaje en ese lugar. Con la oscura etapa que se inicia a partir de 1976, el monumento es nuevamente víctima del odio, una bomba destruye el segundo busto que se había colocado unos años antes y una parte del monumento. Los trozos esparcidos de este busto fueron juntados y guardados por los vecinos para poder reconstruirlo cuando la situación social del país lo permitiera. En 1998, se inician los trabajos de restauración del monumento y Pelló es nuevamente convocado para realizar una escultura de Eva Perón pero, en esta oportunidad, en lugar de un busto creará una escultura de cuerpo entero realizada en bronce. Y también se restituyeron las antiguas placas conmemorativas de los distintos sindicatos.

En el caso de la escultura de cuerpo entero que actualmente reemplaza a aquel busto original, la figura de Evita nos remite a la pintura de Delacroix “La Libertad guiando al pueblo” (1830), con su brazo derecho alzado en actitud de guiar, de direccionar. Su vestimenta con cierta reminiscencia griega también hace alusión a la obra del pintor. Su pie en actitud de avance es otro de los puntos en común. Podríamos también hacer mención a la “Victoria de Samotracia” (190 a. C.), la cual aparece representada con un vestido y una postura similar, es más, la escultura de Evita muestra su espalda arqueada insinuando el despliegue de unas alas invisibles. La diferencia aquí radica en que tanto “Libertad”, como “Victoria” fueron personificaciones alegóricas de conceptos abstractos, y Eva Perón fue un ser humano. A los pies de la misma se puede apreciar una placa de bronce con forma de libro abierto, que no es otro que “La Razón de mi Vida”, donde se lee la siguiente frase: “En tu libro están escritas las verdades eternas de tu alma; los compañeros de las cámaras frías eternamente agradecidos”.

Reflexiones finales

Hemos visto quiénes fueron estos tres personajes que con diferentes ideologías y en distintos momentos de la historia han dejado sus huellas en la identidad de nuestra sociedad.

Uno de origen extranjero, más precisamente europeo, al que se le rinde homenaje -según vimos en los elementos simbólicos del monumento analizado-, por ser quien permitió traer a estas tierras "oscuras" y "bárbaras" la civilización y el progreso.

Las otras dos figuras son mujeres latinoamericanas, una boliviana y otra argentina. La primera muy poco dada a conocer por la historia oficial, una historia relatada desde las élites del poder, que siempre miraron con veneración a Europa. Poco se sabía de que esta mujer fue una verdadera heroína en la lucha por la independencia y que durante muchas generaciones solo se la conoció por la letra de algún tema musical, hasta que el revisionismo histórico la rescató del letargo para darle el lugar que corresponde. Y, por último, otra mujer, que por su personalidad y sus convicciones fue más conocida, pero de la que también esa historia oficial relatada por el poder económico, político y mediático denostó y atacó contribuyendo a construir una fisura en la sociedad argentina. Una fisura que hoy resurge y que se denomina grieta.

Los relatos sobre estas dos figuras femeninas construidos desde una visión conservadora aparecen como la representación de la barbarie por su vínculo directo con los sectores populares de los que fueron acérrimas defensoras.

En el caso de los monumentos a Colón y a Juana Azurduy es la disputa por su reubicación la que hace reactivar la lucha de los símbolos y abrir el debate sobre aquellos elementos que conforman la identidad nacional. En el caso del monumento a Eva Perón, si bien no sufre ningún traslado, sí se atenta contra el mismo poniendo en evidencia las tensiones ideológicas existentes en el pueblo argentino.

Desde una mirada imparcial, podría decirse que estos monumentos son tomados como rehenes de los sectores en pugna. Sin embargo, cabe destacar como señala P. Bourdieu que "las diferentes clases y fracciones de clase están comprometidas en una lucha propiamente simbólica para imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses" (2000:68).

Estos tres monumentos que forman parte del patrimonio cultural de nuestra sociedad contribuyen a la elaboración de un nuevo relato identitario: los que se espejan con el mundo civilizado de los grandes centros del poder económico y mediático y los que encarnados en las mayorías populares miran hacia el patria grande latinoamericana y el ser nacional.

Como comenta A. Mantecón (1998) la construcción del patrimonio es una operación "enraizada en el presente, a partir del cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado". Por consiguiente, la lucha por la apropiación de los bienes simbólicos de un pueblo es la evidencia de la lucha por el poder que se desarrolla en el interior de una sociedad.

Bibliografía

Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA, Eudeba.

Rosas Mantecón, Ana. (1998). "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el Centro Histórico de la ciudad de México", *Revista Noticias de Antropología y Arqueología*, Año 2, Número 22.

Svampa, M. (2006) *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*. Argentina, Buenos Aires: Taurus.

Todorov, Tzvetan (1997). *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo XXI.

IMÁGENES



Monumento a C. Colón



Monumento a Juana Azurduy



Monumento a Eva Perón

Fragmentación de la nominación asimétrica de la «violencia estructural» latinoamericana en los textos visuales de Graciela Sacco (1993-2001)

Isabela DI LORENZO
(UBA-FFyL)

Diego Nicolás MASSARIOL
(UBA-FFyL)

Resumen

La violencia define actualmente a la realidad latinoamericana. Sin embargo, la enunciación que postulan entidades hegemónicas como la *Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños* (CELAC) o la *Organización de las Naciones Unidas* (ONU) para caracterizar a la región desde hace ya varias décadas, presenta un privilegio semántico asociado a una «violencia directa» (Galtung, 1993), inscripta sólo en la «criminalidad» civil, que desatiende a los procesos históricos que han desembocado en esta situación. En el marco de esta problemática, en la presente investigación se aborda una serie cualitativamente representativa de prácticas en las que la artista Graciela Sacco enuncia estéticamente los efectos económicos y la marginación social del desarrollo de la política neoliberal en Latinoamérica. A partir de ello, se sostiene que sus textos visuales tenderían a explicitar la limitación asimétrica y valorativa del «sentido común» de «violencia estructural» (Galtung, 1993) construyendo direcciones de lectura alternativas a las reguladas hegemónicamente con el objeto de fragmentar la semiosis y expandirla. De esta manera, la investigación se propone advertir el rol político de las producciones estético-artísticas posmodernas desde su condición activa en la construcción y reconstrucción sígnica y su rol ético como agentes efectivos en la postulación de prácticas para la transformación social.

I. Introducción

> La disolución del bloque monolítico que representó el pensamiento único en los años ochenta y noventa del siglo pasado está llegando a su punto crítico. Pero sigue siendo un cadáver insepulto. No está claro aún quiénes serán los encargados de enterrarlo (Dos Santos, 2007:19)

A finales de la década de 1980 se asiste en Latinoamérica al drástico «giro neoliberal» (Harvey, 2007). En pocos años, gran parte de los gobiernos del Cono Sur abandonan definitivamente y de manera voluntaria el residual modelo de desarrollo económico-social basado en políticas heterodoxas y se orientan mayoritariamente a la configuración económica ortodoxa del libre mercado. De esta manera, la «financiarización» (Epstein, 2005) y la liberalización de la economía, la retracción de la política fiscal, la desregulación del Estado y la flexibilización del sistema previsional —sistematizadas bajo el *Consenso de Washington*— logran, para entonces, afianzar este nuevo orden económico-social y tornarlo una práctica política dominante. A tan sólo unos años de continuidad neoliberal en América Latina, las consecuencias devastadoras de su impacto socio-económico —el aumento de la pobreza, el desempleo y la precarización de la educación por la depresión progresiva del salario real de los trabajadores, el sometimiento de las economías regionales a las empresas transnacionales, el disciplinamiento del gasto público y el privilegio dado a las categorías de «eficacia», «productividad» y «rentabilidad» de las instituciones estatales— evidencian el fracaso de este modelo en la región y justifican la multiplicación de prácticas civiles que, durante todo su desarrollo, postularán una distancia alternativa ante sus efectos.

Inmersos en este contexto signado por el «conflicto social» (Coser, 1951 y 1970; Darhendorf, 1964) durante la década de 1990 en Latinoamérica, a continuación se aborda un *corpus* cualitativamente representativo de producciones estético-artísticas realizadas por Graciela Sacco (1954-2017) para analizar las estrategias narrativas propuestas en sus textos visuales con las cuales tendió a discutir estéticamente con los efectos económico-sociales de la consolidación de la política neoliberal. En efecto, partimos de trabajos anteriores que, desde los estudios visuales y culturales, han postulado lecturas que acentúan la dimensión material de los textos —explicitando las posibilidades de enunciación a partir del uso de la técnica heliográfica— (Giunta, 1994) o los vínculos que pueden establecerse entre el contenido y el contexto de producción y recepción (Giunta, 2009; Lebenglik, 2011, Malosetti Costa, 2011; García Canclini y Giunta, 2012; Wechsler, 2015) con el objetivo general de sumar un nuevo ángulo de interpretación de las prácticas estético-

artísticas que advierta su rol activamente político en la construcción y reconstrucción sígnica, así como también su rol ético como agentes efectivos en la postulación de prácticas para la transformación social.

Para ello, sin dejar de reconocer que el Neoliberalismo fue, en principio, un programa económico —explícitamente, un conjunto de medidas técnicas—, nuestra propuesta se concentrará, en cambio, en atender al proceso de transformación culturológica elaborado por su enunciación para regular el «sentido común», construir «hegemonía» (Gramsci 1975,1977a, 1977b) en sentido semiótico (Mancuso 2010) y expandir el consenso en la sociedad civil durante toda la década. Es en este sentido que el análisis de la "realidad" como «enunciación textual» —*i.e*. que el sentido de los hechos es producto de la interacción social, lo que vale a decir que no existe lo "verdadero" previo/ más allá-a/de la semiosis y que, por tanto, ningún hecho social recibe sentido *per se* sino que se constituye en la situación semiótica misma— se presenta como imprescindible a la hora de estudiar de un modo más amplio y más pertinente los fenómenos políticos; sobre todo, a partir una noción de «texto» (Eco, 1962, 1964, 1976, 1978, 1979a, 1979b, 1984, 1990, 1992; Mancuso, 1995, 2005, 2008, 2009, 2010, 2014; Niño Amieva y Mancuso, 2011, 2016) que, tal como la aplicaremos epistémica y metodológicamente en adelante, presenta una condición pragmática y situada de la enunciación que implica considerar que toda interpretación sobre los hechos sociales es inestable y se encuentra en permanente renovación, rearticulación y negociación en un «diálogo» (Bajtin, 1924, 1975, 1982; Mancuso, 2005) que construya los horizontes semióticos de un contexto específico.

De esta manera, el análisis de las transformaciones culturológicas neoliberales durante la década de los 90, evidencia un proceso de ordenación semiótica desde el que se reguló prescriptivamente un sentido particular de «libertad» —asociado directamente a la garantía de los derechos individuales de propiedad privada (Rothbard, 1982; Hayek, 1960, 1979; Nozick, 1974)— a partir del cual, todo atentado coercitivo al libre desarrollo del individuo y, por tanto, a la pacífica cooperación civil, se terminó por asociar al signo «violencia». *I.e.*, se presenta un sentido de «violencia» ordenado en oposición valorativa al signo «libertad» y se establece, por tanto, un privilegio semántico que lo reduce a la mera violencia coyuntural de la criminalidad civil. A partir de ello, y en pos de construir y expandir su «hegemonía», esta regulación se establecerá como núcleo semiótico de un «sentido común» que termina asociando la «violencia directa» a la «violencia estructural» (Galtung, 1990, 1994, 1996) latinoamericana y que se verá replicado luego en los informes anuales de los Organismos Multilaterales.

En el marco de esta ordenación semiótica clausurada, se sostiene que los textos visuales de Graciela Sacco tenderían a «dialogar» con la limitación asimétrica y valorativa del «sentido común» de «violencia» neoliberal, postulando sentidos disímiles a los configurados hegemónicamente para, finalmente, expandir la semiosis. Para ello, la insistencia en modos de producción sígnica concentrados en generar efectos de extrañamiento en su Lector Modelo tenderían a explicitar las voces marginadas en la semiosis y establecer estratégicamente direcciones de lectura alternativas, reconduciendo el «sentido común» de «violencia estructural» latinoamericana hacia un sentido de «violencia» asociado a los efectos sociales de las medidas económicas del modelo neoliberal.

II. La regulación del sentido de «violencia» y la constitución del hábito semiótico en la enunciación neoliberal

> Según cuenta una conocida anécdota, un oficial alemán visitó a Picasso en su estudio de París durante la Segunda Guerra Mundial. Allí vio el *Guernica* y, sorprendido por el *caos* vanguardista del cuadro, preguntó a Picasso: "¿Esto lo ha hecho usted?". A lo que Picasso respondió: "¡No, ustedes lo hicieron!". Hoy día muchos liberales (…) preguntan a los pocos izquierdistas que aún creen en una transformación social radical: "¿No fuisteis vosotros los que hicisteis esto?" Y deberíamos responder, como Picasso: "¡No, vosotros lo habéis hecho! ¡Este es el verdadero resultado de vuestra política!" (Žižek, 2008:21-22)

Agosto de 1982 y el anuncio mexicano unilateral de la moratoria de su deuda externa marcan el comienzo de la denominada «década perdida» en Latinoamérica. Esta expresión, acuñada por la *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (CEPAL), se refería a la «crisis» que se vio generalizada en varios países de la región a partir de que México declarara el *default* y que, con ello, comience una cadena de suspensiones en el pago de los respectivos compromisos externos. La definición de este escenario crítico —por cierto, reducido sólo a los términos de una «crisis de deuda» que desatendía a sus causas pero que preocupaba a las instituciones financieras internacionales por ser una clara amenaza a su solvencia— marcaría la urgente necesidad de establecer lineamientos que funcionen como una alternativa a la incapacidad demostrada por las estrategias heterodoxas para revertir la situación y que posibiliten la reconstrucción de la estabilidad macroeconómica en la región. De esta manera, el protocolo postulado por John Williamson (1990), y luego implementado por el llamado *Consenso de Washington,* establecería un horizonte pragmático de instrumentación política que potenciaría la expansión neoliberal en América Latina.

Sin embargo, el Neoliberalismo no puede ser reducido solamente a este conjunto de propuestas técnico-instrumentales. Una definición meramente técnica no explica de forma exhaustiva el modo en que se logró interpretar a este modelo económico en varios países

latinoamericanos a la vez, y en el transcurso de tan pocos años, como una respuesta factible a la resolución de sus respectivas crisis ni tampoco que haya mantenido una amplia legitimidad civil durante —al menos— toda la década de 1990. Es decir, entender al Neoliberalismo sólo como «un menú de herramientas» no sería suficiente para explicar las causas de su posicionamiento político-ideológico dominante ni de su perdurabilidad; sobre todo, teniendo en cuenta que este proceso en América Latina implicó que, a cambio de la reestructuración de la deuda externa, se implementara un recorte del «gasto» público, una flexibilización del mercado laboral y una privatización de las instituciones estatales (*i.e*. un «ajuste estructural») propagando y ejecutando el fundamentalismo del libre mercado, lo cual tendió a intensificar el dominio financiero de las multinacionales a costa de la desregulación total de la previsión social. De allí que, como afirma David Harvey: «el Neoliberalismo confiere derechos a aquellos cuya renta, ocio y seguridad no necesitan aumentarse, dejando una miseria para el resto de nosotros. ¿Cómo es, entonces, que 'el resto de nosotros' hemos aceptado con tanta facilidad este estado de cosas?» (2007:43).

Esta anomalía que representa el proceso por el cual una sociedad asume de manera positiva la ejecución de políticas económica y socialmente regresivas contra sus propios intereses, evidencia que el modelo neoliberal operó *ante rem* a un nivel más profundo que el de lo meramente técnico. En este sentido, varias líneas de análisis contemporáneas han investigado este proceso de construcción de legitimidad de las reformas neoliberales en América Latina a partir de una concentración en su aspecto ideológico (Torre, 1998; Torre y Gerchunoff, 1996), indagando en el rol que jugaron los empresarios y los intelectuales (Beltran, 2003, 2005, 2007), radicados en fundaciones dedicadas a la investigación en economía liberal —como FIEL o CEMA— (Heredia, 2002, 2004, 2006, 2008), para expandir esa ideología y, así, lograr una posible articulación estable entre los conceptos que rigen en cualquier sociedad democrática y las propuestas de un modelo económico que es socialmente excluyente (Pucciarelli, 2002). En definitiva, la afirmación que subyace en estas líneas de investigación, y en la cual situamos también nuestra perspectiva de análisis, es que la enunciación neoliberal necesitó operar de forma estratégica en la sociedad civil para justificar sus políticas y construir, previa y simultáneamente, un consenso general sobre su pertinencia para la salida de la crisis. Por eso, la definición del Neoliberalismo en su carácter ideológico (en sentido lingüístico-semiótico) evidencia los mecanismos mediante los cuales produjo una serie de significados orientados hacia ciertos intereses de clase para fundar una cultura (*i.e.* regular la semiosis) naturalizando las direccionalidades particulares establecidas en la lectura de la

«realidad» —*ipso facto*, ordenar su enunciación en «sentido común» (legitimado y legitimante)— como condición sin la cual no hubiera podido construir su aceptación ni expandir su perdurabilidad.

Es en el marco de esta estrategia que la teoría neoliberal ha redundado en la producción y orientación de una semiosis fundamentada en un sistema ideológico que postula que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por el libre mercado, la libertad de comercio y la libertad de consumo. Es decir, una ideología que insiste en el signo «libertad» como valor primario y desde el cual se ordenarán las prácticas económico-políticas neoliberales derivadas en la cultura. En este sentido, Robert Nozick (1974) postulará que la «libertad» es un elemento inherente al carácter moral de la persona, al punto de considerarla un derecho inviolable e intocable; derecho que, finalmente, se concentra sólo en el derecho a la propiedad privada, de manera que la «libertad» y la «propiedad» estarían siendo establecidas como dos consignas recíprocamente necesarias para la pacífica convivencia. En el mismo sentido, Murray Rothbard concluirá en una fanática defensa de la autonomía individual para el ejercicio de la propiedad privada fundamentada en un «axioma de no-agresión» (1982:39) que postula al *laissez-faire* y al libre comercio como sus únicos garantes. Por su parte, Friedrich Hayek (1960, 1979) afirmará que la ausencia de todo tipo de coacción externa a la persona permitiría crear un marco en el cual las voluntades y las expectativas individuales se coordinen hacia un horizonte común de progreso, de manera que la defensa de una esfera libre para la acción individual le lleva a reivindicar a la «libertad» como un «valor instrumental» (Kukathas, 1990:134) que garantiza la conformación de un escenario social de acción irrestricta para el desarrollo humano.

En definitiva, lo que se advierte en la filosofía de Hayek, Nozick y Rothbard —y lo que también se verá replicado en todos los pensadores que sustentarán desde la teoría económica a la ideología neoliberal (*v.gr.* George Stigler [1971], Milton Friedman [1966,1980] o James Buchanan [1975], por citar sólo a los más representativos de la Escuela de Chicago)— es una regulación semiótica del signo «libertad» orientado hacia un sentido particular que lo asocia al de «libertad individual como única garantía del derecho a la propiedad». *I.e.* una reducción ideológica de la producción sígnica que, al presentar a la «libertad» como único resguardo posible del capital privado, se define prescriptivamente como un presupuesto ético indisputable para la convivencia social pacífica y, por ende, como justificación para su necesaria aplicabilidad política. Entonces, una vez regulado ideológicamente el signo «libertad» como pilar fundamental de la estructura social y como núcleo semiótico, la direccionalidad construida para la lectura de la «realidad» (*i.e.*

«hegemonía» en sentido lingüístico-semiótico [Mancuso, 2010]) termina reordenando la semiosis y fundando una cultura en la cual se alinearán ideológicamente todas las prácticas civiles. De esto se deriva que los demás signos del sistema adquieran un valor particular, en relación a la posición que mantengan respecto al signo «libertad».

Así, toda acción ajena que tienda a limitar *esa* «libertad» será entendida como una conducta antisocial que invade al individuo sin dejarlo prosperar, asociando a esta intervención coercitiva con la «violencia». En este sentido, el signo «violencia» ordenado axiológicamente en una posición semiótica directamente opositiva al signo «libertad», es orientado hacia un sentido de «privación de la capacidad empresarial individual» y de «violación a la propiedad y a la prosperidad privada» que se establecen como contrarios al orden y a la estabilidad social libertaria. En efecto, su extensión universal en «sentido común», devendrá prescriptivamente sólo como «violencia directa» (Galtung, 1990:155) estableciendo una ordenación semántica también clausurada en la que se la asocia a la mera «criminalidad civil». Es decir, se instaura un sentido inmediato del signo «violencia»; un sentido asociado al acto concreto y al hecho puntual practicado por un agente identificable que irrumpe el estado «normal» y pacífico de la convivencia «libre». De esta regulación clausurada y valorativa de la «violencia» devendrá luego una asociación generalizada de la «violencia directa» a la «violencia estructural» latinoamericana que se verá replicada en los informes anuales de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2013a, 2013b), de la Organización Mundial de la Salud (OMS) (2003, 2007, 2014) y de la Organización de los Estados Americanos (OEA) (2016).

En última instancia, este sistema codificante neoliberal que postula la interacción sígnica entre «violencia directa» y «violencia estructural», devela también la estratégica *petición de olvido* (Lotman, 1971) de significados considerados contradictorios para la constitución de su «hegemonía». Es decir, la orientación de la «violencia estructural» sólo a los términos sincrónicos del estricto «acto violento visible» asociado al «delito», expulsa del núcleo central de la significación a otros sentidos posibles de manera que los procesos violentos simbólicos, enraizados y legitimados en la cultura neoliberal —si bien presentes pero imposiblemente eliminados por completo— son finalmente desclasados semióticamente. Esto se debe a que la principal estrategia para la constitución y expansión de la «hegemonía» (en sentido semiótico) es la ocultación de la condición siempre histórica de la producción sígnica que jerarquiza ideológicamente ciertos significados al tiempo que coloca a otros en los márgenes de la semiosis. En este sentido, quizá la «violencia simbólica» de la cultura neoliberal no mate *directamente*, pero la racionalización y legitimación cultural de la explotación del hombre por el hombre, la exclusión económica y la

reducción sistémica a la marginación social son también efectos violentos *directos* de la individuación de la «libertad» ideológica neoliberal. Sólo con la explicitación de tal contradicción, y con la consecuente reordenación y expansión de la semiosis, es que esas posiciones marginales del sentido pueden ser re-jerarquizadas.

III. La fragmentación de la clausura semiótica y la explicitación de voces marginadas en los textos visuales de Graciela Sacco

> «La cultura enflaquece de historia. Sólo lo actual la nutre. Quiero introducirme hasta el frenesí en todo ese total existencial que presiento como lo actual. Quiero sentir que existo con mi tiempo, NO OTRO. Quiero sangrar de existencia» (Santantonin 1961)

En los «textos» de Graciela Sacco se postula una lectura «dialógica» que es propia las producciones estético-artísticas contemporáneas y que gira en torno a las condiciones de posibilidad de enunciación y lectura en un contexto determinado. Es decir, aparece en toda la producción una reflexión sobre el trabajo físico necesario para producir la expresión, sobre la tecnología y la materia en estrecha relación con los hábitos de decodificación en un momento histórico-social particular. El «autor modelo» —ficcionalizado en el texto— crea heliografías a partir de fragmentos reales que combinan diversas técnicas —asociadas a la democratización de las producciones estético-artísticas y a la distribución social de las imágenes— y en las cuales se interroga sobre las relaciones existentes y posibles entre el medio y el lenguaje. Asimismo, los «textos» se valen de procedimientos que provienen y extienden los alcances técnicos del grabado, del diseño, de la gráfica, la pintura y la fotografía. Al posibilitar la impresión y proyección de imágenes sobre todo tipo de superficies se produce como resultado un «texto» que discute con la dificultad para definir la naturaleza de los enunciados y su clasificación dentro de un «género discursivo secundario o complejo» (Bajtin, [1979], (1986), [1989]; Mancuso 2005). Así, un uso no canónico de la escala, del soporte, del color y de las luces y las sombras, postula una relación entre la expresión y la materia que produce enunciados que amplían los límites de los «géneros discursivos». En tanto los «textos» oscilan entre instalaciones o intervenciones fotográficas y escultóricas, crean nuevas reglas que responden no sólo a la necesidad de superación de formas escleróticas de producción y recepción, sino también a nuevos contextos lingüístico-comunicativos.

A partir de una elección estratégica de los «textos» de exhibirse y de circular fragmentados en distintos soportes, espacios, dimensiones o planos, se busca discutir —desde la desmaterialización del objeto artístico— con los modos de producción del mercado capitalista y con el consumo de la

obra estético-artística en tanto mercancía. Asimismo, la propuesta de una recepción fragmentaria habilitaría una lectura «dialógica» que supera el pensamiento binario —en términos de oposición o complementariedad— entre el espacio público y el espacio institucional ya que ahora se exigen los mismos hábitos de lectura y decodificación. En efecto, en series como *Sombras del Sur y del Norte* (2001-2014) (figura 1), conformada por elementos de distintas materialidades proyectados en el espacio de forma heterogénea, se apela a un tipo de lector que se presume activo, cooperativo y perturbado en tanto ahora debe interpretar a partir de una obra fragmentaria. Es decir, la recepción de este tipo de textos es conflictiva porque se valen de una serie de «estrategias narrativas» que buscan producir efectos de extrañamiento y malestar. El uso de la técnica heliográfica, el montaje fragmentario, la descomposición del movimiento, los juegos ópticos que proyectan imágenes distorsionadas, son todas estrategias que acentúan la correlación entre la expresión y el contenido de los textos al tiempo que postulan instrucciones de lectura no convencionalizadas. Una instalación lumínica —formada por tiras irregulares de acrílico que cuelgan junto a una fuente de luz— proyecta en los muros imágenes de multitudes avanzando por las calles, de jóvenes con los rostros tapados cargando palos o arrojando piedras Estas expresiones reconocidas convencionalmente funcionan a modo de «estilizaciones» de la huelga, de la protesta callejera, de la resistencia y de la lucha política basada en el derecho legítimo del trabajador a manifestarse frente a un sistema que quiere arrebatarle sus conquistas materiales. En aquellos «textos» en los cuales se presenta a más de una figura —y a excepción de algunos sujetos aislados y ubicados en un primer plano— se trabaja desde la idea de bloque, es decir, las figuras se abordan como una masa borrosa de sujetos imposibles de identificar. Aquí nos interesa postular una lectura que señale que el tipo de tratamiento que reciben las figuras —como conjunto de identidades indiferenciadas y de rostros borrosos— responde al sentido de «violencia estructural» asociada a relaciones de poder asimétricas en la cuales el sujeto violentado es negado.

A su vez, en los textos heliográficos aparecen referencias en torno a problemáticas propias de la posmodernidad, ya se trate de un señalamiento crítico sobre las consecuencias político sociales de una economía neoliberal que divide, dispersa y fracciona la realidad; como de una reflexión sobre los modos también fragmentarios de producir y recepcionar textos en contextos de comunicación compleja. En las series *El incendio y las vísperas* (1995-1996) (figura 2) y *Cuerpo a cuerpo* (1996-2014) (figura 3). aparece el fragmento como categoría empírica en tanto los textos se componen intencionalmente de fragmentos reales; es decir, el autor se apropia de fotografías de revueltas sociales históricas que extrae de archivos periodísticos y que luego imprime sobre distintas

superficies. En estas series, el soporte de las heliografías está conformado por listones de madera irregulares encontrados en la calle y organizados en una sucesión vectorial que los dispone a la manera de un vallado con aristas amenazantes Las «vectorizaciones» verticales irregulares introducidas por los ritmos del soporte contrastan con las «vectorizaciones» de movimiento de las masas que avanzan en dirección al receptor de estos textos generando una tensión que introduce la sensación de un movimiento perpetuo, de transformación de una fuerza inevitable: la del cambio social.



Figura 1. *El combate perpetuo,* de la serie *Sombras del Sur y del Norte*. Instalación lumínica. Foto-serigrafía sobre fragmentos de acrílico y fuente de luz, dimensiones variables, colección Museum of Fine Arts, Houston, EE.UU. y colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, 2001.

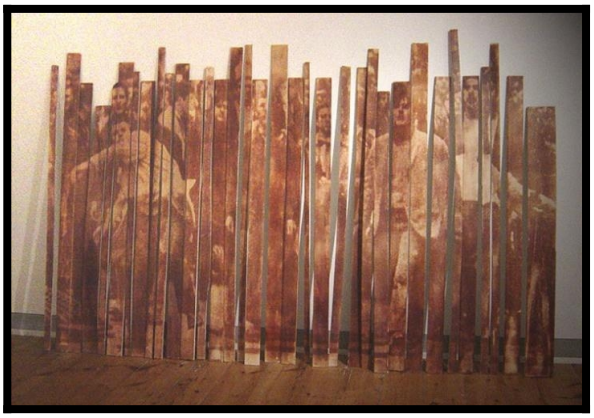


Figura 2. *S/t,* de la serie *Cuerpo a cuerpo*, Instalación. Heliografía sobre fragmentos de madera 220 x 200 cm, pieza única, 1998.



Figura 3. *El incendio y las vísperas, lanza piedras,* de la serie *Cuerpo a cuerpo.* Instalación. Heliografía sobre fragmentos de madera, 200 x 300 cm, pieza única, 1996.



Figura 4. *Outside*, de la serie *Ciudades del miedo*, registro fotográfico de intervención urbana, impresión offset sobre papel, 9° Bienal Internacional de Vigo, España, 1999.



Figura 5. *S/t,* de la serie *Ciudades del miedo*, heliografía sobre papel, 2000.

A fin de distinguir cómo funcionan las distintas marcas semánticas, es de interés señalar que los textos heliográficos de Graciela Sacco circulan dentro de un entramado narrativo que busca explicitar la consustancialidad entre «violencia» y Neoliberalismo. Se trata no sólo de evidenciar —como sostendremos más adelante— las consecuencias del impacto socio-económico de un modelo sino de discutir también desde los «textos» la posibilidad del fracaso de este modelo. En gran parte de las producciones se visibilizan las causas del desarrollo de la «violencia», causas fundadas en estructuras de dominación creadas social e históricamente en diversos ámbitos y que el

discurso hegemónico invisibiliza. Así, por un lado aparecen textos que presentan imágenes de una «violencia directa» como las interferencias urbanas de la serie *Ciudades del miedo* (1997-1999) (figura 4; figura 5) en las cuales aparecen en un primer plano sujetos apuntando al lector de manera brutal o imágenes de manifestantes siendo reprimidos por las fuerzas públicas. Por el otro, aparecen textos que se construyen a partir de la selección de fotografías que responden a la multiplicidad de formas en las que la violencia se presenta, especialmente aquellas que son más difíciles de detectar por postular sentidos disímiles a los configurados hegemónicamente por el Neoliberalismo. Tal es el caso de los «textos» de la serie *Cuerpo a cuerpo* (1996-2014) en la cual se visibilizan grupos de sujetos que esperan en fila para recibir algún tipo de ayuda social, un tipo de violencia no necesariamente relacionada con la agresión física. Así, al enfrentarse a un texto fotográfico, el lector reconoce en él un problema que comparte con otros individuos que pertenecen a su misma categoría nacional, social, política o económica (Eliseo Verón 1994). Esta posibilidad de reconocimiento, aun cuando organiza tipos de contenido de interpretación compleja, habilitaría lecturas alternativas al «discurso hegemónico» en tanto visibiliza las dinámicas de una «violencia estructural».



Figura 6. *s/t,* de la serie *Bocanada*. Instalación. 70 cucharas colgando. Heliografía sobre cucharas, 450 x 200 x 150 cm. aprox., 1999.

Es así que podríamos enunciar como «*topic*» de estos «textos» —en una primera aproximación— la desnaturalización de la ideología sustentada en un programa económico neoliberal a fin de señalar el proceso de transformación culturológica elaborado por su enunciación para construir «hegemonía». Las heliografías de la serie *Bocanada* (1993-2014) (figura 6) se multiplican en distintos soportes creando una sintaxis de bocas abiertas que interfieren espacios heterogéneos de comunicación de complejidad diversa para transmitir un mensaje visual que remite ya sea a la acción de masticar, consumir o devorar como a la de respirar, hablar o gritar. Emplazadas

en el espacio urbano, estas bocas se entremezclan y confunden con las gráficas publicitarias y las campañas políticas instalando un juego intertextual entre discursos textuales presentes en diversas esferas enunciativas (figuras 8 y figura 9). Precisamente, al inscribirse los textos en el espacio de la sociedad de consumo y de la explotación privada, se postula una propuesta de «lectura dialógica» que discuta las contradicciones de la política económica neoliberal de los años novena y su crisis posterior. La intertextualidad que se genera al interponer textos que pertenecen a distintas esferas de la comunicación funciona también como un llamado de atención a los circuitos de información. Hay una intención desde el «texto» —y sobre todo en el vínculo que establece con sus «co-textos»— de funcionar como contra-información al señalar los distintos mecanismos de violencia que se ponen en práctica desde los medios de comunicación en relación al exceso, ocultamiento o manipulación de la información y a la contaminación visual en el espacio urbano. Es decir, siempre hay una lucha por la posibilidad de enunciación en un contexto determinado. Los textos heliográficos se disponen en el espacio de manera serial creando ritmos que nos recuerdan que los modos de producción del capitalismo avanzado ya se han extendido a todas las esferas de la vida. El autor superpone distintas capas semánticas para establecer direcciones de lectura alternativas, reconduciendo el «sentido común» de «violencia estructural» latinoamericana hacia un sentido de «violencia» asociado a los efectos sociales de las medidas económicas del modelo neoliberal. Es decir, la limitación de recursos económicos destinados a satisfacer necesidades básicas o la privación de los medios necesarios para vivir en condiciones dignas se presentan como preocupaciones sobre todo en aquellas heliografías impresas sobre cubiertos. El uso de estos elementos se vincula a las prácticas artísticas latinoamericanas de carácter conceptual que aparecen a partir de los años setenta y en las cuales se protestaba contra la crisis social y económica que azotaba al continente. Tales son los casos de los textos de la serie *Bocanada* (1993-2014) y particularmente de la instalación realizada para la XXIII Bienal de San Pablo (1996) en la cual se articulan y combinan elementos de distintos sistemas como lo es una mesa de madera, un atlas, un tenedor y estampillas con representaciones de bocas (figura 7). Aquí, los cubiertos funcionan como «signos ostensivos» de un contenido más general (Eco 1975). Pero si bien esta modalidad de ostensión transmite un discurso relacionado a la noción de alimentación asociada a una clase y a un código cultural particular; lo cierto es que al combinar estos signos con impresiones de bocas abiertas, anónimas, voraces y que todo lo invaden; y al situar a todo este conjunto de unidades semánticas en una coordenada espacial concreta —la representación cartográfica de Argentina— cambian las instrucciones de lectura que nos da el texto para su interpretación.



Figura 7. Detalle de la serie *Bocanada*. Instalación. Heliografía sobre mesa y 200 sellos postales, XXIII Bienal Internacional de San Pablo, 1996.





Figuras 8 y 9. Registro fotográfico de intervención urbana, de la serie *Bocanada*. Impresión cromogénica sobre papel fotográfico, 10 x 15 cm., Rosario y Buenos Aires, 1994.

Ya sea que los textos se dispongan dentro del espacio institucional —impresos sobre superficies diversas como cajas de cartón, cucharas de metal, sellos de papel, etcétera— o se instalen en el espacio urbano, en ambos casos exploran las posibilidades inherentes a cada «género discursivo» para transmitir un mensaje de manera eficaz. Las heliografías, en tanto aquí consideradas como «textos», se presentan como cadenas de artificios expresivos que necesitan ser actualizados por un destinatario en tanto lo punzan, lo incomodan. Basta solamente encontrarse situado en el radio auditivo del video-instalación de la serie *La carne* (1993) para entender cómo funcionan los «estímulos programados» que postulan los «textos». A través del uso de distintos mecanismos sensoriales se invade el espacio del lector con estos sonidos ensordecedores de bocas gigantes que mastican, degluten y devoran. La incorporación de estos sonidos agresivos, amenazadores o punzantes rompe con la calma de un espacio antiguamente asociado a la

contemplación y que ahora se percibe inquietante. Esta propuesta de lectura que introduce anomalías en las formas de exhibir los textos y de trabajar dentro del espacio institucional, tiene por objeto generar un efecto de extrañamiento en un lector ahora perturbado a partir del enfrentamiento con los conflictos irresolubles entre las distintas voces contenidas en los «textos».

Así, la particularidad de estos «textos» radica en las estrategias narrativas que se ponen en funcionamiento para construir sentido. La elección del soporte, el color, el tamaño, el plano y el encuadre se perciben como rasgos distintivos que determinan el tipo de vínculo que el texto busca establecer con su lector modelo. Primerísimos planos de bocas monocromas que se multiplican rítmicamente en los muros de la ciudad y sin un marco que las encuadre, buscan así vincular perceptivamente dos espacios de representación —el del texto y el del lector— en un intento por violentar la lógica naturalizada. Así, se trabaja con una concepción del espacio urbano ligado a lo social y en el cual se resignifican las relaciones entre el texto y su lector. Por otra parte, la apropiación de este tipo de imágenes fotográficas presenta una paradoja: por un lado, la elección de abstraer las coordenadas espacio-temporales —a partir del uso de un encuadre centrado y cerrado sobre una parte del rostro— produce una tensión dramática al negarnos la posibilidad de identificar un sujeto concreto, una clase social o una condición de existencia; pero por el otro, sabemos que no hay imagen fotográfica si no hay un referente. Es decir, un texto fotográfico no puede negar que la cosa estuvo presente, no puede separarse de aquello que representa, no se puede negar la subjetividad (Barthes 1980).

IV. Reflexiones finales

Se ha podido constatar en este estudio que la «dialogicidad» propuesta en los textos heliográficos de Graciela Sacco pudo tender a re-direccionalizar la lectura clausurada de la «realidad» explicitando voces marginadas, re-jerarquizando sentidos alternativos a los organizados por la «hegemonía» y, finalmente, expandiendo la semiosis. Si bien toda enunciación es responsiva, es imposible prever todos los efectos que pueden llegar a generar los textos en su proceso receptivo, en tanto el grado de participación del lector es variado y nunca hay dos lecturas idénticas (Mancuso 2014). Aun así, la insistente producción de estímulos programados que se han advertido en sus textos devela la constante apelación a un tipo de lector —cuyo *ground* (el espesor de posibilidades de lectura) se

relaciona con los del conceptualismo latinoamericano— que se presume cooperativo en la actualización y, por tanto, que se infiere activo en la construcción y la reconstrucción de la semiosis.

En definitiva, esto se debe a que todo texto, al establecer instrucciones de lectura de la «realidad», se convierte —implícita o explícitamente— en una voluntad de prescripción y, en tanto tal, condiciona performativamente a la sociedad civil. En otras palabras, todo texto es un programa de acción en la sociedad y, por tanto, es un agente pedagógico efectivo en la postulación de prácticas para la transformación de la cultura (semiosis). En este sentido, los textos heliográficos analizados advierten la dimensión del «estar ahí», del tiempo presente, del tiempo de los conflictos que aún están y que pueden y deben ser solucionados porque todo texto estético-artístico incomoda y altera nuestra percepción sobre *lo cotidiano*; todo texto estético-artístico señala cosas que de otra manera no podríamos ver, no necesariamente porque estaban ocultas, sino porque aportan narrativas alternas que desnaturalizan la asimetría de los procesos enunciativos hegemónicos. De allí que todo texto estético-artístico sea, ante todo, un acto político.

Referencias bibliográficas

COSER, Lewis A. (1951) *Las funciones del conflicto social*, México:FCE, 1961.

_____ (1970) *Nuevos aportes a la teoría del conflicto social,* Buenos Aires: Amorrortu.

BAJTIN, Mijail [1979] *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

_____ [1986] *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona: Anthropos, 1997.

_____ (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BARTHES, Roland (1980) *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2016)

BELTRÁN, Gastón (2003) *Las reformas neoliberales en Argentina. El papel del Estado, los empresarios y los intelectuales en el proceso de cambio*, tesis de maestría, UBA, Facultad de Ciencias Sociales.

_____ (2005) *Los intelectuales liberales. Poder tradicional y poder pragmático en la Argentina reciente,* Eudeba, Buenos Aires.

_____ 2007) *La acción empresarial en el contexto de las reformas estructurales de las décadas de los ochenta y noventa en Argentina*, Tesis de Doctorado, UBA, Facultad de Ciencias Sociales.

BUCHANAN, James (1975) *Los límites de la libertad. Entre la anarquía y el Leviatán*, Madrid:Katz, 2009

DARHENDORF, Ralf (1963) *Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*, Madrid:Rialp.

DOS SANTOS, Theotonio (2007) *Del terror a la esperanza. Auge y decadencia del neoliberalismo*, Caracas: Monte Ávila

ECO, Umberto (1962) *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1984).

_____ (1964) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen,1968).

_____ (1968) *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen,1974.

_____ (1975) *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2005.

_____ (1978) *El superhombre de masas*, Barcelona:Lumen,1995.

_____ (1979*a*) *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999).

_____ (1979*b*) «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», en *Criterios* [en línea], La Habana, 2007, 25-28:221-233, [citado el 21/09/2014], disponible en: http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiotica.pdf

_____ (1984) *Semiótica y filosofía del lenguaje,* Barcelona: Lumen.

_____ (1990) *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

_____ (1992) *Interpretación y sobreinterpretación*, Barcelona: Lume

_____ (1994) *Seis paseos por los bisques narratives*, Barcelona: Lumen, 1996.

_____ (1997) *Kant y el ornitorrinco*, Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

EPSTEIN, Gerald (2005) *Financialization and the World Economy,* Cheltenham*:*Elgar.

FRIEDMAN, Milton (1966) *Capitalismo y libertad. Ensayos de política monetaria*, Madrid: Síntesis, 2012.

_____ (1980) *Libertad de elegir,*Madrid:Gota a gota, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; GIUNTA, Andrea (2012) *Extranjerías/Alienations*, México: MUAC.

GALTUNG, Johan (1990) «Cultural Violence» [en línea], Aug, 27-3,291-305. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/423472 [consultado 25-05-2018].

_____ (1994) *Human rights in another key*. Cambridge: Polity press

_____ (1996) *Peace by peaceful means. Peace and conflict, development and civilization*. London: Sage.

GRAMSCI, Antonio [1975] *Quaderni del carcere,* Torino:Einaudi.

_____ [1977a] *Introducción a la filosofía de la praxis*, México:Premia.

_____ [1977b] *Litteratura e vita nazionale,* Roma:Riuniti.

GIUNTA, Andrea (1994) «Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/impresiones…», *en Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*, Rosario, edición de autor.

_____ (2009) «Graciela Sacco. Migraciones, cuerpos, memorias» y «Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa», en *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI.

HARVEY, David (2007) *Breve historia del neoliberalismo, Madrid:* Ediciones Akal.

HAYEK, Friedrich (1960) *The Constitution of Liberty,* Chicago: University of Chicago press.

_____ (1979) *Derecho, legislación y libertad*, Madrid: Unión Editorial, 1985.

HEREDIA, Mariana (2002) «Política y liberalismo conservador a través de las editoriales de la prensa tradicional en los años ‘70 y ‘90” en Levy, Bettina (comp.), *Crisis y conflicto en el capitalismo latinoamericano*, Buenos Aires: CLACSO.

_____ (2004) «El Proceso como bisagra. Emergencia y consolidación del liberalismo tecnocrático: FIEL, FM y CEMA» en Pucciarelli Alfredo (coord.) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura militar*, Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2006) «La demarcación de la frontera entre economía y política en democracia. Actores y controversias en torno de la política económica de Alfonsín” en PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2008) «Entre reflexividad, legitimación y performatividad. El discurso económico en la instauración y la crisis de la convertibilidad” en *Crítica en Desarrollo* (en línea), segundo semestre 2008, 2, 191-212. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/heredia1.pdf [consultado 27-05-2018]

KUKATHAS, Chandran (1990) *Hayek and Modern Liberalism*, Oxford: Clarendon Press.

LEBENGLIK, Fabián (2011) «Cerca de la memoria que fluye del río», *Página 12, Cultura y Espectáculos*, 27 de septiembre.

LOTMAN, Iuri (1971) *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura,* Madrid: Cátedra, 2000.

MALOSETTI COSTA, Laura (2011) «Tensión poética», *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 2 de diciembre.

MANCUSO, Hugo R. (1995) «Significado, comunicación y habla común. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgesntein y Antonio Gramsci» en AMBROSINI, C., MANCUSO, H. y RIVERA, S. (Comps.), L*udwig Wittgenstein. Nuevas lecturas*, Buenos Aires: UBA,FFyL, pp.127-39.

_____ (2005) *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin,* Buenos Aires: Paidós.

_____ (2008) «Semiótica de la percepción y de los afectos», *AdVersuS*(en línea),agosto-diciembre, V, 12-13, (citado 20 de marzo de 2015) disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro12-13/articulos/02V1013.html

_____ (2009) «Crítica peirceana al paradigma moderno», *AdVersuS* (en línea),abril-agosto, VI, 14-15, (citado 20 de marzo de 2015), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro14-15/articulos/02VI1415.html [consultado 20-05-2018]

_____ (2010) *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.

_____ (2014) «Perspectivas narratológicas del arte», *AdVersuS* (en línea), diciembre, XI, 27, (citado 20 de marzo de 2015), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf

NIÑO AMIEVA, Alejandra L y MANCUSO, Hugo R. (2011) «Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina de mediados del siglo XX», *AdVersuS* (en línea), diciembre, VIII, 21: 63-84, (citado 20 de marzo de 2015), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/03-VIII-21.pdf [consultado 20-05-2018].

_____ (2016) «Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual» en *AdVersuS* (en línea), vol. XIII, núm. 31, pp. 48-86. Disponible en http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf [consultado 20-05-2018]

NOZICK, Robert (1974) *Anarquía, estado y utopía,* México: FCE, 1988.

PUCCIARELLI, Alfredo (2002) *La democracia que tenemos. Declinación económica, decadencia social y degradación política en la Argentina actual*, Buenos Aires: Libros del Rojas,Universidad de Buenos Aires.

ROTHBARDT, Murray (1982)*Por una nueva libertad. El manifiesto libertario.* Buenos Aires: Grito Sagrado.

STIGLER, George (1977) *The Citizen and Estates. Essays on Regulation,* Chicago: The University of Chicago Press.

TORRE, Juan Carlos (1998) *El proceso político de las reformas económicas en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.

TORRE, Juan Carlos y GERCHUNOFF, Pablo (1996) «La política de la liberalización económica en la administración de Menem» en *Desarrollo Económico* (en línea), octubre-diciembre, 36, 143, 733-768. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/3467293 [consultado 27-05-2018]

VERÓN, Eliseo (1994) «De l'image sémiologique aux discursivités: le temps d'une photo», en *Hermès* N. 13-14, Paris, 1994 (trad. esp. «De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía», en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1996).

WECHSLER, Diana (2015) *Graciela Sacco. Nada está donde se cree…* [cat. exp], Buenos Aires: UNTREF

ŽIŽEK, Slavoj **(**2008**)** *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales,* Buenos Aires: Paidos, 2009.

Fuentes verbales

AA.VV, *Graciela Sacco* (2003) [cat. exp], XXIII Bienal internacional de Sao Paulo, Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.

_____ *Graciela Sacco «Sombras del Sur y del Norte»* (2004) [cat. exp], Buenos Aires: MAMBA.

_____ *Graciela Sacco M2* (2009) [cat. exp], Rosario: Museo Castagnino.

_____ *Graciela Sacco, Nada está donde se cree* (2015) [cat. exp], Colombia: Banco de la República de Bogotá.

SACCO, Graciela (1994) *Escrituras solares. Graciela Sacco*, Buenos Aires: Edición de autor.

ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (2016) «Violencia, niñez y crimen organizado» [en línea], Ser.L/V/II.Doc.40/15, Washington: CIDH. Disponible en: http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/violencianinez2016.pdf [consultado 20-05-2018].

ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS (2013a) «Delincuencia organizada transnacional en Centroamérica y el Caribe. Una evaluación de las amenazas» [en linea], México: UNODC. Disponible en: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/Studies/TOC_Central_America_and_the_Caribbean_spanish.pdf [consultado 20-05-2018].

_____ (2013b) «Seguridad ciudadana con rostro humano:diagnóstico y propuesta para América Latina» [en línea], Nueva York: PNUD. Disponible en: http://www.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf [consultado 20-05-2018].

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (2003) «Informe mundial sobre la violencia y la salud» [en línea], Washington: Organización Panamericana de la salud. Disponible en: http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/ [consultado 20-05-2018]

_____ (2007) «Prevención de lesiones y violencia» [en línea], Washington: Organización Panamericana de la salud. Disponible en: http://www.who.int/violence_injury_prevention/publications/ministries_guide/es [consultado 20-05-2018].

_____ (2014) «Informe sobre la situación mundial de la prevención de la violencia» [en línea], Washington: Organización Panamericana de la salud. Disponible en: http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/status_report/2014/es/ [consultado 20-05-2018].

Fuentes visuales

SACCO, Graciela

Serie *Bocanada* (1993-2014)

_____ (1993*a*) *S/t*, matrices heliográficas en papel traslúcido, dimensiones variables.

_____ (1993*b*) *S/t*, instalación, 15 cucharas impresas con heliografía sobre pedestal de madera y *foil* de nylon, 10 x 11 x 7 cm c/u.

_____ (1993*c*) *S/t*, instalación, 100 cucharas colgando impresas con heliografía, dimensiones variables.

_____ (1993*d*) *S/t*, registro fotográfico de interferencia urbana en Buenos Aires y Rosario, Argentina, impresión cromogénica sobre papel fotográfico 10 x 15 cm.

_____ (1993*e*) *S/t*, instalación, 15 cucharas impresas con heliografía en cajas de plástico con etiquetas, dimensiones variables.

_____ (1993*f*) *S/t*, instalación, 15 cucharas de té impresas con heliografía en blister plástico con etiquetas, dimensiones variables.

_____ (1995) *S/t*, instalación, 100 cucharas impresas con heliografía en cajas comerciales plásticas con etiquetas, dimensiones variables, Casa de América, Madrid, España.

_____ (1996*a*) *S/t*, registro fotográfico de la interferencia en la XXIII Bienal de San Pablo, Brasil, impresión cromogénica sobre papel fotográfico, 12.5 x 8.5 cm, mesa y tenedor.

_____ (1996*b*) *Una chispa basta para incendiar la pradera*, objeto, caja de fósforos impresa con heliografía, dimensiones variables.

_____ (1999) *S/t*, instalación, 70 cucharas colgando impresas con heliografía, 450 x 200 x 150 cm.

Serie *La carne* (1993) *S/t*, video instalación, video en loop, duración 5 min.

Serie *En peligro de extinción* (1994) *s/t,* heliografía sobre metal, 0.22 x 0.07 x 0.0.9 m

_____ (1994) *s/t,* heliografía sobre papel transparente, 0.50 x 0.70 m

_____ (1998) *Bocanada,* monocopia sobre papel heliográfico emulsionado, 58 x 48 cm.

Serie *El incendio y las vísperas* (1995-1996)

_____ (1996*a*) *S/t,* instalación, impresión heliográfica sobre pared y fragmentos de maderas encontradas, dimensiones variables.

_____ (1996*b*) *El incendio en las vísperas,* registro fotográfico de interferencia urbana y postal en el subte de San Pablo.

Serie *Cuerpo a cuerpo* (1996-2014)

_____ (1996*a*) *El incendio y las vísperas,* instalación, impresión heliográfica sobre maderas encontradas, 7 x 20.20 m, 23° Bienal de San Pablo.

_____ (1996*b*) *El incendio en las vísperas, lanza piedras,* instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 200 x 850 cm.

_____ (1996*c*) *El incendio en las vísperas, lanza piedras,* instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 220 x 300 cm.

_____ (1996*d*) *El incendio en las vísperas,* interferencia urbana en Rosario, afiche de 5.50 x 2.20 m.

_____ (1996*e*) *Enfrentados,* instalación, incrustación fotográfica en madera, 200 x 320 cm.

_____ (1996*f*) *Botella*, instalación, heliografía sobre madera, dimensiones variables.

_____ (1996*g*) *S/t*, instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 190 x 200 cm.

_____ (1996*h*) *S/t*, instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 187 162.5 cm.

_____ (1997) *S/t*, instalación, impresión digital sobre fragmentos de plástico, 220 x 300 cm.

_____ (1998*a*) *S/t,* instalación, heliografía sobre fragmentos de maderas encontrada, 220 x 200 cm.

_____ (1998*b*) *S/t,* instalación, heliografía sobre maderas encontradas, dimensiones variables,Arco 2000, Madrid España.

_____ (1999) *S/t,* instalación, heliografía sobre maderas encontradas, dimensiones variables.

_____ (2001) *S/t,* instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 187 162.5 cm.

_____ (2011*a*) *Rojo sobre blanco*, instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 220 x 200 cm.

_____ (2011*b*) *Blanco sobre negro*, instalación, heliografía sobre fragmentos de madera, 220 x 200 cm.

_____ (2012) *Victoria*, instalación, incrustación fotográfica sobre fragmentos de madera, 200 x 350 cm.

_____ (2013*a*) *No pasarán*, instalación, incrustación fotográfica sobre fragmentos de madera, 185 x 290 cm.

_____ (2013*b*) *Hasta aquí*, instalación, incrustación fotográfica sobre fragmentos de madera, 195 x 310 cm.

_____ (2014*a*) *Diario*, instalación, incrustación fotográfica sobre fragmentos de madera, 200 x 300 cm.

_____ (2014*b*) *Matorrales,* incrustación fotográfica sobre fragmentos de madera, 250 x 500 cm.

Serie *El combate perpetuo* (1997-2014)

_____ (1997*a*) *Lanzapiedras,* monocopia*,* heliografía sobre *hardboard*, 60 x 40 cm.

_____ (1997*b*) *Lanzapiedras,* registro fotográfico de interferencia urbana, 6° Bienal de La Habana, Cuba 13 x 18 cm, impresión cromogénica sobre papel fotográfico.

_____ (1997*c*) *Lanzapiedras,* registro fotográfico de interferencia urbana, Córdoba, Argentina, 13 x 18 cm, impresión cromogénica sobre papel fotográfico.

_____ (1998) *Lanzapiedras,* monocopia*,* heliografía sobre *hardboard*, 30 x 40 cm.

Serie *Ciudades del miedo* (1997-1999)

_____ (1998*a*) *¿Quién fue?*, instalación lumínica, foto-serigrafía sobre acrílico y fuente de luz, dimensiones variables.

_____ (1998*b*) *El combate perpetuo,* instalación lumínica, foto-serigrafía sobre acrílico y fuente de luz, dimensiones variables.

_____ (1999) *Outside*, registro fotográfico de interferencia urbana, 9° Bienal Internacional de Vigo, España, impresión cromogénica sobre papel fotográfico.

_____ (2000) *Outside*, registro fotográfico de interferencia urbana, 7° Bienal de la Habana, Cuba, impresión cromogénica sobre papel fotográfico, 13 x 18 cm.

Serie *sombras del Sur y del Norte* (2001-2014)

_____ (2001*a*) *S/t,* instalación lumínica, foto-serigrafía sobre fragmentos de acrílico y fuente de luz, dimensiones variables , colección Museum of Fine Arts, Houston, EE.UU. y colección Museo de arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.

_____ (2001*b*) *El combate perpetuo,* instalación lumínica, 7 fragmentos de acrílico impresos con foto-serigrafía y fuente de luz.

_____ (2001*c*) *Lanzapiedras,* instalación lumínica, foto-serigrafía sobre fragmentos de acrílico y fuente de luz, dimensiones variables.

_____ (2001-2012) *Victoria,* instalación de sombras, 10 fragmentos de acrílico impresos con foto-serigrafía y fuente de luz, dimensiones variables.

Carlos Luis Coqueugniot, una vida en imágenes. Reconstrucción de su trayectoria profesional e historia de vida para la contextualización de los documentos de la "Colección Fotográfica Carlos Luis Coqueugniot"

Iris Carolina DIPIERRI
(Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Resumen

La recuperación y el análisis de la "Colección Fotográfica Carlos Luis Coqueugniot" resulta de gran valor para el estudio de los procesos de transformación material y social de la República Argentina durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en lo que refiere al desarrollo de la red troncal de caminos en el territorio nacional.

Ahora bien, el tratamiento archivístico de estos registros, es decir la valoración de las fotografías atendiendo a su función como documento y no sólo como imagen, requiere contemplar sus datos generacionales. Frente al consenso erróneo en torno a la fuerza elocutoria de la imagen fotográfica (que habla por sí misma), resulta menester relacionar los elementos de información visual con datos de organización y contextualización archivística de los documentos en el ámbito de las actividades de su productor; e identificar, en lo posible, sus finalidades (Lopez, 2008). Esto nos conduce a adoptar una perspectiva historiográfica, en la medida en que resulta insuficiente preguntarse por lo que dicen estas fotografías sólo en términos de sus referentes. Así, nos proponemos un abordaje analítico centrando el interés en la reconstrucción de la biografía de C. L. Coqueugniot (1898-1982) atendiendo a aspectos relativos a su actividad profesional, su afición por la fotografía y su historia de vida.

Introducción

En virtud de su actividad profesional y su afición por la fotografía, el Ingeniero Coqueugniot (1898-1982) registró en imágenes no sólo obras de infraestructura vial y civil realizadas durante la primera mitad del siglo XX en diferentes provincias argentinas, sino también escenarios sociales, familiares, paisajísticos, etc. dejando importantes registros en imágenes, que constituyen verdaderos testimonios del pasado reciente. El proyecto de tesis doctoral centra su interés por el rescate, la

conservación y la preservación de este acervo fotográfico, bajo la convicción de que las imágenes del pasado pueden convertirse en una valiosa fuente de información y objeto de estudio para el conocimiento histórico (Romano, 1998; Mendiola, 2002). En este sentido, entendemos como Arostegui (1995) que

> Fuente para la historia puede ser, y de hecho lo es cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera sea su lenguaje […] todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo. (336)

Es por ello que consideramos que la recuperación y el análisis de este acervo fotográfico específico lo convierte en materia prima de gran valor para el estudio de los procesos de transformación material y social de la República Argentina durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en lo que refiere al desarrollo de la red troncal de caminos en el territorio nacional. Todo esto le otorga un valor histórico, testimonial y cultural que justifica la consideración de este acervo como un componente de nuestro patrimonio documental.

El interés por la biografía de Carlos Luis Coqueugniot

Si bien en todo documento fotográfico existe un retorno al referente (Dubois, 2016), a *lo que fue* (Barthes, 2016) y ya no puede ser aprehendido mediante la experiencia (Benjamin, 1987:180); este retorno está liberado del "ilusionismo mimético" (Dubois, 2016:74). En tanto índice, traza de un real, la imagen fotográfica afirma empíricamente la existencia de lo que representa pero nada dice acerca del sentido de esta representación (Dubois, 2016:73). Es por ello que, para la atribución del sentido histórico que pretendemos dar a los documentos de este acervo, resulta necesario detenerse a reflexionar en el autor como productor, y simultáneamente en los excedentes objetuales; dando cuenta de las condiciones histórico-culturales y tecnológicas que los hicieron posibles. Como señala Kossoy (2001), la configuración particular de todo documento fotográfico está dada por la actuación del fotógrafo como filtro cultural. En este sentido, la fotografía es testimonio no sólo de la escena pasada, sino también de "la propia actitud del fotógrafo frente a esta realidad" (Kossoy, 2001:35).

Asimismo, el tratamiento archivístico de estos registros, es decir la valoración de las fotografías atendiendo a su función como documento y no sólo como imagen, requiere contemplar sus datos generacionales. Si bien, como plantea Chartier "en principio es obvio que ningún texto, ni siquiera el más aparentemente documental, [...] tiene una relación transparente con la realidad que capta"

(1992:40), ha prevalecido un consenso erróneo en torno a la fuerza elocutoria de la imagen fotográfica (que habla por sí misma). Es por ello que resulta menester relacionar los elementos de información visual con datos de organización y contextualización archivística de los documentos en el ámbito de las actividades de su productor; e identificar, en lo posible, sus finalidades (Lopez, 2008).

De esta forma, la preocupación original por la puesta en valor, preservación y conservación patrimonial de la Colección Fotográfica Carlos Luis Coqueugniot (CLCC) nos conduce a adoptar una perspectiva historiográfica, en la medida en que resulta insuficiente preguntarse por lo que dicen estas fotografías sólo en términos de sus referentes. El esfuerzo por reconstruir las condiciones de su enunciación incorpora nuevos interrogantes vinculados a la trayectoria de su autor y al contexto social, cultural y político más amplio en el que éste estaba inserto.

Así, nos proponemos un abordaje analítico en diferentes escalas que si bien se presentan ordenadas, se desarrollan de manera simultánea y se informa mutuamente: el tratamiento archivístico de los documentos fotográficos [1], la reconstrucción biográfica de su autor en relación con las esferas pública y privada [2] para, en un mismo movimiento, examinar su legado en términos de una escala mayor vinculada al proceso de modernización del territorio nacional que implicó el desarrollo de obras de infraestructura vial durante la década del 30, en el que Coqueugniot participó como funcionario del estado y que documentó con sus fotografías [3].

Este trabajo centra su interés particularmente en la escala número dos y se propone su abordaje preliminar tras el siguiente objetivo: reconstruir la biografía de Carlos Luis Coqueugniot (1898-1982) atendiendo a aspectos relativos a su actividad profesional, su afición por la fotografía y su historia de vida a partir de datos biográficos hallados en diversas fuentes.

Ahora bien, esta reconstrucción no se limita a trazar un itinerario ni a enumerar una sucesión de hechos que tuvieron lugar en la vida del Ing. Coqueugniot. Pretendemos también revelar las interpretaciones subjetivas que éste tuvo de su época y qué significaciones atribuyó a los procesos sociales en los que participó activamente; cuáles fueron sus creencias, actitudes y valores en torno a estos procesos; porqué se interesó por registrarlos; de qué modo construyó su propio mundo al interior de ellos (Sautu, 1999; Kornblit, 2007; Conde, 1993). En otras palabras, nos proponemos dar cuenta de una biografía informada por el pensamiento del propio Coqueugniot. Así, nos interesa indagar las formas en las que su experiencia individual se entreteje con la realidad histórica pues, además de los argumentos ya expuestos al respecto, sostenemos como hipótesis que la historia de vida de Carlos Luis Coqueugniot (CLC) y su incidencia en diferentes ámbitos e instituciones de la

esfera pública puede contribuir al conocimiento histórico sobre la configuración de una élite técnica estatal en torno a la conformación de la Dirección Nacional de Vialidad (DNV). Esto es, dar indicios en relación a la injerencia que tuvieron los profesionales que actuaron como funcionarios del Estado al interior de esta repartición en el desarrollo de las políticas públicas por ella llevadas adelante e informar sobre cómo se dio la articulación entre ciertos campos de conocimiento específicos y el Estado.

Acerca de la generación de datos biográficos y su tratamiento

Para tal propósito, se diseñaron una serie de estrategias metodológicas tendientes a la producción de datos y su posterior análisis. Como primera medida, se pautaron y realizaron dos entrevistas no estructuradas y grupales a las nietas de CLCSi bien estas entrevistas no pueden considerarse *entrevistas narrativas* en sentido estricto (Flick, 2004), contaron con algunos de sus elementos y tuvieron un carácter exploratorio; en ellas se dio apertura a los discursos de las informantes a través de preguntas *grandtour* en torno a aspectos de la vida cotidiana y familiar de Coqueugniot, así como también relativas a su actividad profesional y fotográfica. La categorización diferenciada de estos primeros encuentros permitió la construcción de marcos interpretativos preliminares en torno a diferentes aspectos de la vida de CLC (Guber, 2014).

Los familiares colaboraron a su vez con la investigación gestionando en la DNV una copia del legajo personal de CLC. La información recabada en estas entrevistas y los datos recuperados del legajo, sirvieron a asimismo para orientar la búsqueda de nuevas fuentes. Tal es el caso de diversas publicaciones editadas bajo la autoría de CLC en una serie de revistas relacionadas a la ingeniería y trabajos por él presentados en congresos afines a la vialidad.

Una fuente particularmente valiosa que se dió a conocer en las entrevistas está conformada por las copias hectográficas de los intercambios epistolares que CLC mantuvo con familiares, colegas y diferentes instituciones de la esfera pública; y que él mismo documentó y archivó bajo un orden cronológico en libros de copista. Actualmente estos documentos se encuentran en posesión de una de las nietas. Si bien los familiares ofrecieron poner a disposición de la investigación las cartas y en reiteradas ocasiones se intentó acceder a ellas, no se ha podido concertar aún un encuentro para su consulta.

Por último, el conjunto de fotografías que conforman la CLCC reviste un doble carácter colección objeto/colección fuente. Si bien las fotografías son en sí mismas el objeto de estudio en torno al cual se centra el interés de la investigación doctoral, constituyen simultáneamente una fuente de

conocimiento histórico. Hay entonces un doble movimiento sincrónico, la historia de vida de CLC nos informa sobre el contexto de enunciación de los documentos fotográficos y a la inversa, las fotos nos dicen algo sobre la vida de CLC. Para abordar estos documentos en su dimensión histórica, se realizó una consulta a Luis Priamo, especialista en fotografía patrimonial argentina.

De esta forma, la recolección de fuentes, que proveyeron los datos biográficos empleados en este trabajo, es en sí misma producto del análisis preliminar de los documentos con las que íbamos contando progresivamente. A partir de la contrastación y análisis de las series documentales así obtenidas, se identificaron diferentes núcleos temáticos asociados a rasgos o aspectos de la personalidad multifacética de CLC (Sautu, 1999). La reconstrucción biográfica que nos proponemos busca, entonces, situar a CLC en la malla de los múltiples cuadros de interacción que intersectan su historia personal y que constituyen su específica experiencia social de la subjetividad, dando forma a su identidad (Conde, 1993). Por tanto, adoptamos una estructura que atiende al conjunto de posiciones paralelas y complementarias que Coqueugniot ocupó simultáneamente en el transcurso de su vida (el ingeniero, el funcionario, el docente, el fotógrafo, etc.), "...actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones propias para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos..." (Bourdieu, 2011). Recuperando a Dilthey pensamos la vida de Coqueugniot como un "nudo" en el tejido propio de las redes de relaciones sociales, un individuo que habitó diversos "espacios dinámicos" que modelaron su experiencia sin que ésta pueda pensarse reductible a ninguno de ellos (Dilthey en Lorgia, 2012).

El hijo de inmigrantes

Segundo hijo del matrimonio entre el francés José Coqueugniot y la descendiente de franceses Luisa Rigaux, Carlos Luis Coqueugniot nace en la ciudad de Buenos Aires el 25 de enero de 1898. A la temprana edad de seis años viaja a Francia junto a su madre y sus dos hermanas, donde permanecen por el transcurso de un año y algunos meses; mientras su padre se ocupa en Buenos Aires del negocio familiar, la casa de lutos "La Paz". Motiva este viaje el deseo de Luisa Rigaux por hacer conocer a sus hijos la pequeña localidad de Meximieux, próxima a Lyon, tierra donde naciera su marido. Charly, nombre con el que llaman a CLC al interior del núcleo familiar, inicia en este país los estudios primarios que continuará en Argentina tras su regreso. Como es propio de muchos hijos de inmigrantes por entonces, no es sino hasta su ingreso en el sistema educativo argentino que CLC contrae un contacto más sostenido con el idioma castellano y aprende a hablarlo con fluidez.

Durante este viaje a Francia su hermana mayor Enriqueta, conoce a su primo Charles de quien se enamora. Trece años después de su regreso a la Argentina, Charles viene a buscarla y, tras contraer matrimonio en Buenos Aires, Enriqueta se muda a la ciudad de Lyon donde su marido realiza una carrera como militar. Sigue sus pasos la hermana menor, Junan Elena. Janhel. Janhel, como la llaman sus allegados, viaja a Francia algunos años más tarde para visitar a su hermana y su cuñado. Allí conoce al diplomático lionés Jean Paufique, cónsul de Chile en Lyon. Janhel se casa en Francia y se instala junto a su marido en la residencia del consulado ubicadas en las puertas del Parc de la Tête d'Or de la ciudad de Lyon.

Años más tarde, se presentan problemas al interior de la sociedad familiar constituida en torno a la casa de lutos "La Paz", como consecuencia de ello los padres de CLC deciden disolver la sociedad, cerrar el negocio y mudarse a Lyon, donde residen sus hijas con sus respectivas familias.

Este distanciamiento entre Coqueugniot y los miembros de su familia, no obstante, es sólo de orden geográfico. CLC mantiene un vínculo muy estrecho con sus hermanas y posteriormente también con sus padres a través de intercambios epistolares quincenales. Además, cada una de sus hermanas visita la Argentina en dos ocasiones y CLC hace lo propio, viajando a Francia junto a su esposa en el marco de las celebraciones de las bodas de plata y oro del matrimonio.

El alejamiento de su familia de origen constituye un importante punto de inflexión en la vida de CLC. La distancia que se interpone entre éste y los suyos conllevan sentimientos de añoranza y nostalgia que lo acompañarán toda su vida. Su patria de afectos queda para siempre dividida y fuertemente marcada por diversos hechos del contexto históricos, entre los que se destaca la segunda guerra mundial. Pese a los acontecimientos que la coyuntura presenta, el contacto entre los miembros de la familia se mantiene siempre vivo; e incorpora, con el transcurso del tiempo, a los integrantes de las nuevas generaciones.

El padre de familia

CLC conoce desde temprana edad a Albertina Capdevielle, cuya familia pertenece también a la colectividad francesa; los padres de Albertina son propietarios de la tienda *À la ménagère* ubicada en la misma manzana que el negocio de la familia Coqueugniot. Alrededor de 1917 inician un noviazgo que sostienen a la distancia tras la partida de CLC, en 1921, a la ciudad de Rosario por cuestiones laborales. Durante los casi cuatro años en que estarán alejados se escriben diariamente e intercambian fotografías. El 22 de diciembre de 1924, se casan en la Iglesia San Agustín de Buenos Aires y se instalan en una casa que alquilan en la ciudad de Rosario. Los hijos no demoran en llegar,

nace primero Susana Luisa en diciembre de 1925 y luego Jorge en septiembre de 1927. Albertina y CLC inculcan a sus hijos el francés, siendo éste el idioma con el que se comunican al interior del seno familiar.

En 1932 el Ministerio de Obras Públicas de la Nación (MOP), donde CLC se desempeña como funcionario, lo traslada a la ciudad de Buenos Aires. La familia se instala en una casa de alquiler e inicia, bajo la dirección y el diseño del propio CLC, la construcción de la que será la casa familiar en el barrio de Flores.

Los vínculos entre los miembros de la familia que Albertina y CLC forman son igualmente estrechos que los que CLC sostiene con su familia de origen. Mantiene un contacto permanente con sus hijos y nietos, aún cuando estos entran el la vida adulta. Susana y sus hijas frecuentan diariamente la casa de Parrain y Queca, como afectivamente llaman a CLC y a su esposa; asimismo Jorge, tras abandonar la casa familiar, se comunica telefónicamente también a diario con sus padres. Los nietos coinciden en recordar a Parrain como una persona tranquila y un padre y abuelo afectuoso, interesado por cultivar los afectos no sólo familiares sino también de amistad. Todos tienen un vívido recuerdo de la pasión y el orgullo con el que éste se refería a su labor profesional como ingeniero y docente, así como a su actividad fotográfica.

El docente

Motivado por un profundo interés en la docencia, CLC estudia en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario "Joaquín V. González" los profesorados en "Química, Mineralogía y Geología" y "Matemáticas y Cosmografía", graduándose de ambas carreras en el año 1920.

Un año más tarde se traslada a la ciudad de Rosario para desempeñarse como profesor de "Ciencias y Letras" en el Colegio Nacional N° 2 "Gral. José de San Martín", siendo uno de sus profesores fundadores; en esta institución recibe, posteriormente, también la titularidad como catedrático de "Matemática y Cosmografía". Simultáneamente, trabaja hasta 1923 como profesor de Idiomas en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral, cargo al que debe renunciar por ser éste incompatible con sus funciones al interior del MOP (Legajo personal DNV, folio 185).

Como el propio CLC lo expresa, con el interés de ofrecer "en formas de folletos, aquellos temas en cuya exposición creo haber conseguido una claridad mayor que la encontrada en las obras que conozco" (Coqueugniot, 1929:4); publica, en 1929, el libro "La medida del tiempo" en el que expone un estudio detallado de la ecuación del tiempo y de la relación entre el tiempo medio y sideral (Coqueugniot, 1929:1), destinado a estudiantes de 5° año de los colegios nacionales.

De regreso en Buenos Aires, continúa con su carrera docente como profesor de "Ciencias y Letras", primero en el Colegio Nacional San Isidro y posteriormente en el Colegio Nacional N° 9 "Capitan General Justo José de Urquiza"; a partir de 1939, con la fundación del Liceo Militar "General San Martín", asume también el cargo de profesor titular de "Matemática" en esta institución (Legajo personal DNV, folio 35). Renuncia, en 1945, a la titularidad que tuviera en el Colegio Nacional N° 9 para incorporarse a la Escuela Técnica de Oficios N° 4 como profesor de las materias "Caminos" y "Puentes"; formando a estudiantes que se gradúan con el título de "Sobrestante para obras viales" (Legajo personal DNV, folio 27). Participa así, del proceso de configuración de nuevos perfiles técnicos que busca dar respuesta a la creciente demanda estatal por mano de obra califica, a partir de la sanción de la Ley de Vialidad y la creación de la DNV.

Desde un principio, concibe la educación en su especificidad. Estos es, considera que no es suficiente tener un profundo conocimiento de los contenidos para brindar una enseñanza de calidad, resulta también necesario manejar los aspectos pedagógicos y didácticos. Es justamente por ello que estudia ambos profesorados, al ponderar insuficiente su formación como ingeniero para el ejercicio de la docencia. Estas ideas se ponen de manifiesto, por ejemplo, en las críticas que realiza a "aquellos [profesores] que siguen ciegamente un texto por ser la manera menos trabajosa de dictar un curso" (Coqueugniot, 1929:3).

Otra expresión de las preocupaciones de CLC, en torno a lo que juzga constituye parte de su tarea docente, podemos encontrarla en un artículo titulado *Divagaciones sobre el "Radián"* (Coqueugniot, 1939) publicado en la revista *La Ingeniería*, donde presenta sus reflexiones en torno a ciertos aspectos de la enseñanza de la trigonometría.

> Pero pasó el tiempo y me dediqué a la enseñanza; fui profesor secundario de trigonometría y, para evitar que los que fueran mis alumnos debieran luchar un día con las misma dificultades que yo, me apliqué a buscar el origen de estas dificultades. (p.229)

La satisfacción que le produce la labor docente es tal, que insiste en continuar ejerciéndola hasta jubilarse pese a que su carrera en Vialidad Nacional, al ir ascendiendo a cargos de mayor jerarquía, le demanda cada vez más tiempo.

El ingeniero y funcionario

Inicia su actividad como funcionario del Estado desempeñándose, desde 1919, como Dibujante de 3º en el Ministerio de Obras Sanitarias de la Nación (Legajo personal DNV, folio 187); cuando

todavía es estudiante de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Buenos Aires. El 18 de mayo de 1921 obtiene el título de Ingeniero Civil y un mes antes renuncia a su cargo para trasladarse a la ciudad de Rosario, donde inicialmente realiza tareas vinculadas a la docencia.

En mayo de 1922 ingresa al MOP para desempeñarse como Operador de Campaña dentro de la sección 7º (Rosario) de la Dirección General de Puentes y Caminos (DGPyC) (Legajo personal DNV, folio 187). Dentro de esta repartición, participa de numerosas obras vinculadas a la construcción de puentes sobre ríos y arroyos a lo largo y ancho del territorio santafesino, tales como la construcción de defensas en el río Salado y los puentes sobre el río Colastiné y los arroyos Saladillo, Conesa y Leyes, entre otras (CLCC). En 1925 es trasladado a la 2° sección ubicada en la ciudad de Córdoba, pero no permanece mucho tiempo en esta provincia. Tras contraer matrimonio, apenas seis meses después, solicita su reincorporación a la sección 7º (Legajo personal DNV, folios 92 y 93).

Con el correr de los años va consolidando su carrera al interior de la DGPyC, siendo ascendido al cargo de Ingeniero de 2° en 1926 y al de Oficial 9° en 1931 (Legajo personal DNV, folio 182); además, es designado Jefe de la 7° sección a partir de 1930. Desde el año 1923 contempla la posibilidad de solicitar un traslado a la sección 1º, ubicada en la ciudad de Buenos Aires, donde residen Albertina Capdevielle, sus padres y los compañeros de estudios con quienes tiene una entrañable amistad. Realiza una serie de gestiones y averiguaciones en este sentido sin conseguir concretar ninguna de ellas hasta febrero de 1932. En agosto del mismo año, y por decreto presidencial, el personal de la DGPyC pasa a revistar en la recientemente creada Dirección General de Vialidad (Legajo profesional DNV2, folio 170) que algunos meses después se transformará en la DNV; tras la sanción de la Ley de Vialidad, y de acuerdo a lo establecido en el Art. 1º del Capítulo I (Ley N° 11.658, 1932).

CLC realizará en esta repartición una ascendente carrera llegando a alcanzar, en 1945, el cargo de Jefe del departamento de Estudios y Proyectos. Posiblemente debido a la admiración por la vialidad norteamericana, en un intento de emular la organización del “Bureau of Public Roads” que se destaca por “la colaboración estrecha entre los técnicos de cada uno de los departamentos para que no se recarguen y duplique las tareas” y con la intención de mitigar la “tendencia individualista” argentina que conduce a los departamentos a una labor cerrada (Gruschetsky, 2012:200); la Administración General de la DNV considera conveniente que los jefes roten por los diferentes departamentos para que consigan una más amplia “compenetración de los distintos problemas técnicos [y]... mayor experiencia en el orden administrativo” (Legajo personal, folio 84). Esta

política lleva a que CLC, durante sus últimos años en la DNV, abandone el departamento de Estudios y Proyectos donde realizara gran parte de su carrera, para asumir también las jefaturas de los departamentos de Investigaciones Técnicas y de Construcciones (Legajo personal DNV, folios 82, 83 y 84).

Otro aspecto que la DNV busca imitar del modelo norteamericano, es la forma de actuar de sus funcionarios que, sin importar su cargo, disponen de un auto y recorren un promedio de 5.000 km por mes (Gruschetsky, 2012:201). En consecuencia, y como parte de su labor en Vialidad, CLC visita un gran número de provincias argentinas para supervisar el avances en la construcción de los caminos que forman parte del plan integral delineado por la Ley de Vialidad; viajes que registra en imágenes fotográficas (CCLC). A lo largo de su trayectoria, participa de numerosas obras de infraestructura vial, entre las que se destacan los caminos que unen Rosario (CCLC; Camino a Rosario. Nota gráfica de su inauguración, 1937), Córdoba (Coqueugniot, 1937) y Mar del Plata (Allende Posse y Coqueugniot, 1938) con Capital Federal; así como también de importantes obras de urbanización en la ciudad de Buenos Aires, tales como la Av. General Paz y el Nuevo Puente Avellaneda sobre el Riachuelo.(CCLC; Nuevo Puente sobre el Riachuelo, 1937; Coqueugniot, 1938).

En sus gestiones al interior de los diferentes departamentos CLC responderá, haciéndolos propios, a los criterios de “racionalidad” y “eficacia” que promueve el Ing. Allende Posse, primer presidente de la DNV; criterios en torno a los cuales se forma la burocracia técnica específica de esta repartición (Ballent, 2008; Gruschetsky, 2012). Es por ello que, a medida que asume cargos de mayor jerarquía y como parte de sus funciones, CLC se dedica a la formación de personal técnico bajo estos mismos estándares.

Como parte de las actividades que involucran los puesto más elevados del escalafón, la Administración General de la DNV le encomienda la participación como delegado de la casa central en diferentes eventos, tales como el *4º Congreso Argentino de Vialidad*, el *Primer Congreso Vial Regional del Norte Argentino* y la *Tercera Reunión del Asfalto*. Es designado también con carácter de sub-delegado en el *Enlace Interministerial* de 1947, para representar los intereses de la repartición; y en 1948 conforma la *Comisión Permanente de las Conferencias del Hormigón y otras aplicaciones del Cemento Portland* (Legajo personal, folios 66 y 80). Forma parte además, de diferentes caravanas destinadas a la inauguración de caminos, de las que también participan destacados funcionarios de la Administración General con quienes mantiene una estrecha relación

laboral, entre ellos el propio Allende Posse; así como también importantes personalidades políticas, entre los que se incluye al presidente Justo (Coqueugniot, 1937:392).

Si bien, en alguna medida, es crítico de su trabajo, en términos generales se muestra satisfecho y orgulloso de pertenecer a la elite técnica de funcionarios que trabajan en la DNV. Siente una profunda confianza en las acciones de esta repartición y en la Ley Nacional de Vialidad que le diera origen. Interpreta los procesos sociales vinculados al desarrollo vial argentino en clave modernizadora (Ballent y Gorelik, 2001), reconociendo el lugar protagónico de su labor. En sus palabras:

> Cuando el gobierno provisional llegó a un acuerdo con las compañías de petróleo y sus derivados, echaba la semilla que fructificó después en la Ley Nacional número 11.658, de Vialidad, ley pródiga como pocas en beneficios de todo orden para el progreso material y el espíritu de la Nación. (Coqueugniot, 1938: 765)

En lo que refiere al progreso material, destaca el desarrollo económico que el trazado de caminos promueve al conectar los "lugares de consumo o puertos de embarque" con las zonas productoras, y la consecuente reducción en el costo de transporte. Por otro lado, entiende que la ley favorecerá también "el progreso espiritual del pueblo argentino" al poner en contacto, a través de "la fiebre del turismo", diferentes medios (ciudad y campaña); "del que surgirán generaciones con ideas progresivamente más amplias, para beneficio de toda la Nación" (Coqueugniot, 1938:765). En este sentido, CLC se identifica con el "carácter patriótico" al que sus contemporáneos asociaban la imagen de los modernos ingenieros de la DNV quienes, mediante el dominio de la ciencia y de la técnica, se ponen al "servicio del progreso de los argentinos y la grandeza de la nación" (Ballent, 2008:838).

Destaca además como otro aspecto positivo de la ley, la distribución ecuánime y equilibrada por provincias para la construcción de una red "completa" de caminos. "La Dirección Nacional de Vialidad, ajustando sus resoluciones a esos principios, [encaró] una obra amplia, que no favoreció unilateralmente una zona determinada" (Coqueugniot, 1938:765).

Mira incluso con optimismo y buenos ojos la importación de productos vinculados a la industria automotriz, principalmente provenientes de Estados Unidos. Reconoce a la industria extranjera un lugar preponderante al resolver el tercer término en la ecuación usuario-camino-automóvil que signará este proceso de transformación territorial, "gracias a la fabricación de los maravillosos vehículos modernos" (Allende Posse y Coqueugniot, 1937:353).

En 1951, tras haber realizado una carrera completa en Vialidad Nacional, "desde los puestos más modestos hasta el de Jefe de Departamento" (Legajo personal DNV, folio 19), presenta su carta de

renuncia para acogerse a los beneficios de la jubilación y dedicarse al ejercicio la profesión en la esfera privada, bajo el siguiente argumento:

> Comprendo que el funcionario debe sacrificarse para el Estado y que éste no puede ni debe darle más de lo indispensable; pero también pienso que, después de treinta largos años de servicio, el que ha sido funcionario tiene derecho (y hasta diría yo obligación para con la familia que ha formado) de intentar todavía obtener de su profesión, en el orden privado, lo que no podía esperar de la Administración Pública. (Legajo personal DNV, folio 19)

En esta carta hace expresa su gratitud hacia la repartición y manifiesta "el afecto" con el que se siente ligado a ella, reconociendo a Vialidad Nacional como un espacio que le brindara una gran experiencia profesional, gracias al acompañamiento de sus colegas y, particularmente, de quienes fueran sus jefes.

Como lo hace explícito en su renuncia, si bien la pertenencia a la DNV tiene implicancias simbólicas, asociadas al prestigio social reconocido a sus funcionarios; en términos económicos la industria privada se presenta más atractiva para el ejercicio de la profesión (Ballent, 2008). Este aspecto fue tempranamente señalado por Allende Posse como una problemática de la DNV (Ballent, 2008; Gruschetsky, 2012). Entre los cuestionamientos que éste hiciera a la organización del trabajo de la repartición, señalaba la necesidad de revisar las leyes de retiro. Tal como el primer presidente de la DNV lo anticipara: incluso aquellos, que como CLC, eligían permanecer en la DNV atraídos por el sentimiento de pertenencia a la institución, la investidura asociada a la labor de sus ingenieros o los beneficios de estabilidad y jubilación que el Estado garantizaba; en el punto más álgido de sus carreras optaban por el retiro para desarrollar los últimos años de su actividad profesional fuera de la administración pública. Como consecuencia de ello, la DNV perdía ingenieros "que habían adquirido la experiencia y la claridad para ejercer funciones directivas" (Gruschetsky, 2012:202) y que habían sido formados y capacitados por el propio Estado.

Una vez jubilado, CLC trabaja en la compañía constructora OGA S. A. haciéndose cargo de importantes obras civiles particulares. Entre ellas tienen un lugar preponderante: la remodelación Edificio Sud América, realizada entre 1970 y 1971, que modifica la morfología original de los vanos del basamento; y la construcción de un complejo de ocho edificios en el barrio de Núñez, que se caracteriza por ser la primera experiencia del país que implementa paredes premoldeadas.

El fotógrafo amateur

No existen precisiones sobre cómo arriva CLC a la fotografía, ni se conoce con exactitud cuándo inicia su actividad como fotógrafo. Las primeras fotografías que de él se conocen fueron tomadas

con una cámara Leika durante su temprana juventud. Es muy probable que, producto de la avidez por conocer que lo caracteriza, se haya formado de manera autodidacta. Se estima además, por el tipo temas que registra y el período en el que desarrolla su actividad fotográfica, improbable que participara de grupos o asociaciones de fotógrafos amateur como la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.

Con el transcurrir de los años perfecciona su técnica y aprende a revelar. Desde entonces, en todas las casas que habita, destina un espacio para emplearlo como cuarto oscuro. Su afición por la fotografía es tan importante que, el cuarto oscuro de la casa de Flores está planteado en los planos de la vivienda, desde el momento de su diseño. Pensado en su especificidad, este cuarto cuenta con un sistema de aberturas cuyos vidrios especiales filtran el paso del espectro de luz solar que vela las fotografías.

El trabajo al interior del laboratorio le insumirá largas horas y será siempre extremadamente metódico y de una gran precisión técnica; desarrolla mecanismos especiales para lavar las fotos, fabrica cajas para organizar y guardar los negativos, consigna al reverso de todas las fotografías datos referenciales y las monta en álbumes por él confeccionados, incluso emplea sus conocimientos en química para crear sus propios líquidos de revelado. Comparte este espacio, primero con su hijo, y posteriormente también con su nieto; a quien trasmite no sólo su conocimiento técnico, sino también la pasión por la fotografía. Asimismo, su yerno colabora aportando sus conocimientos sobre química en las experiencias de revelado de CLC. El producto de las investigaciones que CLC condujera en la intimidad del cuarto oscuro, da como resultado los positivos de gran calidad que hoy conforman la CLCC; y que, pese al tiempo transcurrido, se conservan en excelente estado.

Tras la partida de sus hermanas a Francia, la fotografía se convierte en un medio que, junto con la palabra escrita, le permite sostener el vínculo y compartir sus vivencias. Esta práctica será aún más intensa durante los años que viva en Rosario, distanciado también de Albertina Capdevielle, sus padres y amigos. Tal es el valor simbólico y sentimental que CLC atribuye a la fotografía que, con motivo de la llegada de su hermana mayor a la Argentina, después de cuarenta y cinco años, confecciona los dos grandes álbumes que hoy constituyen la CLCC. En ellos conjuga registros familiares, sociales y paisajísticos con tomas de su actividad profesional e incorpora incluso fotografías que sus hermanas le enviaran desde su partida a Francia. Posteriormente, continúa trabajando en estos álbumes añadiendo folios con fotografías que recibe y envía en intercambios epistolares ulteriores.

Si bien la DNV cuenta con un fotógrafo oficial desde sus orígenes, la práctica de documentar fotográficamente relevamientos de terreno y avances de obra era muy habitual entre los ingenieros que se desempeñaban al interior de la repartición. Pese a que no hemos hallado evidencia en relación al uso que CLC pudiera hacer de las fotografías en su actividad profesional, un análisis de los registros que conforman la colección nos permiten reconocer una evidente intencionalidad documental. CLC se aplica a fotografiar las obras en las que trabaja y sus tomas revisten un manifiesto carácter didáctico que busca enseñar con claridad las formas en las que se realiza el trabajo y las técnicas y herramientas que se emplean para la construcción de puentes y caminos. Lo anterior nos conduce a estimar como altamente probable que CLC empleara sus fotografías como un complemento para documentar los avances de las obras en las que se veía involucrado como parte de su trabajo en la DNV. Por fuera de estas tomas, de factura si se quiere técnica, registra también eventos de orden social vinculados a su actividad profesional, como las inauguraciones de obras. En forma paralela a la labor de la prensa local y del fotógrafo oficial de la DNV, documenta estos acontecimientos consiguiendo tomas muy similares a las de los fotógrafos profesionales (CCLC; Camino a Rosario. Nota gráfica de su inauguración, 1937).

Hemos encontrado muy pocas fotografías de su autoría publicadas (Nuevo Puente sobre el Riachuelo, 1937; Coqueugniot, 1938), todas ellas de forma anónima. Como es propio de todo fotógrafo aficionado, no promueve ni difunde sus imágenes; su uso se restringe a la intimidad familiar y, muy probablemente con una función meramente técnica y utilitaria, también al ámbito laboral.

Espacios de pertenencia

Producto de la relación con sus orígenes, lazos que se intensifican a medida que sus hermanas y posteriormente sus padres dejan la Argentina, concurre con frecuencia a las reuniones que la Sociedad Francesa Filantrópica y de Beneficencia organiza. Allí contribuye en numerosas iniciativas que esta sociedad promueve y se relaciona con diferentes miembros de la colectividad francesa que la orbitan.

Asimismo, desde sus días como estudiantes es miembro del Centro Argentino de Ingenieros (CAI), donde participa de diversos eventos sociales, como los festejos del día del camino el 5 de octubre. Éste será un valioso espacio de sociabilidad para CLC, allí se reúne con sus compañeros de estudios (la promoción del ‘20), con quienes cultivará estrechos vínculos de amistad; así como también con sus colegas de la DNV. Dentro de este cuerpo de ingenieros (en el que, como se señaló, participan

también funcionarios del Estado) se darán importantes debates en torno a la Ley de Vialidad y su plan vial integral; y, posteriormente, también en relación a la primacía que los caminos y el vehículo van ganando en detrimento del ferrocarril. CLC tomara posición al interior de estas discusiones, mediante la publicación de numerosos artículos en la revista del CAI ("*La Ingeniería*"), señalando virtudes de una ley que interpreta como sinónimo de progreso para la Argentina (Allende Posse y Coqueugniot, 1937; Coqueugniot, 1937.a; Coqueugniot, 1937.b; Coqueugniot, 1938.a; Coqueugniot, 1938.b).

Reflexiones finales

El origen de los registros fotográficos y documentales legados por CLC y su trascendencia pueden atribuirse a diferentes dimensiones de su historia de vida. Por un lado debemos contemplar la escisión en su universo afectivo tras la partida de sus hermanas y, posteriormente, sus padres a Europa; así como la distanciamiento de las amistades durante los años que vive en Rosario. La necesidad de sostener el vínculos con sus afectos, impone el registro en imágenes de eventos de su cotidianeidad como una práctica habitual. Las fotografías se incorporan a las numerosas cartas y se convierten en un soporte más de comunicación. De allí, la particular atribución de valor simbólico y sentimental que CLC otorga a estos documentos; organizándolos en álbumes y libros de copista, y conservándolos con peculiar celo. La importancia que CLC da a los vínculos afectivos, particularmente los familiares, se hace extensiva a la generaciones posteriores. Producto de ello es que hoy contemos no sólo con la fotografías que conforman la CCLC; sino también con los registros de los intercambios epistolares de CLC cuidadosamente preservados por sus nietos, así como también con los valiosos testimonios de éstos, aportando numerosos datos biográficos y orientando la búsqueda de gran parte de las fuentes trabajadas.

Como muchos otros fotógrafos amateur, CLC manifiesta "interés por el desarrollo social y material de su tiempo", inquietud que se traduce en el tema de sus tomas. Como explica Priamo (2014), los pioneros aficionados se caracterizaban por "...documentar las manifestaciones del progreso material de las ciudades donde vivían -reflejo del crecimiento modernizador de la República-" (p. 4). La participación activa de CLC al interior de los procesos de transformación territorial que registra, dan a su obra fotográfica un valor agregado y particular en varios sentidos. En primer lugar, las obras viales que fotografía se encuentran alejadas de los centros urbanos, por lo que dificilmente otros fotógrafos aficionados tuvieron acceso a ellas. Por otro lado, CLC reconoce la trascendencia de este proceso, así como también su rol protagónico como funcionario de alta jerarquía en Vialidad, dejando sus impresiones al respecto en numerosos documentos que nos permiten hoy

interpretar el contexto en el que produjo estas imágenes. Por último, el estado actual del patrimonio documental en fotografías de la DNV, casi inexistente, convierte a la CCLC en una fuente documental exclusiva y única del desarrollo vial en la Argentina durante las décadas del '30 y '40.

Desde una perspectiva simbólica, la ascendente carrera meritocrática dentro de la DNV hasta ocupar un destacado puesto, las obras realizadas dentro de la estructura estatal y la participación en eventos científicos presentando temas de su especificidad y representando al Estado; asocian la figura de CLC a una imagen de prestigioso profesional y funcionario. Coqueugniot conjuga la inserción estatal y la carrera burocrática con la enseñanza y la formación de técnicos, tres aspectos que se legitiman mutuamente (Ballent,2008). Por lo anterior y del empeño y la voluntad manifiesta por documentar su entorno personal y social, inferimos cierta intencionalidad por pasar a la posteridad. En alguna medida podemos decir que, producto de este deseo de trascendencia, CLC intervine en la escritura de su biografía ya que los datos con los que trabajamos, en su mayoría, son el producto de un registro autobiográfico que el propio CLC dispone de manera particular. Como señala Priamo (2000), "la fotografía implica siempre la mirada de los otros, el ojo social. Por lo tanto, la vida privada [e incluso pública] allí representada no suele ser espontánea". Cuando CLC registra las obras viales de las que participa, en alguna medida, está también retratándose como ingeniero y funcionario estatal. Así, en estos "modos de enunciación de sí" (Conde, 1993), recortes a partir de los cuales CLC construye la "imagen de sí mismo" (Piña, 1990); opera de manera casi inevitable, lo que Bourdieu (2011) llama *ilusión biográfica*:

> Esta inclinación a hacerse ideólogo de la propia vida seleccionando, en función de una intención global, ciertos acontecimientos significativos y estableciendo entre ellos conexiones adecuadas para darles coherencia [...], encuentra la complicidad natural del biógrafo al que todo, empezando por sus disposiciones de profesional de la interpretación, lleva a aceptar esta creación artificial de sentido. (Bourdieu, 2011:3)

Una proyección posible para este trabajo es estudiar la naturaleza propiamente discursiva de estos *modos de enunciación de sí* (Conde, 1994). Hasta aquí, procuramos trazar la trayectoria profesional de CLC sin desatender las condiciones de su identidad personal poliédrica; intentando, a su vez, reconocer las complejas relaciones entre las múltiples dimensiones de su vida multifacética, y las formas dinámicas en las que éstas se entrelazaron en el entramado más amplio de la realidad social. En cualquier caso, esta primera aproximación constituye una lente, siempre perfectible, con la cual mirar y analizar los documentos de la CCLC.

Bibliografía

AROSTEGUI, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, España: Crítica.

BALLENT, A (2008). "Ingeniería y Estado: la red nacional de caminos y las obras públicas en la Argentina, 1930-1943". En *História, Ciências, Saúde*. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138038013> ISSN 0104-5970

BALLENT, A. y GORELIK, A. (2001). "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis". En A. CATTARUZZA, *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (pp. 143-200). Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

BARTHES, R. (2016). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

BENJAMIN, W. (1987). *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, España: Taurus.

BOURDIEU, P. (2001). "La ilusión biográfica" . En *Revista Acta Sociológica*, N° 59 (pp. 121-128). Distrito Federal, México: Publicaciones del Centro de Estudios Sociológicos-FCPyS.

CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

CONDE, I. (1993). "Falar da Vida (I)". En Revista *Sociología. Problemas e Práticas*, Nº 14 (pp. 199-222).

CONDE, I. (1994): "Falar da Vida (I)". En Revista *Sociología. Problemas e Práticas*, Nº 16 (pp. 41-74).

DUBOIS, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

GRUSCHETZKY, V. (2012). "Saberes sin fronteras. La vialidad Norteamericana como modelo de la Dirección Nacional de Vialidad, 1920-1940". En Plotkin y Zimmermann (Comps.), *Los saberes del Estado* (pp. 185-211). Buenos Aires, Argentina: Ed. Edesha.

FLICK, U. (2004). "Las narraciones como datos" en *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.

GUBER, R. (2014). "La entrevista antropológica: Introducción a la no directividad" y "La entrevista antropológica: Preguntas para abrir los sentidos". En *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (pp. 203-249). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

KORNBLIT, A. L. (2007): "Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas". En Kornblit (Comp.), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos analíticos* (pp. 9-33). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*. San Pablo, Brasil: Ateliê.

LOPEZ, A. (2008). "El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo". En *Universum*, Vol. 23, Nº 2, Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762008000200002&script=sci_arttext

LORGIA, S (2012). La escritura biográfica y la escritura histórica en los siglos XIX y XX. En *Anuario IEHS*, N° 27 (pp. 163-186). Tandil, Argentina.

MENDIOLA, A. (2002). "Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa". En Historia y grafía, Nº 18 (pp. 11-38). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

PLOTKIN, M. y ZIMMERMANN, E. (2012). Introducción. Saberes del Estado en la Argentina, siglos XIX y XX. En Plotkin y Zimmermann (Comps.), *Los saberes del Estado* (pp. 9-28). Buenos Aires, Argentina: Ed. Edesha.

PRIAMO, L. (2014). *Los Puertos de Santa Fe. Memoria Fotográfica 1870-1950*. Santa Fe, Argentina.

Anónimo (10 de enero, 2000). Las fotos revelan limitadamente nuestra vida privada. Clarín. Recuperado de

https://www.clarin.com/opinion/fotos-revelan-limitadamente-vida-privada_0_r1kQA0oeAFg.html

SAUTU, R. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de sus actores*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de Belgrano.

SAUTU, R. (2005). "Los supuestos en la investigación cuantitativa y cualitativa". En *Manual de Metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*, Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

VERON, E. (1996). *La semiosis social*. Barcelona, España:Edit. Gédisa.

Fuentes

ALLENDE POSSE, J.; COQUEUGNIOT, C. L. (1937). "Necesidad de regular la circulación en los caminos". En *Revista La Ingeniería* (pp. 350-353). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

COLECCIÓN CARLOS LUIS COQUEUGNIOT. Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. Universidad Nacional de Córdoba.

COQUEUGNIOT, C. L. (1929). *La medida del tiempo*. Librería de A. García Santos: Buenos Aires, Argentina.

COQUEUGNIOT, C. L. (1937.a). "Enseñanzas del viaje en caravana a Córdoba". En *Revista La Ingeniería* (pp. 392-394). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

COQUEUGNIOT, C. L. (1937.b). "Curvas de transición". En *Revista La Ingeniería* (pp. 161-169). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

COQUEUGNIOT, C. L. (1938.a). "El camino de Capital Federal a Mar del Plata". En *Revista La Ingeniería* (pp. 765-770). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

COQUEUGNIOT, C. L. (1938.b). "Criterios para fijar radios en las curvas". En *Revista La Ingeniería* (pp. 283-289). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

COQUEUGNIOT, C. L. (1939). "Divagaciones sobre el "Radián". En *Revista La Ingeniería* (pp. 229-230). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

Anónimo (1937). "Nuevo Puente sobre el Riachuelo". En *Revista La Ingeniería* (p. 93). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

Anónimo (1937). "Camino a Rosario. Nota gráfica de su inaguración". En *Revista La Ingeniería* (pp. 57-58). Centro Argentino de Ingenieros: Buenos Aires, Argentina.

Legajo personal Ing. COQUEUGNIOT. C. L. (1932-1951). Dirección Nacional de Vialidad. Ministerio de Obras Públicas de la Nación.

VIDAL LUQUE, D. (s.f.). *Memoria descriptiva. Ruta N° 35. Puente sobre el río Anizacate*. Direccion Nacional de Vialidad.

Ley N° 11658. *Boletín oficial del Congreso de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Argentina, 8 de octubre de 1932.

La Guerra de Malvinas (1982) en un texto dramático de Abelardo Castillo

Ricardo DUBATTI
(CONICET / UBA, Instituto de Artes del Espectáculo)

Resumen

Pese a haber trascurrido más de 35 años desde su acontecimiento, resulta conflictivo generar una lectura histórica orgánica sobre la Guerra de Malvinas. No solo a causa de su relevancia como punto de quiebre para el gobierno *de facto* (1976-1983), sino también debido a que sus efectos continúan vigentes porque no han dejado de producirse. Dentro del período de Postguerra, el teatro ocupa un lugar valioso en la configuración de representaciones (Chartier, 1992, 2007), es decir, reapropiaciones del hecho histórico. A partir de la construcción de "metáforas epistemológicas" (Eco, 1984) que traen el acontecimiento al presente pero a su vez aportan una nueva mirada, el teatro puede hablar de lo "no decible" (Mancuso, 2010) y posicionarse como "vehículo" cuyo fin es activar los "trabajos de la memoria" (Jelin, 2002). La continuidad que la Guerra ha tenido en el teatro posibilita delinear una historia de grado segundo que funciona como un nuevo ángulo para la comprensión de lo acontecido. En el presente artículo estudiaremos el caso de *Bar Ada* (1996), de Jorge Leyes, desde las matrices de la Poética Comparada (Guillén, 1985; J. Dubatti, 2009) para comprender de qué maneras el teatro puede generar una nueva lectura sobre el pasado reciente.

Introducción

En el marco de la investigación sobre el corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino,[1] el texto dramático *El Señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo,[2] posee una relevancia central, ya que es la primera pieza que lleva a escena el conflicto bélico desde una mirada crítica y confrontativa en 1982, cuando aún no había terminado la dictadura y podían padecerse represalias del régimen *de facto*.

1 Beca Doctoral del CONICET "Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria", bajo la dirección de Hugo Mancuso, con codirección de Mauricio Tossi.

2 En adelante, *El Señor Brecht…* Todas las citas del texto se hacen por la edición del *Teatro completo* (1995: 236-257).

La obra de Castillo abre una serie de más de sesenta textos teatrales sobre la Guerra de Malvinas que, compuestos por diversos artistas en los últimos 35 años,[3] cumplen en la posguerra, ya en los finales de la dictadura, o en postdictadura (Cattaruzza, 2012: 82-83), una función cultural de denuncia y construcción memorialista.

El señor Brecht… fue escrita y estrenada en 1982, en el Salón Dorado del Teatro Colón, en una única función, ya concluida la guerra.[4] La pieza, a la que Castillo subtitula "Oratorio profano", es doblemente musical: incluye, bajo la forma de un ensayo coral, canciones compuestas por Kurt Weill y Bertolt Brecht (centralmente "Moritat von Mackie Messer", de *La ópera de tres centavos*, 1928, y "Zweiter Bericht", de *Das Berliner Requiem*, 1929), y partituras originales de Alicia Terzián en clave diegética. Se reestrenó al año siguiente, dentro del marco de *Teatro Abierto 1983,*[5] en nueva versión con cambios. El texto dramático de 1983 es el recogido más tarde en su *Teatro completo* (1995).

En una entrevista realizada en 1995, con motivo de la inclusión de *El Señor Brecht…* en su *Teatro completo*, Castillo señaló que en 1982 la obra "se presentó en una sola función por problemas con la dictadura" y que, cuando se reestrenó en Teatro Abierto 83 en el Teatro Margarita Xirgu, fue "en versión más elaborada".[6] Sobre el proceso de escritura de *El Señor Brecht…,* presionado por el escaso tiempo disponible y la inminencia del estreno, Castillo observó a Miguel Russo que nació de un pedido. En el Teatro Colón necesitaban una obra con dos personajes para justificar un concierto de Kurt Weill con textos de Bertolt Brecht. A medida que me iban contando lo que querían, yo iba armando un esquema. Cuando lo terminé se los di y les dije que lo desarrollara otro, que yo era muy lento para escribir. Ellos la necesitaban en menos de diez días. Y esa misma noche escribí una escena y me largué a terminarla, cosa que ocurrió en el tiempo fijado. Fue el texto que más rápido me salió. (Russo, 1995: 7)

3 Han escrito textos dramáticos y escénicos sobre la Guerra de Malvinas, entre otros, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Vicente Zito Lema, Omar Aíta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Federico León, Lola Arias. Para un primer listado cronológico completo, véase "Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra" (2017: 16-20).

4 La Guerra de Malvinas consistió en un enfrentamiento bélico entre Argentina y el Reino Unido, impulsado por el gobierno dictatorial autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983). Se trata del último episodio bélico internacional de la Argentina, iniciado el 2 de abril de 1982. La guerra duró 74 días y concluyó el 14 de junio con la rendición argentina.

5 Ficha técnica de la presentación en Teatro Abierto 83: dirección: Raúl Serrano; elenco: Cristina Banegas (Inge), Roberto Ibáñez (Hauser), Juan José Ovalle (Director de escena), Irma Urteaga y Alicia Mazzieri (Directora del coro), Adriana Alba, Marta Fornella, Susana Rosales, Alberto Herrera, Ricardo Ochoa, Eduardo Saccente y Eduardo Loureiro (Cantantes); música de piano: Irma Urteaga y Alicia Mazzieri; música de escena: Alicia Terzián. Para la historia de Teatro Abierto 83, véase Villagra, 2016.

6 Entrevista inédita, archivo Jorge Dubatti.

La inclusión de la obra en Teatro Abierto 83 se debió tanto al deseo de realizar más presentaciones de la obra, como al tema enfocado. Señala Roberto Perinelli respecto de Teatro Abierto 1982 (año anterior del ciclo) que

> el citado concurso [para ser programado en Teatro Abierto 82] exigía a los autores la presentación de las obras con mucha anticipación a la fecha de inicio de las representaciones, fijada para fines de julio y principios de agosto, de modo que el cumplimiento del plazo de entrega no permitió que algún autor tuviera tiempo para atreverse al abordaje de un acontecimiento que tiñó la vida argentina desde el 2 de abril: la declaración de guerra a Gran Bretaña y la ocupación de las Islas Malvinas. El desatino militar, y sus terribles consecuencias, fueron entonces lamentablemente desatendidas por un proyecto teatral que se había distinguido, precisamente, por su análisis crítico de la realidad más inmediata. (2016: 9)

La obra de Castillo, de alguna manera, favoreció la inclusión de una representación crítica de la Guerra de Malvinas en la selección de Teatro Abierto 83.

En el presente trabajo analizaremos el texto dramático de *El Señor Brecht…* (correspondiente a la versión de Teatro Abierto 1983) con el objetivo de describir e interpretar los principales rasgos de su poética en tanto *representación* de la Guerra de Malvinas (Chartier, 1992),[7] y de otorgar a dicha poética el valor de metáfora epistemológica.[8] Para el análisis recurriremos a bases teóricas y

7 Roger Chartier define a las representaciones como "las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas" (1992: 50). Esto implica dos partes. Por un lado, una dimensión "transitiva", ya que toda representación hace presente una ausencia mediante una imagen relativamente transparente. Por otro, una dimensión "reflexiva", debido a que "toda representación *se presenta* representando otra cosa", lo que señala una opacidad (Sánchez, 2014: 233-234). Estas tensiones se reflejan a su vez en la articulación paradójica entre "dependencia" -lo que conecta con lo social- y la "diferencia" -lo que impone una distancia-, por lo que el desafío consiste en "comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita" (Chartier, 2007: 62-63). Chartier distingue entre una historia cultural -como historia de las representaciones y las prácticas- contrapuesta a la historia social de las mentalidades. Así, considera a la sociedad en sus divisiones, cuestiona la noción del lenguaje como totalmente transparente y se opone a una "perspectiva espontaneísta que considera a las ideas o las mentalidades huéspedes de los textos como si estos fueran recipientes neutros" (1992: iv), ya que "aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura" (41).

8 Umberto Eco define el concepto de metáfora epistemológica: "El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como 'metáfora epistemológica', es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad" (*Obra abierta*, 1984: 88-89).

metodológicas de la Poética Comparada[9] y estableceremos conexiones entre la micropoética de *El Señor Brecht…* y las estructuras de diversas poéticas abstractas.

Procedimientos constructivos de la historia

Ya David Lagmanovich ha estudiado la relación de *El Señor Brecht…* con la forma musical "oratorio profano" (2004: 229-234) y ha puesto el acento en la "naturaleza moral" (230) que da unidad y sentido al texto de Castillo.[10] Por lo tanto, nos detendremos en otro aspecto: el análisis de los procedimientos constructivos de su historia.[11] Reordenando de otro modo la división en once escenas de su estructura externa, la pieza puede fragmentarse en seis sucesivas unidades analíticas de acuerdo con los cambios poéticos internos que plantea su intriga dramática.

Unidad I: A partir de un procedimiento fundante: el Salón Dorado como *site specific* (Pérez Artaso, 2017: 155-167), como espacio real y espacio poético fusionados. La pieza juega inicialmente con una situación liminal[12] entre teatro dramático (ficción teatral) y concierto coral (performance musical no-ficcional). Al mismo tiempo, instala otro plano liminal, de corte metateatral, entre obra estrenada que se ofrece a público (en función) y obra en proceso de ensayo sin espectadores (en

9 Derivada de los planteos del Teatro Comparado, la Poética Comparada propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad, por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales, por interterritorialidad y supraterritorialidad. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, "entre lo uno y lo diverso" (Guillén, 1985), entre territorialidades múltiples. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos: micropoética (poética de un individuo textual, en términos de la Filosofía Analítica); macropoética (poética de grupos o conjuntos de individuos textuales); poéticas abstractas (diseño de una teoría poética rigurosa desgajada del análisis de los individuos y los conjuntos). La relación entre micropoéticas, macropoéticas y poéticas abstractas permite realizar trayectos de análisis deductivo e inductivo, de lo particular a lo abstracto y de lo abstracto a lo particular (véase Jorge Dubatti, 2016).

10 Escribe Lagmanovich que el oratorio es "un libreto musical extenso de argumento religioso o moral para coro, orquesta y solistas vocales, a veces con trajes y escenografía, pero más habitualmente sin tales elementos ni tampoco una acción escénica. Se ha llamado así tanto a obras religiosas como a otras que no lo son (…) Habla de la Guerra de las Malvinas. Por ello, si bien no trata ninguno de los misterios de la religión, tiene que ver en cambio con la violencia, con la crueldad humana y con la guerra, es decir, su temática es de naturaleza moral" (2004: 229-230).

11 Observa Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, que traspolamos al análisis del texto dramático: "Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento" (1990: 13).

12 Sobre el concepto de teatro liminal: "Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro. Retomando la distinción de Prieto Stambaugh (2009), la liminalidad consiste no en el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama 'drama absoluto', 1994), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro" (J. Dubatti, 2016: 15-16). El teatro puede ser liminal con la vida, o con las otras artes, o con disciplinas no artísticas (ciencia, deporte, religión, filosofía, etc.).

instancia previa al estreno).[13] En "Advertencia y escenario general" (original cruce de paratexto y didascalia), Castillo aclara: "El Salón Dorado –es decir el lugar en que el público está sentado y el escenario que está viendo– representa ESE MISMO Salón Dorado" (1995: 237).[14] Castillo busca que el espectador se coloque inicialmente en un lugar de incertidumbre e infrasciencia: "El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral: quien asista debe asistir esperando el estreno o la formal representación de un espectáculo de música coral" (237). La obra parece comenzar como un concierto coral (la directora Irma al piano y los cantantes en el escenario, "*vestidos y dispuestos según las normas tradicionales de un recital*", 239),[15] pero pronto el espectador va reconociendo su carácter anómalo o su desvío hacia otro campo referencial. Ya antes de las primeras canciones de Weill-Brecht interpretadas por el coro, se oye, con luz de sala, "*una introducción musical violenta, dislocada y exasperante, en la que se intercala alguna clara reminiscencia melódica de Kurt Weill* (*Moritat*, el *Réquiem de Berlín)*" (239), es decir, la música que Castillo llama "del oratorio" (239), compuesta por Terzián. Dos o tres canciones son interpretadas de manera continua, sin interrupción, y en progresivo crecimiento del código de dramatización. Luego de la interpretación musical –apunta Castillo deliberadamente–, ante el posible aplauso, los cantantes no deben reconocer la presencia de los espectadores: "*no deben permitir que el público aplauda, y, si esto ocurre, no deben oírlo. Para ellos no existe el público: solo hay un teatro vacío*" (239). En esta primera secuencia Castillo busca un estatus liminal de la situación: se trata de un ensayo, no de una función; al mismo tiempo, se trata del ensayo de un concierto, pero dentro de una pieza teatral. Junto al *site specific*, acentúa la tensión liminal entre ficción y no-ficción el hecho de que los músicos en la obra se llamen entre ellos por su propio nombre real. El procedimiento poético de la liminalidad favorece la percepción de contigüidad entre el arte y la vida, aspecto que, como veremos, Castillo propicia para profundizar la relación entre la obra y la sociedad argentina contemporánea bajo la dictadura, como dice Lagmanovich, entre texto y contexto.

Unidad II: De pronto, en la misma Escena Primera, se devela la presencia de una situación paralela, ficcional, ubicada en un espacio lateral del escenario: el cuarto de los Hauser, antes inadvertido. Hauser y su mujer Inge son un "viejo matrimonio alemán" (237), trabajan respectivamente como técnico utilero y modista del Teatro Colón. "*Es un pequeño sector del escenario*" que hasta ahora ha permanecido "*fuera de la vista, totalmente a oscuras, hasta avanzado el recital*" (239). "*Esto debiera tomar por sorpresa al espectador: ahora está ante otro tipo de hecho dramático*" (239-

13 Sobre la metateatralidad como poética liminal, véanse Gisela Ogás Puga y Grisby Ogás Puga, 2017: 139-152.
14 Mayúsculas y sin bastardilla en el texto citado.
15 Se transcriben las didascalias en bastardilla, de acuerdo a la edición del texto citado.

240). Con la aparición de la escena ficcional paralela, empieza a desambiguarse el estatus dramático de la acción del concierto con nuevos elementos: "*La luz permite ver ahora que algunos cantantes están vestidos muy informalmente, con remeras, pantalones vaqueros, etc. La ilusión de espectáculo coral se rompe definitivamente*" (240). Desde este momento, de la Escena Segunda a la Quinta (inclusive), Castillo trabaja con ambos espacios, ya sea en forma alternada o múltiple, y hace que los personajes se desplacen de una escena paralela a la otra: Hauser se hará presente en el Salón Dorado y algunas cantantes irán a ver a Inge a su cuarto. Si el *site specific* genera un efecto de realismo, a partir de la inclusión de Inge y Hauser Castillo trabaja con el teatralismo, con la convención consciente: reclama que los actores que interpreten estos personajes sean "muy jóvenes" (237). "Es la actitud física o algún detalle aleatorio (el pelo recogido de Inge, la manera de caminar de Hauser) lo que determina su edad actual. Por ninguna razón deben estar maquillados para parecer mayores" (237-238). Ese cruce de poéticas: realismo y teatralismo, ilusión de contigüidad con lo social contemporáneo y al mismo tiempo clara exposición del artificio teatral, pueden pensarse como una conexión con el recurso brechtiano del distanciamiento.

Unidad III: En la Escena Sexta se produce un nuevo cambio, que marcará la concentración de todos los personajes en el Salón Dorado y el regreso a la escena unitaria inicial: mientras el barítono interpreta las primeras estrofas del "Moritat von Mackie Messer", entra Inge, "inesperada y violentamente" (246), e increpa a los artistas.

> Director de Escena: (*Súbitamente interesado*.) Qué es lo que nos quiere decir, Inge.
> Inge: Que hay algo… *Ich weiss nicht, Ich weiss*… ("*No sé, no sé.*") Algo que no es así.
> (247)

Se abre de esta manera el desarrollo de la intriga: la inquietud de Inge es el primer gran acontecimiento de la acción dramática, que a partir de este momento se acelera y va cargando de sentido. Inge no sabe cómo expresar en palabras lo que siente frente a la interpretación de las canciones de Weill-Brecht, apenas balbucea por momentos en castellano, en otros en alemán:

> Inge: Yo no hablo de cantar. (*En alemán: "Yo hablo del miedo y de la muerte".) Ich rede über Angst und Tod!* Hablo de lo que pasaba allá; de lo que significó, de quién era Mackie Messer. (248)

En el intento de comprender lo que Inge trata de decirles, un cantante hace oír desde una radio la "célebre versión de *Moritat"* de Louis Armstrong. La grabación es interrumpida y se incorpora una

información inesperada: se cuela en el Salón Dorado la contundente, opresiva realidad porque en la transmisión radial la voz de un locutor anuncia que una equipada flota británica, apoyada por aviones y un submarino atómico, ha zarpado hacia el "Atlántico Sur".[16] Ya se había instalado en la esfera del arte el impacto de la censura oficialista dictatorial (por la prohibición de las pancartas de corcho para la representación, 241); pero a partir de este momento se acentuará en la obra la visión crítica sobre la situación del país y, especialmente, sobre el horror de la guerra. Se habla de los jóvenes argentinos que son víctimas. Una cantante del coro sale del escenario "muy visible y violentamente" (249) y se explica que lo ha hecho porque "tiene un hijo en el Servicio Militar. En Río Gallegos" (249).[17] El Director de Escena suma, pero "*sin enfatizar*",[18] otro caso: "tuve un hijo. Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué quedaba, ahí adentro, de lo que fue mi hijo… Pero me pidieron disculpas: había sido un error" (250), en alusión atenuada, pero inocultable, a la represión, las detenciones ilegales y asesinatos en el terror de estado. Hauser interviene para poner palabras a la inquietud de Inge: Castillo le otorga función de personaje-delegado (a la manera del drama moderno, Chevrel, 1982), el encargado de explicitar las condiciones de comprensión del texto como un todo, especialmente del *flashback* que se verá en la Unidad siguiente. Hay que destacar del parlamento de Hauser (250-252) algunos núcleos principales en la constitución de la poética:

1. glosa el sentido metafórico de la letra brechtiana de "Moritat": establece relaciones y diferencias entre el tiburón y los hombres -entre ellas, "el tiburón no mata por hambre ni para defender a su cría. Mata. Pero el tiburón lleva los dientes en la cara: es más inocente" (250)-.
2. conecta el apellido de Mackie Messer con un objeto que proviene del pasado y que opera como epifanía de la experiencia del horror nazi: un cuchillo de la SS. Como narrador interno,[19] cuenta que en su juventud mató a un soldado nazi en defensa propia.
3. analiza el sentido metafórico de la letra brechtiana de la canción "Zweiter Bericht": "Habla de un muchacho cualquiera, uno que no tuvo tiempo de ser nadie. Le pusieron un uniforme de soldado y lo mataron" (251). Implícitamente se establece un paralelo entre aquel muchacho alemán de la canción y los jóvenes argentinos, ya sean soldados de la Guerra de Malvinas o víctimas de la

16 Este texto no corresponde a la transcripción de ningún "comunicado oficial". De acuerdo con la cronología histórica de la guerra, se puede fechar la intriga de la pieza a partir del 5 de abril de 1982, cuando el Reino Unido decide responder con el envío de su flota.

17 La preocupación es doble: su hijo no solo ya se encuentra dentro del Teatro de Operaciones sino que está en una de las regiones más expuestas a los efectos potenciales de la inminente guerra.

18 Con esta indicación Castillo sugiere la complicidad civil, o acaso la autocensura, del Director de Escena con el régimen dictatorial.

19 Ángel Abuín González define el narrador interno como "aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al espectador, lo que ha sucedido antes de que demarre la acción, o lo que está pasando fuera de escena" (1997: 23).

represión. Esa comparación se pone en primer plano cuando Hauser increpa a los músicos y, metacomunicacionalmente, al público:

> (*Mira a Irma y al Director de Escena, mira a su mujer. Se da vuelta de modo casual: ahora está mirando al público.)* Ustedes lo mataron. (*Pausa.)* Eso dice la canción: ustedes. ¿Y qué quiere decir ustedes? Quiere decir YO… quiere decir todos. Quiere decir: ¿qué hicimos nosotros para que no lo mataran? (251)[20]

4. Mientras la Directora del Coro toca al piano la melodía de "Zweiter Bericht", Hauser se transforma progresivamente en un narrador generador[21] y con su relato va marcando la transición hacia el *flashback* de Berlín, 1940, que él mismo protagoniza con Inge (se trata de un narrador generador homodiegético). Castillo precisa la matriz de representación que embraga el pasaje hacia el pasado (y que enlaza con la próxima Unidad de fragmentación):

> *A partir de este momento comenzará a presentirse algo así como un deslizamiento hacia otra cosa. Por ahora es un cambio de luz y el sonido de algún instrumento aislado que se une al piano. Sólo se ve con nitidez la figura de Hauser, que sigue hablando* (251).

Las palabras de Hauser proponen una actividad imaginaria, que se cumplirá literalmente en el *flashback*, como actualización del pasado:

> Lo que hay que imaginar, no es el público, ella [Inge] dijo la verdad… Lo que hay que ver es la cara rota del muchacho muerto. Lo que falta son sus ojos, comidos por la tierra. Lo que no está es su voz, llamando a una muchacha… Lo que hay, es el vacío que dejó en su cama; la soledad de su plato sobre la mesa, y una cuchara sola que no sostiene nadie. (251)

La situación de transición hacia el *flashback* propiamente dicho se extiende hasta el final de la Escena Octava. El relato de Hauser se va objetivando escénicamente a través de accesorios simbólicos que ingresan gradualmente y no dan margen a la ambigüedad:

> *Desde hace unos instantes el escenario se ha ido transformando: la luz se ha vuelto azulada y espectral. Como suspendida del vacío, aparece de pronto una gran esvástica, situada a tanta altura como sea posible y que ha de tener, por lo menos, la proporción de un hombre con los brazos abiertos.* En otros sectores, siempre en el aire y como salidos de la nada, pancartas y emblemas de menor tamaño con figuras de armas o símbolos nazis –consignas o fragmentos de consignas en gótica: JÜDEN HERAUS!

20 Mayúsculas en el texto citado.

21 Abuín González: "algún personaje crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición 'ontológicamente' distinta" (1997: 27-28).

TOD DEN KOMMUNISTEN! (251)[22]

Tanto el hablante dramático básico, en las didascalias, como el mismo Hauser, reafirman el desplazamiento escénico a la "*Europa arrasada de la época de Hitler*" (252), a "una ciudad como Berlín, más sola que Praga, más indefensa que Budapest, porque estaba sitiada por su propio ejército" (252).

Unidad IV: *Flashback* a Berlín, 1940. La presencia del Salón Dorado se aplaca, pasa a un segundo plano pero sin desaparecer del todo, y en el centro de la escena se actualiza el pasado vivido por Inge y Hauser en su primera juventud (Escenas Novena y Décima). La música del oratorio compuesta por Terzián reescribe "*la melodía de 'Moritat'* [en] *versión extraña, paródica y perversa*" (253) y, en movimiento complementario, Castillo hace aparecer al personaje brechtiano de Mackie Messer identificado como un militar jerárquico de la SS y, a la vez, como un personaje demoníaco, una alegoría del espíritu nazi entendido como abstracción del mal absoluto (Carlos S. Nino, 1997). Lo describe con "*máscara blanca o cara pintada de blanco: vagamente recuerda al Mefistófeles de un Fausto de marionetas. Capa, botas militares*" (253-254). Castillo construye el paralelo entre la dictadura argentina y el nazismo alemán a través del procedimiento de la alteración de la música de Weill-Brecht y de la intervención o reescritura del personaje de *La ópera de tres centavos*. Propone la lectura de que la temprana pieza de Brecht-Weill (1928) anuncia, en su personaje protagónico, el advenimiento del nazismo y su aberrante hegemonía en los años cuarenta. Si antes, en el parlamento de Hauser, el paralelo con los jóvenes muertos por el nazismo resonó en la referencia a los jóvenes argentinos muertos en la dictadura (como el hijo del Director) y en la Guerra de Malvinas (los soldados), ahora el miedo de Inge y Hauser se relaciona con el miedo de la sociedad civil en la noche del "Proceso". Por ello Castillo hace que empiece a reaparecer, en tensión con el *flashback*, la escena del ensayo en el Salón Dorado: "*El espacio escénico se irá transformando poco a poco en un ámbito único*" (255), componente que determina el pasaje a una nueva Unidad de la historia.

Unidad V. Ahora *flashback* y escena del ensayo se fusionan liminalmente, Hauser es a la par narrador interno y narrador generador. Ante el avance de las tropas SS en la noche de Berlín, Inge y Hauser asisten a su propia quiebra moral frente al miedo: "Perdón, Dios mío, por rezar para que golpeen otra puerta" (255). Tanto Inge y Hauser como el coro son rodeados por los SS, "*hombres*

22 Mayúsculas en el texto citado.

inexpresivos, con mallas pardas y brazaletes" (255). Hauser retoma la inquietud planteada por Inge a los músicos y explicita, nuevamente como personaje-delegado, el sentido de la pieza de Castillo y su peculiar lectura de las composiciones de Brecht-Weill:

> Ella dijo la verdad: falta algo. Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide (...) Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivo te agusana los sueños. (*Al Coro.*) Por eso, cuando ustedes canten, estarán cantando por mí, por ella, por los que no supieron cantar, por los que no tuvieron tiempo y hasta *por los que no se atrevieron…* (…) Cantar es más que cantar. Es como sentir algo en la piel o hacer algo con las manos. Y un teatro es más que un teatro: es una casa. Hoy una casa a oscuras, en una ciudad sitiada. Ellos rodean la manzana y ustedes van a cantar frente a sus ojos blancos y fríos, sabiendo que en cualquier momento pueden golpear también a esta puerta. Cantar pese a ellos y contra ellos, para que nadie olvide la sonrisa rota del muchacho muerto, sus ojos comidos por la sal, su plato solo y su cuchara sin mano… (255-256)[23]

Rodeado por los soldados nazis, el coro comienza a cantar en alemán "Zweiter Bericht" mientras Hauser traduce y comenta la letra. Se produce un cruce de cronotopos (Berlín, 1940 / Buenos Aires, 1982) que diseña un puente supraterritorial, invariante a través de los tiempos y los espacios: el horror del nazismo y de la dictadura es el mismo. La Escena Décima se cierra con la pregunta dilemática que condensa la inquietud de Inge, retoma las palabras de Hauser ("la vergüenza de estar vivos te agusana los sueños") y objetiva su reclamo a los cantantes: "¿Y por qué no hemos sido asesinados?" (257). La pregunta de Inge va dirigida a sí misma, a los personajes y, metacomunicacionalmente, al público en la sala.

Unidad VI. La Escena Final (sólo didascálica) marca la parcial disolución del *flashback*, porque si bien se retiran los hombres pardos, las pancartas y los emblemas nazis, Inge y Hauser mantienen su figura juvenil de 1940. La situación del ensayo gana prioridad mientras los músicos interpretan el gran coral del "Réquiem de Berlín" y, a manera de síntesis del nuevo espíritu que insufla a los artistas en la interpretación de la música de Weill-Brecht, el Director toma de las manos a Inge y Hauser y los lleva junto al coro. En el centro de la escena, rodeados por los cantantes, son iluminados por "*el gran cenital, el que faltaba desde el comienzo y que, en rigor, no hubo tiempo de construir ni pudo ser emplazado*" (257).

23 Mayúsculas en el texto citado. Resuena en estas palabras el poema "Primero vinieron..." de Martin Niemöller [1892-1984], habitualmente atribuido a Brecht.

Metáforas epistemológicas y representaciones

Como hemos observado a través del análisis de su estructura dramática, la micropoética de *El Señor Brecht…* se vincula con procedimientos provenientes de diversas poéticas abstractas: el oratorio, la liminalidad entre arte / vida y entre obra / ensayo (metateatralidad), el *site specific* y el realismo, las escenas paralelas alternadas y simultáneas y el teatralismo o convención consciente, el distanciamiento brechtiano, el personaje-delegado proveniente del drama moderno, el narrador generador y el *flashback*, la reescritura y la glosa de los textos musicales y teatrales de Weill-Brecht, el cruce de cronotopos y su trascendencia en una invariante supraterritorial. Se trata de un texto de notable riqueza poética y originalidad, sin duda un acontecimiento insoslayable en la recepción de Brecht-Weill en la Argentina (Pellettieri, 1994: 37-53; Lagmanovich, 2004: 231-233; J. Dubatti, 2013: 104-113).

Podemos destacar en esta micropoética algunos procedimientos en tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984). El *flashback*, la mezcla de cronotopos y su trascendencia en una invariante supranacional, así como el teatralismo del cenital que ilumina a los jóvenes alemanes en el centro del coro, constituyen una poética de la memoria, que pone en primer plano la necesidad del ejercicio de la memoria como fundamento de la sociabilidad. Más allá de la valiente denuncia del texto en su contemporaneidad argentina, en 1982, los alemanes Inge y Hauser necesitan recordar para vivir. Por otra parte, con el paso de los años, *El Señor Brecht…* ha adquirido un valor memorialista respecto de la dictadura 1976-1983 y específicamente de la Guerra de Malvinas. En la Postdictadura, el teatro se ofrece como un terreno estimulante para la concretización de representaciones que dan expresión a aquello que se experimenta como conflictivo (Chartier, 1992: 52-52). Puede así manifestar lo "no decible" (Mancuso, 2010: 226-227) y lo silenciado (Trouillot, 2017: 23), en tanto activa "los trabajos de la memoria" (Jelin, 2002: 37). *El Señor Brecht…* adquiere así en su proyección histórica un alto valor como legado. El teatro contribuye a la producción de memorias colectivas que recuperan los hechos traumáticos del pasado reciente, para no olvidar el pasado y para que esos acontecimientos no se multipliquen en el futuro, al mismo tiempo que propicia lecturas del presente.

Por otra parte, los procedimientos del *site specific* y la liminalidad (entre arte y vida, ficción y no-ficción, teatro y performance), en tanto metáforas epistemológicas, revelan la creencia y la confianza en la porosidad, la contigüidad, la estrecha simbiosis entre el artificio teatral y la sociedad. Brechtianamente, realismo y teatralismo confluyen en el distanciamiento que a la par que "muestra que se está mostrando", ofrece una herramienta para un mejor conocimiento objetivo de la

realidad social. De la inquietud de Inge se desprende una lectura del valor del arte como expresión política y social: las canciones de Weill-Brecht no son meros objetos artísticos para pasatiempo estético de espectadores cultos; por el contrario, hablan de la experiencia del horror, de la crueldad, de la muerte del hombre por el hombre, son una memoria y una advertencia, y esto no deben olvidarlo ni los intérpretes ni los espectadores. Cada vez que se interpretan, las creaciones de Weill-Brecht revelan que los procesos de violencia institucional sistematizados por el nazismo y por el golpe cívico-militar de 1976 durante la dictadura –incluida la acción bélica internacional de Malvinas– continúan presentes hasta la actualidad porque, como afirma Giorgio Agamben sobre Auschwitz (2000: 15), nunca han dejado de acontecer.

En cuanto a la forma musical "oratorio profano" (como en *Das Berliner Requiem* de Weill-Brecht o el *War Requiem* Op. 66 de Benjamin Britten, 1962), atribuye a la materia tratada un carácter solemne, ya no religioso pero sí cívicamente mayestático, es decir, equiparable a lo sagrado. Castillo destaca así la seriedad y la monumentalidad de aquello que lo ha impulsado a escribir.

Finalmente observemos que la representación de la Guerra de Malvinas construida por Castillo, además de asimilar el acontecimiento bélico a las prácticas aberrantes de la muerte en el nazismo y la dictadura, lo relaciona con la complicidad civil en el filicidio. "Ustedes lo mataron", dice Hauser sobre el joven soldado de "Zweiter Bericht" al tiempo que está "*mirando al público*" (251).[24] En *El Señor Brecht…* Castillo desenmascara trágicamente el componente filicida, no sólo de los responsables directos de la guerra y la dictadura, sino de la sociedad argentina en su conjunto. A treinta y cinco años de su estreno, la pieza de Castillo nos sigue increpando, porque la guerra, como señala Bernard McGuirk ya desde el título de su libro, pervive hoy como un "asunto inconcluso" (2007). Recientemente reeditada (2016), *El Señor Brecht…* nos recuerda que resulta conflictivo, si no imposible, formular una interpretación histórica orgánica y conclusiva sobre un hecho que los investigadores califican de "dilemático" (Rozitchner, 2015: 75-76) y que "tiene el poder temible de hacernos creer que posee casi los mismos significados para todos" (Palermo, 2007: 22).

24 La pregunta "¿Qué hicimos nosotros para que no lo mataran?" (251) recuerda al concepto de "zona gris" empleado por Primo Levi para referirse a la vida cotidiana en los campos de concentración (citado en Agamben, 2000: 23). Esta noción remite a aquellas instancias donde se tornan ambiguos los roles de víctima y de victimario debido a que ambos terminan participando de la relación: unos imponiendo la violencia, pero los otros aceptándola de manera sumisa, naturalizando la situación.

Bibliografía

Abuín González, Á. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX.* Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III.* Valencia: Pre-Textos.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología.* Madrid: Cátedra.

Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Traducción y prólogo de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

---------- (1999). *80 poemas y canciones*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Edición bilingüe.

---------- (2015). *Teatro completo*. Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra.

Castillo, A. (1995). *Teatro completo*. Buenos Aires: Emecé.

---------- (2016). "El Señor Brecht en el Salón Dorado". En AAVV., *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 61-79.

Cattaruzza, A. (2012). "Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria", en *Storiografía*, N°16, 71-91.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona: Gedisa.

---------- (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.

Chevrel, Y. (1982). *Le naturalisme*. Paris: PUF.

Dubatti, J. (2013). "O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observacoes sobre o Teatro Comparado". En Joao Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisao e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Gradacao em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 104-113.

---------- (2016), *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, R. (2017). "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra", en R. Dubatti (comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 7-26.

Eco, U. (1984). *Obra abierta.* Barcelona: Ariel.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Crítica.

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

Lagmanovich, D. (2004). "Texto y contexto en *El Señor Brecht en el Salón Dorado*". En *Reflexiones sobre el teatro*, Osvaldo Pellettieri coord. Buenos Aires: Galerna, 229-234.

Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein.* Buenos Aires: SB.

Mcguirk, B. (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business.* Seattle: New Ventures.

Nino, C. S. (1997). *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso.* Buenos Aires: Emecé.

Ogás Puga, G, / Ogás Puga, Gr. (2017). "Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal". En *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 139-152.

Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea.* Buenos Aires: Sudamericana.

Pelletieri, O. (1994). "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". En *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, O. Pellettieri, ed. Buenos Aires: Galerna, 39-53.

Pérez Artaso, A. (2017). "La toma del espacio para generar obra. Sobre la especificidad del acontecimiento teatral en experiencias *Site Specifics* participativas". En *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 153-167.

Perinelli, R. (2016). "Teatro Abierto 82, una crónica". En AAVV., *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Argentores, 7-10.

Prieto Stambaugh, A. (2009). "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En D.Adame coord./ed., *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 116-143.

Rozitchner, L. (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Russo, M. (1995). "La escritura en escena. Se publica el teatro completo de Abelardo Castillo". *Página / 12,* Suplemento *Primer Plano*, domingo 1° de octubre, pp, 6-7.

Sánchez, E. (2014). "Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia cultural", revista *Questión*, vol 1, N° 42, abril-junio, 2014.

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

Trouillot, M. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares.

Experiencia estética y naturaleza humana desde la mirada de Jean-Marie Schaeffer

Nahir FERNÁNDEZ
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen

Este trabajo apunta a evidenciar los entrecruzamientos que el abordaje de la experiencia estética mantiene con otras subdisciplinas filosóficas tales como la antropología filosófica y la filosofía de la mente. Para ello nos valdremos de los trabajos realizados por el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer, quien propone un análisis de la experiencia estética que no desconoce aspectos relacionados al linaje biológico del ser humano. La noción de naturaleza humana funcionará entonces como hilo conductor de este trabajo, lo que nos permitirá desarrollar los lazos que unen al arte con la cultura y a ésta con el cuerpo y la cognición humanas.

Introducción

En los trabajos del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer se puede reconstruir la relación de la experiencia estética con la cognición humana, lo cual implica una relación de la disciplina estética con el ámbito de las ciencias que estudian al ser humano, especialmente la antropología y la biología. Las descripciones que dichas ciencias realizan sobre algunos aspectos del ser humano no entran en contradicción con las reflexiones filosóficas propias de la disciplina estética sino que, muy por el contrario, las enriquecen en una suerte de continuidad. Esta mirada se fundamenta en un presupuesto de corte naturalista que nuestro autor defiende como puerta de entrada a una lectura de la complejidad que constituye a la humanidad como especie biológica.

De este modo, para la concepción tanto de disciplina como de experiencia estética que busca mantener nuestro autor, el corte o límite entre lo que pertenece a la estética y lo que no reside en el tipo de relación que el ser humano entabla con su mundo circundante. Schaeffer intenta dejar atrás la utilización de pares dicotómicos que obturan los análisis, y también se muestra renuente a ver

objetos donde hay relaciones. En lo que sigue analizaremos las implicancias que tendría este viraje naturalista propuesto por este autor para la disciplina estética.

La Tesis de la excepcionalidad humana

En uno de sus trabajos, Schaeffer apunta a poner en evidencia lo que denomina la Tesis de la excepción humana y las consecuencias que la misma conlleva para abordar el tema de la identidad del ser humano. A continuación haremos un recorrido por las nociones centrales que despliega Schaeffer en su obra *El fin de la excepción humana*, lo cual nos servirá como un mapa general del pensamiento del autor, en el cual ubicaremos luego sus elaboraciones específicas referidas a la estética.

La Tesis de la excepción humana (en adelante, Tesis) se encuentra afianzada en una cultura particular: la occidental, moderna, es decir aquella en la cual nos inscribimos. La Tesis se articula alrededor de cuatro características: la primera es la ruptura óntica entre el ser humano y los demás entes (ya sean orgánicos o inorgánicos), postulando una diferencia de naturaleza, es decir irreductible. La segunda característica es el dualismo ontológico, es decir, una dualidad de planos (material y espiritual) que por un lado refuerza la dualidad óntica entre humanos y otros seres vivos, y que a su vez implica a una ruptura al interior del ser humano. La tercera es la concepción gnoseocéntrica del ser humano, esto es, la identificación entre lo propio del ser humano y su capacidad de razonar o conocer. La cuarta y última característica es una postura acerca de la vía de acceso al conocimiento de lo propiamente humano, que será antinaturalista.

La visión del ser humano expresada en la Tesis surge entonces de la conjunción de esas cuatro afirmaciones. Sin embargo, no pueden desdeñarse las investigaciones al respecto desarrolladas por las ciencias naturales y sociales. Lo que remarca Schaeffer entonces es que la Tesis implica una antinomia en la concepción del ser humano: se lo comprende como especie biológica pero a la vez se supone que trasciende esta dimensión, siendo una excepción. La Tesis toma forma en la filosofía, en las ciencias sociales y en las ciencias humanas. Así, para cada uno de estos ámbitos, lo distintivo de la identidad humana reside en el sujeto, o en su ser social, o en su ser cultural (respectivamente).

Schaeffer se dedica entonces, en primer término, a exponer el funcionamiento de la Tesis, reconstruyendo su genealogía. Luego analiza sus consecuencias y propone una salida desde un marco naturalista:

> (…) se trata tanto de salir de las escisiones perjudiciales que ella instituyó como de articular los elementos de una visión integrada de la identidad humana que permita a las ciencias de la cultura desarrollarse de común acuerdo con los otros conocimientos referentes al hombre. (Schaeffer, 2009:16)

Por nuestra parte consideramos pertinente reconstruir los argumentos que hace el autor sobre el funcionamiento de la Tesis, ya que esto nos permitirá comprender mejor el sentido de su propuesta específica dentro del campo de la estética.

Como ya mencionamos, la afirmación de una ruptura óntica entre el ser humano y los demás seres que pueblan nuestro planeta implica sostener que hay dos clases de entes, y que estas son inconmensurables (naturaleza/ser humano). Por su parte el dualismo ontológico implica hacer referencia a dos clases de ser: el espiritual y el material, o si se prefiere, distinguir entre la interioridad y la fisicalidad. Schaeffer muestra que entre estas dos afirmaciones hay una relación de dependencia con una direccionalidad específica. Es decir: para sostener que hay dos clases de entes se debe admitir previamente que hay dos modalidades irreductibles de ser. Luego el dualismo ontológico resulta replicado al interior del ser humano, que se encontraría dividido entre dos órdenes mutuamente excluyentes. Se despliegan así numerosos pares oposicionales: afectividad/racionalidad, necesidad/libertad, naturaleza/cultura, instinto/moralidad.

Según nuestro autor, se puede ver que un polo constituye la negación del otro, y que la esencia de la identidad humana se ha ubicado siempre en uno de ellos, tomando al otro como una determinación exterior. Esta división es en sí misma un inconveniente al momento de abordar el tema de la identidad humana. Por tanto, la salida de los problemas ocasionados por tal dualismo ontológico no reside en acentuar uno de los dos polos. La propuesta de Schaeffer es contrastar la ruptura óntica con una visión continuista, evolucionista y no antropocentrada de la vida.

Recordemos que los otros dos pilares de la Tesis, además de la ruptura óntica y el dualismo ontológico son el gnoseocentrismo y el antinaturalismo. Veremos ahora de qué manera se relacionan y qué implicancias tienen para el proyecto de Schaeffer. El gnoseocentrismo es la postura que ubica la esencia humana en el acto de pensar, y en la actividad teorética lo propiamente humano. Esto significa que se encuentra ligado a un proyecto metafísico. Con Descartes, el dualismo ontológico que ya describimos se convierte en ruptura óntica, al concederle privilegio epistémico a la conciencia autorreflexiva. De esta manera la corporeidad será tomada como una exterioridad radical: “concebido como pensamiento puro, el sujeto humano es al mismo tiempo exterior al

mundo y soberano frente a él" (Schaeffer, 2009:42). El gnoseocentrismo desemboca así en un antinaturalismo, en tanto opera un segregacionismo al interior del conocimiento. Esto significa que se afirman fronteras epistémicas entre la filosofía y las ciencias que tienen la pretensión de estudiar el espíritu humano.

La postura naturalista de Schaeffer

La propuesta de Schaeffer reside en explicitar en qué medida la biología de la evolución implica una naturalización de la identidad humana, es decir, en tanto y en cuanto se la piensa como la identidad de una forma de vida biológica. Repatriar al ser humano en la historia de la vida sobre la Tierra conlleva a su vez la adopción de una perspectiva no esencialista y no finalista de la identidad humana, permitiendo superar la perspectiva antropocéntrica según la cual el ser humano era considerado el pináculo de la evolución.

El resultado de la adopción de una postura naturalista de este estilo es integrar a la humanidad en la continuidad de lo viviente, dejando de lado la excepcionalidad. Sin embargo hay que advertir que ello no implica caer en uno de los polos de algún dualismo, sino todo lo contrario: es un paso a favor de una lectura integrada sobre la identidad humana, que permite superar la ruptura óntica manifiesta en la Tesis. Postular una unidad esencial de la vida implica entonces superar el discontinuismo que surgía de la ruptura óntica. La concepción biológica del ser humano que nuestro autor toma como base es a-teleológica, no antropocentrada y no esencialista, lo que significa superar las concepciones fijistas acerca de la identidad humana.

Esta postura naturalista en ningún sentido implica una reducción a lo biológico de los demás aspectos que constituyen al ser humano, sino que se está intentando superar las escisiones tanto al interior del ser humano como entre éste y lo que lo rodea. Nuestro autor afirma que "Sólo una perspectiva naturalista compatible con una concepción no reduccionista de los hechos sociales, culturales y mentales, pues, podrá dar cuenta de la identidad humana" (Schaeffer, 2009:159). La cultura no es vista como algo que trasciende la biología del ser humano, sino que es tomada como uno de sus rasgos.

Estética "naturalizada"

Ahora trataremos de explicitar las consecuencias que la salida naturalista de la Tesis de la excepcionalidad humana tiene para la estética y para la concepción de la experiencia estética. En

principio, hay que decir que la disciplina estética se encontraría tensionada entre estas polaridades que forman parte de la Tesis, más específicamente entre la afectividad y la racionalidad. Schaeffer muestra, en otros de sus escritos, de qué modo la disciplina misma pretendió ubicarse en el polo más excelso, adjudicándole al arte un lugar privilegiado como fuente de conocimiento extático, como puerta de acceso a una realidad de orden superior.

Schaeffer apunta a no identificar a la disciplina estética con la teoría especulativa del arte, ni los objetos estéticos con las obra de arte, y por último a no circunscribir o limitar lo estético a lo artístico. Este es el lazo que nos permite conectar con la explicación que hace de la experiencia estética en tanto conducta, en tanto relación, lo cual implica no dar un rodeo ontologizante. Este sólo surge como producto de la ligazón entre arte y metafísica, propia de un modo de entender lo estético desde la consolidación de la disciplina. Aquella concepción del Arte con mayúscula y sus características de revelación ontológica (y también epistemológica), estaría en relación con la centralidad humana auto-otorgada, y sería una consecuencia más de la tesis de la excepción.

Por el contrario, una visión naturalizada como la que propone Schaeffer nos permitirá atender a hechos estéticos concretos, a conductas concretas, modos especiales de producir y de relacionarnos con ciertas cosas o acontecimientos. Tal visión naturalizada abre la puerta a abordar las conductas estéticas en tanto un modo particular de relacionarse con el mundo, compatibilizando el acercamiento filosófico a determinados problemas con el hecho de que el ser humano es un ser biológico. Schaeffer sostiene que:

> Por otra parte, la estrategia de la retirada hacia el dualismo corre el riesgo de condenar a la filosofía a no ser más que un discurso del resentimiento dirigido contra la ciencia y la técnica, o incluso contra el desencanto del mundo. Si no nos queremos resignar a esa perspectiva poco gratificante, no veo cómo la filosofía del espíritu -y en esencia *toda* la filosofía postkantiana *es* una filosofía del espíritu- podría dejar de tener como requisito indispensable que la forma en que se aborden los problemas de la conciencia, del conocimiento, de la acción, de la ética, ...o de la estética, haya de ser compatible con el hecho de que el ser humano *es* un ser biológico (en el sentido fuerte de la cópula, dicho de otro modo, en el sentido en que tal es su propiedad definitoria, donde está en juego su humanidad misma). Adoptar este acercamiento «naturalista» para abordar los hechos estéticos implica que se acepta perder la exclusiva de un análisis para el que sólo la tradición propiamente filosófica de la reflexión estética es pertinente." (Schaeffer, 2005:26-27)

Schaeffer se dedica a investigar entonces los hechos estéticos como conductas humanas que sobrepasan el nivel intrínseco de la obra. Su interés está puesto en reivindicar el estudio de la relación estética, de comprender la experiencia estética como una relación cognitiva de una cierta

clase. De este modo, Schaeffer conceptualiza y analiza la experiencia estética en términos de un comportamiento humano intencional. Intencionalidad aquí se usa en el doble sentido de ser una representación mental y de ser acerca de algo. Analiza varios ejemplos que calificaríamos como experiencias estéticas, y aísla los rasgos compartidos por todas ellas. Lo que comparten es tanto ser actividades de discriminación cognitiva, esto es, de discernimiento, como la especificidad de estar cargadas afectivamente, es decir, se las valora por el placer que son capaces de provocar.

El comportamiento estético es entonces descripto como una relación cognitiva con el mundo, donde dejamos que él actúe sobre nosotros. La meta de esa intención, es que la actividad cognitiva misma sea fuente de placer. Por ello se dice que el comportamiento estético es interesado, en la medida en que "toda satisfacción o insatisfacción implica una relación «interesada» con el estado de cosas o con el objeto que nos gusta o nos disgusta" (Schaeffer, 2005:51). Además, para que pueda hablarse de comportamiento estético "es *necesario* que ese (dis)placer regule la actividad de discernimiento, tanto como es *necesario* que el origen de la (in)satisfacción sea la actividad cognitiva" (Schaeffer, 2005:37).

Schaeffer apunta que ya Kant había vislumbrado algo similar al referirse al libre juego de las facultades; lo distintivo entonces del planteo de nuestro autor, podemos decir, reside en la naturalización del estudio de la atención cognitiva que define a la relación estética. Hablará de la filogénesis del comportamiento estético, sin que ello signifique referir a un universal transcultural. De lo anterior se desprende entonces que la experiencia estética puede categorizarse como una clase de actividad cognitiva con ciertas particularidades. El foco entonces deja de estar puesto en el objeto estético, para pasar a la conducta humana en relación con ese objeto u obra, es decir, la actitud que adoptamos frente a él, ya sea una pintura, un paisaje o un recital de rock. Schaeffer comprende entonces a la atención estética como un componente básico del perfil mental humano, ubicándolo además en la historia evolutiva.

Referencias bibliográficas

Schaeffer, Jean-Marie (2009) *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires, FCE.
Schaeffer, Jean-Marie (2005) *Adiós a la estética*. Madrid, Antonio Machado Libros.

Organizaciones sociales, territorio y memoria. Elementos teóricos, metodológicos y empíricos para la construcción de la memoria social en centros culturales de la ciudad de Tandil.

Silvia FERNÁNDEZ SOTO
(CONICET-PROIEPS-FCH/UNICEN)
Jorge TRIPIANA
(PROIEPS-FCH-TECC-FA/UNICEN)

Resumen

El trabajo propone reconstruir la memoria social de algunas de las organizaciones territoriales en la ciudad de Tandil. Abordamos la cuestión de la memoria de las organizaciones sociales como un proceso que permite (re)construir históricamente su génesis y desarrollo en un tiempo y espacio, lo cual va configurando determinadas relaciones sociales, prácticas y sentidos ético-políticos. Esta reconstrucción se coloca desde una perspectiva que recupera la mirada desde el interior de las organizaciones, desde una perspectiva situacional y en un proceso de co-construcción de conocimiento, lo cual resulta necesario para visualizar un accionar que "contesta/interpela" a la lógica cultural dominante.

Haremos foco en este trabajo en tres centros culturales de la ciudad, con el objetivo de indagar en profundidad sobre su experiencia histórica concreta y el carácter procesual y dialéctico del espacio social construido. En este sentido la construcción territorial de las organizaciones se produce en tensión con otros sentidos y prácticas. Las espacializaciones y la tangibilidad material que implican adquieren sentido en una perspectiva relacional. Son las relaciones sociales en las que se inscriben y participan las que permiten comprender los lugares como territorios socialmente construidos, con sentidos y significados. Para avanzar en el conocimiento de este proceso, se analizan tanto documentos de las organizaciones y del espacio territorial, como datos que surgen de registros cualitativos orales, escritos y audio-visuales.

Introducción

El trabajo propone reconstruir la memoria social de algunas de las organizaciones territoriales en la ciudad de Tandil. Abordamos la cuestión de la memoria de las organizaciones sociales como un proceso que permite (re)construir históricamente su génesis y desarrollo en un tiempo y espacio, lo cual va configurando determinadas relaciones sociales, prácticas y sentidos ético-políticos. Esta reconstrucción se coloca desde una perspectiva que recupera la mirada desde el interior de las organizaciones, desde una perspectiva situacional y en un proceso de co-construcción de conocimiento, lo cual resulta necesario para visualizar un accionar que "contesta/interpela" a la lógica cultural dominante.

Haremos foco en este trabajo en tres centros culturales de la ciudad, con el objetivo de indagar en profundidad sobre su experiencia histórica concreta y el carácter procesual y dialéctico del espacio social construido. En este sentido la construcción territorial de las organizaciones se produce en tensión con otros sentidos y prácticas. Las espacializaciones y la tangibilidad material que implican adquieren sentido en una perspectiva relacional. Son las relaciones sociales en las que se inscriben y participan las que permiten comprender los lugares como territorios socialmente construidos, con sentidos y significados. Para avanzar en el conocimiento de este proceso, se analizan tanto documentos de las organizaciones y del espacio territorial, como datos que surgen de registros cualitativos orales, escritos y audio-visuales.

1. Elementos teórico-metodológicos

El objetivo del trabajo de investigación es conocer la memoria de las organizaciones, reconstruir la memoria social que conserva/elabora a través de un proceso de co-construcción de conocimiento. Entendemos entonces la memoria de las organizaciones sociales como un proceso, que permite (re)construir históricamente su génesis y desarrollo en un tiempo y espacio, lo cual va configurando determinadas relaciones sociales, prácticas y sentidos ético-políticos. Esta reconstrucción se coloca desde una perspectiva que recupera la mirada desde el interior de las organizaciones, con una perspectiva situacional y en un proceso de co-construcción de conocimiento, lo cual resulta necesario para visualizar un accionar que "contesta/interpela" a la lógica cultural dominante.

1.1 Organizaciones de la sociedad civil, politización y disputas de sentido.

Cuando hablamos de organizaciones de la sociedad civil, entendemos que se trata de una noción que contiene distintas acepciones. Bajo la perspectiva neoliberal ha prevalecido una concepción de sociedad civil deshistorizada y descontextualizada, despolitizada, con un perfil "gerencial neoinstitucional" acorde a las transformaciones sociales regresivas más generales[1]. Otra perspectiva de sociedad civil recupera los aportes de Antonio Gramsci. Este autor define a la sociedad civil como el conjunto de los organismos "privados" de la sociedad, donde se desarrolla la hegemonía cultural y política del grupo dominante sobre toda la sociedad, definiendo el contenido ético-político del Estado como totalidad. Es una totalidad compleja con un campo de acción amplio y no homogéneo en su composición. es un campo de batalla, donde se dirime la hegemonía, lo cual incluye el imaginario, los sentidos de las cosas. La definición de sociedad civil implica entonces una disputa de sentidos, diferentes controversias en torno a proyectos de sociedad. Siguiendo estas ideas gramscianas, sostenemos una noción amplia de sociedad civil, histórica, que incorpora la complejidad, heterogeneidad y disputas que la constituye[2].

El campo de las organizaciones sociales es en gran medida aquel en donde intentan dar respuesta a las problemáticas emergentes por las transformaciones socioeconómicas que produce el neoliberalismo en las economías y las sociedades de la región latinoamericana. . Estas organizaciones incorporan entre sus repertorios de acción colectiva, diversas "estrategias de atención" a lo "emergente", así como son terreno de disputa de los sujetos colectivos y de despliegue de procesos de politización de las necesidades sociales y de constitución de demandas. De esta manera,

> La sociedad civil presenta un universo heterogéneo de organizaciones, que abordan una diversidad de temáticas, con formatos institucionales, fundamentos, objetivos, procedimientos, pertenencias e intereses diferentes. (Fernández Soto, S. y Tripiana, J.; 2009: 137)

1 Al respecto García Delgado y de Piero señalan que "se construye una interpretación de la sociedad civil emergente ("el tercer sector", voluntario), desde una perspectiva antipolítica y descontextuada y reducida (quedando fuera las organizaciones gremiales y las de protesta), negando la existencia y gravedad del conflicto social, deshistorizando su evolución, sus principales organizaciones y articulaciones con el Estado, e idealizándola, a su vez, en cuanto a sus características, volumen y aún potencial para reemplazar al Estado en la resolución de lo social" (García Delgado, De Piero; 2002: 94)

2 "La incorporación del término Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC)(…) responde al reconocimiento de la necesidad de ampliar y complejizar los agentes que participan o cuya participación se propone en la definición y ejecución de políticas públicas, lo cual implica interacciones y/o articulaciones de suma complejidad (…) La noción de OSC presenta dos ventajas frente a la de ONG: por un lado, pluraliza y acepta la heterogeneidad y el conflicto que atraviesan a las sociedades civiles reales con las diferencias existentes en América latina; por otro, abandona la definición por la negativa –no-gubernamental- y la denotación confrontativa, que siempre fueron objeto de discusión en, y en torno a, el mundo de las ONG's" (Krichesky, M; 2004: 13)

1.2 Territorio como espacio apropiado y alienado

Partimos de una perspectiva teórica que asume la complejidad e historicidad de la configuración de los procesos organizativos, sus prácticas, en términos situacionales, en el contexto concreto que se desarrollan. En tal sentido es necesario comprender la configuración de las prácticas organizativas y sus sentidos en el contexto del neoliberalismo global, regresivo para los intereses de las clases trabajadoras.

> Esta inteligibilidad reclama una perspectiva de espectroscopio que descubra, no *la relación dominante* (la determinante en última instancia), sino el entramado de relaciones a través de las cuales se constituyó la situación de opresión y todas sus vertientes de salida. Por tanto, en mi apreciación, no puede proponerse ninguna interpretación de los procesos o experiencias de emancipación que no involucre simultáneamente su historicidad y su complejidad. (Ceceña: 2006: 15)

Esta cita de Ceceña nos plantea algo que vemos en la realidad: el neoliberalismo implica una agresión que adquiere múltiples formas e intensidades, envuelve la "universalización de la guerra" bajo todas sus formas, no solamente la expresión bélica militar, sino las agresiones en el plano económico, político, cultural, de sociabilidad; "con la extensión de la economía de mercado y la financiarización del campo de definición de normas y políticas"; en el plano cultural "con la ampliación conceptual –y la criminalización– de lo no civilizado, de lo ingobernable, de los viejos y nuevos bárbaros; disciplinaria con la flexibilización del trabajo y el control del entretenimiento". (Ceceña: 2006: 15)

Este es el contexto global en el cual pretendemos comprender los sentidos concretos de las prácticas de las organizaciones, desde el complejo entramado de relaciones que envuelve en el mismo movimiento opresiones y contestaciones, resistencias, resignificaciones en un sentido emancipatorio. Estos sentidos se construyen a través de la experiencia concreta en el territorio, en un tiempo y espacio determinado, y sus características y trayectorias conforman la memoria de las organizaciones.

Ana Clara Torres Ribeiro señala que "las condiciones generales de reproducción capitalista, bajo la hegemonía del capital financiero, exige la más brutal alienación del territorio" (Torres Ribeiro: 2003).

El territorio es así construido en el movimiento de la sociedad, en la dinámica concreta de las relaciones sociales y de poder (Porto – Gonçalves: 2003). Es entonces expresión de las

confrontaciones y disputas de sentidos presentes en la sociedad capitalista, es escenario de las tensiones y disputas entre los procesos de mercantilización social de la vida impuesta por el capitalismo financiero, y la configuración de reconocimientos de derechos sociales, de identidades plurales, de procesos democráticos.

Ceceña plantea la noción de territorio entendido como territorio complejo, como territorio cultural[3]. "El territorio como espacio de inteligibilidad del complejo social en el que la historia se traza desde el inframundo hasta el cosmos y abarca todas las dimensiones del pensamiento, la sensibilidad y la acción. Lugar donde reside la historia que viene de lejos para ayudarnos a encontrar los caminos del horizonte. Desde ese lugar donde la tierra adquiere forma humana y toma cuerpo en los hombres y mujeres de maíz, los del color de la tierra, o en los hombres de mandioca, de trigo y arroz. Desde el territorio cultural, desde el territorio complejo donde se generan las prácticas y las utopías, los sentidos de la vida y de la muerte, los tiempos y los universos de comprensión." (Ceceña: 2006: 40).

Por su parte, Gilberto Giménez (1999) afirma,

> El territorio sería el resultado de la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo, una "producción" a partir del espacio inscripta en el campo del poder por las relaciones que pone en juego.

Y agrega más adelante, "los territorios constituyen en última instancia el envoltorio material de las relaciones de poder, y pueden ser muy diferentes de una sociedad a otra" (Gimenez, 1999: 28)

Y esta apropiación-valorización puede ser de carácter instrumental-funcional o simbólico-expresivo.

> En el primer caso se enfatizan las relaciones utilitarias con el espacio, por ejemplo, en términos de explotación económica o de ventajas geopolíticas), mientras que en el segundo se destaca el papel del territorio como espacio de sedimentación simbólico-cultural, como objeto de inversiones estético-afectivas o como soporte de identidades individuales y colectivas. (p. 29)

Cada espacio organizacional se constituye en una complejidad de redes, vínculos, prácticas e intercambios, donde circulan nociones, nominaciones, se definen sentidos y se disputan perspectivas de acción, participando en la construcción del territorio[4]. Los espacios sociales construidos son esenciales en las definiciones identitarias. Los espacios de las organizaciones de la

3 "La posibilidad de la vida y de la riqueza social están sustentadas en el territorio. Toda sociedad conocida hasta ahora se asienta en él y a partir de él construye su realidad y sus imaginarios. La concepción del territorio, por tanto, es expresión de la complejidad social, de las relaciones humanas y modos de vida, de la relación con la naturaleza y de la cosmovisión imperante" (Ceceña Ana Esther, 2000, Actuel Marx Nº3)

4 Cada lugar (en este caso organizacional) es "un nodo abierto de relaciones, una articulación, un entramado de flujos, influencias, intercambios, etc." (Massey, 2004:79).

sociedad civil pueden constituirse en "lugares de referencia" de colectivización y re-significación e impugnación a nominaciones políticas de tutelación y subalternización. Sin duda pueden crear prácticas de respeto, de reivindicación de derechos, de búsqueda de la igualdad[5]. Estos procesos de desnaturalización ponen a la luz el carácter históricamente construido de las identidades sociales. Se impugnan los sentidos comunes dominantes, se resignifican en procesos colectivos, en "un proceso en el que las intersubjetividades en sí mismas, en su territorio real y simbólico, sean el principal sentido común libertario". (Ceceña: 2006: 41)

Las organizaciones se constituyen así en espacios constructores de "comunidades de sentido", los lugares de definición de las posibilidades de dominación-emancipación. Es ahí donde se delimitan los horizontes", y se disputan sentidos.

> La deconstrucción de la hegemonía de un mundo organizado hegemónicamente como única opción, pasa por la emanación de sentidos comunes no alienados, epistemológicamente distintos al sentido dominante, provenientes de otros universos creativos. Sentidos comunes creados colectivamente –y permanentemente vueltos a crear–, madurados en el proceso de reconocimiento y reconstrucción de socialidades, en la resistencia y la lucha. La negación de sentidos comunes producidos a través del sistema de poderes sólo se constituye como *ethos* emancipatorio en el proceso de generación de nuevos sentidos y realidades, que es, simultáneamente, el proceso de creación de nuevas politicidades.
>
> Una nueva politicidad y nuevos sentidos de vida, nuevas socialidades que, a pesar de ser inventadas, surgen de la historia y del quehacer cotidiano, de las vivencias y visiones, de las historias heredadas, de las experimentadas y de las soñadas. Están hechas de tradiciones, de superación crítica de las historias vividas y de deseos. (Ceceña: 2006: 38)

La sobrevivencia en una sociedad fragmentadora y contrainsurgente, como la capitalista, requiere de la búsqueda de solidaridades familiares, vecinales y/o comunitarias, que permitan armar algunas corazas de protección ante la vulnerabilidad casi absoluta a la que son arrojados los sectores populares, los sectores de desposeídos de todo tipo. El cuidado de los hijos durante el horario de trabajo, la defensa o escape de la represión, de los usureros o mafiosos, el lavado de la ropa, el acopio de agua y todas esas tareas sin las que es imposible organizar la vida cotidiana en los barrios o localidades de los dominados –o de los oprimidos pero no vencidos, como dice Silvia Ribero–, son el terreno donde se crean o recrean las relaciones de socialidad de las que emanan las visiones y sentidos de un mundo diferente al de los poderosos, porque crece sobre otros sedimentos y mira desde otro lado. (Ceceña: 2006: 38)

5 En este sentido se registran en el marco de las organizaciones experiencias de cuestionamiento y politización de las categorizaciones que suponen segregación.

En este entorno de convivencia solidaria barrial o comunitaria, cuando ocurre, se construyen formas de trabajo compartido que garantizan el día a día, pero también se socializan problemas, rencores, visiones, creencias, esperanzas y dignidades, componentes todos del magma que contiene el sentido moral colectivo que el capitalismo –sobre todo en sus modalidades actuales– se ha empeñado en romper y confundir." (Ceceña: 2006: 39)

> La discusión sobre el significado conceptual y fáctico de la emancipación, sus procesos y experiencias, en esta idea de construcción colectiva de conocimientos y saberes, pueda realizarse mediante una delimitación metodológica que, consciente de su incompletud, nos permita identificar sólo los elementos específicos del momento en el que situamos el análisis. (Ceceña: 2006: 14)

2. Las organizaciones de la sociedad civil de Tandil.

2.1 Crisis y respuestas organizativas en la ciudad de Tandil. La creación de organizaciones de la sociedad civil pos 2001.

La dimensión de análisis histórica nos revela los procesos de creación e institucionalización de las organizaciones en relación con los contextos históricos en los cuales surgieron. El primer rasgo a destacar en este sentido se relaciona con el proceso mismo de construcción del universo de organizaciones de la sociedad civil, cuyos orígenes se ubican a fines del siglo XIX y principios del XX, incrementándose significativamente en las décadas del 30 y del 40 y aún más en el período posperonista (1955-1976). En éste último período se duplica la cantidad absoluta de organizaciones surgidas con anterioridad (surgen 56 organizaciones que representan un 22% del total relevado). Durante la última dictadura militar (1976-1982) se desacelera el ritmo de crecimiento de las organizaciones, para cobrar recién renovado impulso en el período que va desde la apertura democrática hasta nuestros días donde surgieron cerca del 50% del total de organizaciones.

En tal sentido, en este trabajo pudimos constatar que desde fines de la década del ochenta hasta el dos mil dos se registra un significativo dinamismo en la conformación de organizaciones de la sociedad civil, representando el 36 % sobre el total de organizaciones. En los años hiperinflacionarios de 1989 y 1990 se crearon en términos absolutos 18 organizaciones, entre 1991 y 1995 30 organizaciones, en el segundo quinquenio del noventa 28, y los primeros años de la década del 2000, 15 organizaciones. Esto se relaciona por un lado con con los procesos de disposición y generación de espacios colectivos durante la década del ochenta constituyéndose una multiplicidad de organizaciones sociales; y al mismo tiempo, con la necesidad de dar respuestas

colectivas a las necesidades sociales básicas en un contexto de ajuste estructural. Bajo estas circunstancias, las instituciones que se construyen son de un carácter más asistencial, preocupadas en dar respuestas a demandas básicas insatisfechas de vastos sectores de la población. Esto refleja la construcción de iniciativas puntuales de la sociedad civil ante los procesos de profundización de la pobreza de los sectores históricamente relegados de los mecanismos de integración social, la extensión de los procesos de pauperización de las capas medias de la sociedad, junto con la retracción y ausencia estatal en materia de garantías sociales. En este contexto, se forman seis centros de jubilados ubicados en diferentes barrios de la ciudad; se define la red de instituciones dedicadas a la niñez y en estrecha relación con la ejecución de la política de minoridad del gobierno de la Provincia de Buenos Aires; continúa el proceso de construcción de sociedades de fomento, pugnando por el mejoramiento de las condiciones de vida urbanas de los pobladores de barrios periféricos e incorporando en sus procesos de intervención propuestas recreativas y de "contención" de la crisis centralmente dirigidas a la infancia; se crean además los comedores y merenderos populares. En esta lógica "desde abajo" surgen las tres experiencias que comentaremos a continuación.

2.2 Definición de objetivos y construcción de prácticas colectivas en las organizaciones sociales. Las experiencias de centros culturales en la ciudad de Tandil.

Tomamos en este caso, tres centros culturales, desde su surgimiento que mantienen una presencia significativa en la sociedad civil de Tandil, conforman trayectos singulares y significativos para el territorio en el cual participan cada uno de ellos.[6]

Las organizaciones definen un programa de acción diverso que se colocan en un sentido desburocratizado, intentando recuperar intereses y necesidades sociales de las comunidades con las cuales trabajan. De esta manera, construyen experiencias colectivas que pretenden forjar la politización de las necesidades sociales y definir espacios públicos en un marco de reafirmación de sus derechos. Las prácticas que definen, se establecen en un proceso complejo de tensión entre lógicas dominantes de individualización, control y subalternidad y procesos de colectivización asentados en la reivindicación y búsqueda de reafirmación de derechos universales. En esa complejidad se definen desafíos colectivos que se construyen en interpelación con clásicas concepciones tutelares y subalternizantes, cuyos objetivos definen un horizonte ético político que

6 La fuente para esta descripción de las tres organizaciones son las entrevistas realizadas en el marco del II Censo de Organizaciones de la Sociedad Civil de Tandil, realizado en el año 2009. por el PROIEPS.

orienta acciones y estrategias cambiantes en el movimiento de la realidad. Estos objetivos contienen, definen y configuran una multiplicidad de reclamos colectivos que penetran e inciden en la definición de la agenda pública.

La diversidad de organizaciones que trabajan en diferentes barrios de la ciudad, definen múltiples objetivos de su accionar, que expresan esta trama compleja de su proceso constructivo y las tensiones entre lógicas y proyectos sociales distintos.

El Centro Social y Cultural La Vía se encuentra funcionando desde fines del año 2003, dando inicio a sus actividades concretas en los primeros meses del año 2004, con diferentes talleres. Desde fines del 2004 empieza una tarea de recuperaciòn de galpones abandonados en el predio del ferrocarril. Surge como iniciativa de un grupo de personas con militancia social, algunos de ellos con militancia estudiantil, que se propone, a partir de la crisis del 2001-2002, comenzar a tener una práctica que posibilite realizar un trabajo concreto, de articulación y solidaridad con distintas personas, y siempre manteniendo como objetivo la búsqueda de una transformación social. Todos comienzan a llevar adelante la actividad como voluntarios, unas 10 personas, y comienzan a instalarse en el barrio de la estación. Como lo definen sus integrantes, el nombre “La Vía” surge por un lado, por la cercanía con el ferrocarril, pero también se realiza un juego de palabras con la noción de “camino”, de “huella”, de algo a seguir...

El Centro Social y Cultural La Vía aborda diversas problemáticas sociales desde una dimensión universal y desde una perspectiva de trabajo intergeneracional, es decir, sus actividades convocan a población de diferentes edades. Se proponen construir “Un espacio alternativo para el trabajo integral con niños y adolescentes desde una perspectiva intergeneracional”.

Parten de considerar que en las décadas del noventa y dos mil, las instituciones públicas estatales se ven fuertemente afectadas modificando tanto la cantidad como la calidad de los servicios que prestan. Entre ellas, la escuela pública como organización estratégica en los procesos de democratización social atraviesa una crisis profunda que impacta en los procesos de acceso, egreso y permanencia de la población; acompañando las políticas públicas neoliberales los sentidos regresivos de desigualdad social. El deterioro de la calidad educativa se comprende desde una perspectiva amplia, vislumbrando la participación de dimensiones políticas, socioculturales y económicas que se relacionan con un determinado proyecto de sociedad.

En este contexto la organización pretende contribuir a fortalecer la construcción del espacio público, del "mundo compartido por todos y todas”, ubicarse en un contrasentido al proyecto

neoliberal. En este sentido se propone un trabajo que apunte a reconstruir y construir sujetos de derechos, comprendiendo los espacios organizacionales como lugares posibles de formación, identificación y ejercicio de la ciudadanía. Desde esta organización, la prevención, atención y promoción de la infancia y la adolescencia, persigue explícitamente inscribirse en el proceso de reconstrucción y construcción de la ciudadanía social, negada por la misma dinámica económico-social. En tal sentido sus objetivos y actividades combinan asistencia y servicios sociales, con procesos de promoción, reclamo y reivindicación.

Se relaciona con el estado en sus diversos niveles, municipal, provincial y nacional. Pero esa relación se da siempre bajo la lógica de la autonomía, en la búsqueda de establecer criterios de políticas públicas que atienda las demandas de las mayorìas populares.

Atrapasueños: Un espacio de adolescentes para adolescentes

El Centro Cultural Atrapasueños nace en el año 2007, funciona como una Asociación civil, con personería jurídica desde el año 2010. Asentado en el Barrio Maggiori, en la calle Figueroa al 2200, irradia su influencia también al barrio el Tropezón.

Se configura como una iniciativa de un grupo de adolescentes del barrio, "los magios", cuyo objetivo fue tener “un lugar para juntarse” y darle contenido a las actividades grupales que realizaban. Se unen en la iniciativa del Centro de prácticas de la Facultad de Humanas, de la Carrera de Trabajo Social y el grupo de adolescentes "los magios"; siempre realizando actividades que involucren a niños y adolescentes. Esto implica que es resultado de una práctica concreta, que tiene un pilar en el trabajo territorial desde una carrera de la Universidad, y la existencia de un grupo de adolescentes del barrio con ganas de hacer cosas por ellos y por los demás. Y siempre pensando en actividades recreativas, "porque la recreación es la base, es como un puntapie que le da la motivación al adolescente para juntarse" (Entrevista del año 2011, II Censo de Organizaciones Sociales de Tandil).

La intervención del centro cultural tiene en la recreación un área concreta de intervención, pero también la educación y el arte/cultura en general. Y su modo de accionar es a través de proponer actividades que aborden las diferentes temáticas, ofrecer "servicios" (en salud, deportes, recreación, educación, cultura), en prevención y promoción de derechos, y también la defensa y denuncia y/o reivindicación de derechos.

Atrapasueños no participa en la implementación de ningún programa social, no tienen planes de trabajo, y no tienen personas rentadas hacia el 2011. Los voluntarios mencionados son 24 personas. De ellas, 3 aparecen con funciones directivas, y el resto son profesionales/técnicos a cargo de las actividades. Se trata de 5 personas sin instrucción, 10 con nivel primario, y 3 con nivel educativo secundario.

Los pocos ingresos de la organización, en el 2011, provienen del Estado Municipal, quien se encarga del alquiler, a través de Desarrollo Social, y provee un subsidio a través del área de Juventud. La organización logra algunos recursos propios por rifas y baratillo.

La vinculación es con el Estado municipal, con la secretaría de Desarrollo Social por el alquiler; con el área de Juventud para recursos para garantizar el funcionamiento de algunas actividades; con Salud por casos puntuales y en Cultura gestión de recursos.

Realizan una reflexión interna, en forma permanente, centrada en "ver qué lugar ocupa cada uno, como nos vamos sintiendo."; en segundo lugar "como seguimos gestionando recursos".

El Territorio cultural surge a inicios del año 2009, es una organización que depende en sus orígenes del Frente Popular Darío Santillan a nivel nacional. En el año 2009 obtienen la personería jurídica como asociación civil. Surge como iniciativa de la una agrupación estudiantil de la FCH, "Lacandona", que se proponen realizar un trabajo territorial, fuera de la Universidad.

Se instalan en Villa Gaucho, barrio en el cual vivían varios de los involucrados en el inicio.

"No había otras organizaciones autónomas, había instituciones más vinculadas al Municipio o a la Iglesia". Se denominan en primer lugar como “centro cultural y/o educativo, pero también como cooperativa, o comedor/cocina comunitaria”.

Participan unas 15 o 20 personas, y se definen proyectos y ejes problemáticos en el barrio. Los ejes que trabajan para el 2011 son educación, trabajo y vivienda.

El alcance territorial es Villa Gaucho y Barrio Palermo, un barrio popular, conformado por familias de las clases trabajadoras, que sufrió las consecuencias del neoliberalismo, desocupación, precarización, empobrecimiento. Relegados del acceso a bienes y servicios mercantilizados. Principalmente trabajan con adultos, niños y jóvenes, en ese orden. El modo de accionar es la defensa y/o denuncia y/o reivindicación de derechos, en primer lugar, luego la asistencia directa (alimentos, etc) y brindar servicios sociales (en salud, deportes, recreación, educación, cultura).

Se vincula por distintos temas con diferentes instancias estatales: el Ejecutivo Municipal, por reclamo por tenencias de terrenos, y Desarrollo Social por partidas alimentarias; con el INAES por

la cooperativa; con Desarrollo Social de Nación. Con el Ministerio de Trabajo por los Planes de Empleo Comunitarios; con ANSES por situaciones que se generan en relación a la Asignación Universal por Hijo.

Respecto de los planes sociales, critican que no se genera empleo genuino, por lo cual piden para la población Planes de Empleo, y tratan de acompañar con proyectos propios.

Desarrollan procesos de formación, y existe la reflexión interna, los temas son la propia práctica y la formación política. Los espacios compartidos con otras organizaciones se da en forma esporádica, así como cursos de capacitación (rescatan los del PROIEPS).

Sobre la posición ante las políticas existentes y el lugar de las organizaciones, el Territorio Cultural piensa que no hay políticas para las mayorías sociales a nivel local en salud, educación, tierra y trabajo. Y critican una concepción liberal de organizaciones sociales influidas por nociones del BM. "En cambio la organización popular promueve la conciencia de la participación social y política (necesidad de organizarse) y de prefigurar en el sentido de poner en práctica otras organizaciones sociales, respecto de las relaciones de poder." Sus prácticas persiguen "promover la organización popular, prefigurar prácticas concretas, luchar por transformar la realidad, no hacer caridad."

3. Consideraciones finales

Las organizaciones sociales sobre las cuales centramos nuestro análisis son sujetos activos de la ciudad de Tandil, realizan aportes sociales y culturales, atendiendo distintas áreas, y centran su actividad en sectores de la clase trabajadora, ocupados o desocupados, adultos y niños. Estos sectores se encuentran en general impedidos del acceso a determinados bienes materiales y simbólicos en su territorio, negados o privados por una desigualdad estructural de la etapa en la cual se desenvuelve el capitalismo en nuestro país, y agravado por el contexto neoliberal, con políticas sociales y culturales privatizadoras de derechos.

Los procesos por los cuales se inician cada una de estas experiencias son diferentes. En el caso de "Atrapasueños" se trata de una iniciativa conjunta de adolescentes y jóvenes universitarios, por ser el barrio centro de prácticas de la carrera de Trabajo Social de la FCH.

En el caso de La Vía, surge como iniciativa de militantes sociales, que persiguen el objetivo de aportar con una práctica que efectivamente llegue a transformar algunas situaciones sociales presentes en el contexto de la crisis de los primeros años de la década del 2000.

En el transcurso del proceso, La Vía, recupera galpones abandonados por las políticas neoliberales de privatización en el predio del ferrocarril.

El Territorio Cultural tiene una experiencia inicial similar a la de La Vía, pero en el marco de un proyecto político general, que le otorga una singularidad con los otros dos centros analizados.

La participación de los sujetos en la multiplicidad de ofertas de servicios que construyen las estas organizaciones sociales, implica procesos de construcción de identidades colectivas, que implican aprendizajes sociales significativos de prácticas, valores, sentidos. Se aprende a respetar y ser respetado, a escuchar y ser escuchado, a descubrir, interrogarse, criticar, crear, disfrutar, deconstruir y construir sentidos de acción. Se crean espacios formativos públicos colectivos, donde la subjetivación individual se entrama en el proceso de colectivización organizacional. Compartir los lugares que diseñan las organizaciones promueve una específica sociabilidad socio-cultural, se comparte un espacio común, desafíos compartidos, concepciones y nociones, que unidas a un horizonte de futuro compartido implica sentidos políticos, diferenciaciones, antagonismos y conflictos.

Las organizaciones de la sociedad civil conforman un universo heterogéneo, en donde se cruzan distintas concepciones plasmadas en objetivos diversos. Resultan intérpretes y hacedoras del territorio social en el momento histórico en el cual desarrollan su hacer.

La reflexión sobre estas prácticas remite a una reflexión más general sobre cuál es el lugar que ocupan las organizaciones sociales en la conformación de la sociedad, en la construcción del territorio que habitan y en donde adquieren sentido histórico. Resulta imprescindible para avanzar en la comprensión de las organizaciones de la sociedad civil realizar una aproximación sobre la base de conceptos amplios, que puedan atender a la complejidad de la sociedad en el capitalismo desarrollado. En este sentido, la noción de “Estado ampliado”, como el de “sociedad civil”, resultan fértiles para dilucidar el funcionamiento de las organizaciones, así como para comprender sus prácticas específicas.

Han demostrado capacidad de crear y poner en acción diversos proyectos, sostenidos en el tiempo, que se ubican en lo urgente y en procesos a mediano y largo plazo. Al mismo tiempo han constituido mecanismos “paliativos” en contextos de empobrecimiento social a inicios de la primera década del dos mil, así como han participado de procesos de reivindicación de derechos, de exigencias de garantías materiales, de configuración del sistema de promoción y protección de la infancia[7].

7 Un elemento importante para señalar en este sentido es la conformación del Consejo Local de Promoción y Protección de niños, niñas y adolescentes de la ciudad de Tandil que se constituye el 3 de junio del año 2010,

Los espacios o lugares que definen las organizaciones sociales, contribuyen con la configuración de una identidad colectiva que pone en relación las experiencias de prácticas educativas-artísticas-formativas con la vida cotidiana de los sectores populares.

.La subjetividad individual se va constituyendo en relación a la conformación de un sujeto colectivo. De esta manera queda establecida una visión alternativa a la dominante, elaborada a partir de la base del entendimiento de la sociedad como un campo de conflictos de clase, en primera medida, y de otros que también se dirimen en sus aspectos materiales o simbólicos en el transcurrir histórico. Se podría afirmar que sobre la base de estos señalamientos gramscianos es posible pensar la complejidad que adquiere la realidad, sus diversos actores colectivos, y la disputa general por el sentido.

Las prácticas desplegadas por las organizaciones sociales, tienen incidencia en la construcción, sostenimiento o transformación de las representaciones existentes en la sociedad. En el marco de la disputa por el sentido, las organizaciones de la sociedad civil se involucran con un perfil propio, y de esta forma su unidad intersubjetiva interviene en el devenir de la sociedad real, en la concretización de un momento histórico en el cual confluyen –y disputan- distintas concepciones del mundo. Quienes las llevan adelante portan un "saber práctico", y también son sujetos activos en relación a las disputas sociales generales, es decir en relación a la cultura entendida como visión del mundo. Son organizadores de lo social al llevar adelante prácticas que exigen un alto grado de reflexión, de involucramiento, de tomar partido, de construir espacios significativos y vitales. Son prácticas que conllevan una noción de lo colectivo que les otorga su sentido identificatorio.

En el marco de desafíos de configuración de lo público, en contraposición a la mercantilización social, los centros culturales territoriales como los analizados definen una multiplicidad de experiencias sociales y culturales que persiguen construir espacios colectivos significativos que participan en la politicidad de la vida, en la construcción de cosmovisiones del mundo que recuperan y fortalecen prácticas comunitarias disruptivas del sentido común y que se ligan con luchas más generales por la democratización social.

cuando se celebra la Primer Asamblea convocada por el Municipio. Desde ese momento fundacional se establecen reuniones a través de comisiones y una vez por mes en Asamblea, para discutir las políticas sociales de niñez y adolescencia entre todos los actores involucrados. En el año 2007 se firma el Convenio con la Provincia de Buenos Aires y se crea el Servicio Local y posteriormente el Consejo Local de Tandil. Es el Foro por los Derechos de la Niñez, la Adolescencia y la Juventud de Tandil, que reúne a organizaciones sociales y trabajadores de la infancia, quien impulsa la constitución del Consejo Local. Esto es percibido como una conquista de las organizaciones sociales que en el marco del Foro primero y luego en el Consejo, empiezan a reunirse y compartir problemas, politizando situaciones naturalizadas y asumiendo el desafío de definir y gestionar diferente las políticas de infancia. La ampliación efectiva de las decisiones políticas es un proceso complejo, que implica el establecimiento de nuevas relaciones de regulación social, en definitiva nuevas relaciones de poder. Del conjunto de organizaciones analizadas, 8 de ellas han formado parte del Foro.

El territorio que se apropian los centros culturales es el del entorno inmediato, configurado por las acciones del poder, a través de las instituciones del estado y del mercado. La reconstrucciòn de la memoria de las organizaciones territoriales permitirá conocer esas marcas, así como identificar más claramente los sentidos en disputa y las temáticas involucradas concretamente en cada espacio social.

Bibliografía

Ceceña, Ana Esther, 2006. "Subjetivando el objeto de estudio, o de la subversión epistemológica como emancipación." En Ceceña (2006) *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado.* Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2006

Fernandes, Bernardo Mançano. "Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais : Contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais". En: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Año 6 No. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005- . Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16MFernandes.pdf

Fernández Soto, S. y Tripiana, J. (2009): "Las políticas sociales y la configuración de la sociedad civil: políticas, sentidos y prácticas en el tratamiento de la cuestión social", en Fernandez Soto y Tripiana (2009) *Políticas sociales, trabajo y trabajadores en el capitalismo actual. Aportes teóricos y empíricos para una estrategia de emancipación.* Buenos Aires, Ed. Espacio.

Porto – Gonçalves, Carlos Walter, (2003); *"A geograficidade do social; una contribuçao para o debate metodológico sobre estudios de conflicto e movimentos sociais na América Latina"* en José Seoane (comp.) *"Movimientos Sociales y Conflicto en América Latina"* CLACSO, Buenos Aires

Ribeiro, Ana Clara Torres. Outros territórios, outros mapas. En: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires :CLACSO, 2005- . Disponible en:http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ ar/libros/osal/osal16/D16TRibeiro.pdf

Santos, Milton. O retorno do territorio. En: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun.2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005- . Disponible en

http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf

Giménez, Gilberto Territorio, cultura e identidades, la región sociocultural. Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas Época II . Vol. V. Núm.9 , Colima, junio 1999 p, p. 25-57.

Praga de Manuel Vázquez Montalbán o la ciudad de la memoria

Marta Beatriz FERRARI
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen

La propuesta de la presente ponencia es la de realizar un abordaje del poemario *Praga* (1982) del escritor Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), a partir del rastreo del vínculo entre poesía y memoria. La alusión lateral a un episodio central de la historia europea del siglo XX, la invasión de Praga por parte de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia, hecho que pondría fin a la etapa de apertura política y liberalización reformista que propiciaba un "socialismo con rostro humano" conocido como la Primavera de Praga (1968), permite al autor catalán llevar adelante una reelaboración del pasado a través de un viaje por la memoria personal y por la memoria histórica conjugando *racconto* biográfico con análisis político, tono confesional con distancia crítica. Como muchas de las obras de nuestro autor, *Praga* es un libro inclasificable -"poema-libro" o "libro-poema" (Manuel Rico); "monólogo" o "dilatada meditación" (Lluis Izquierdo)- que convierte a la capital de la actual República Checa en un auténtico "sitio de memoria" (Pierre Nora).

Introducción

> La literatura es *sólo* lenguaje, pero el lenguaje está cargado de tiempo, de tiempo significante, y a esa fatalidad de transmitir el tiempo significante no puede escapar ningún escritor.
>
> Manuel Vázquez Montalbán

"No puede ser./Esta ciudad es de mentira" rezan los dos primeros versos del poema de Mario Benedetti que el escritor catalán Vázquez Montalbán (1939-2003) elige como epígrafe para su poemario *Praga*, escrito entre 1973 y 1982[1]. Este poema proemial funciona a modo de pórtico

1 La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Vázquez Montalbán, Manuel (1999), *Praga.* Barcelona, Plaza y Janés. El poema de Mario Benedetti dice así: "No puede ser./Esta ciudad es de mentira./No puede ser que las palmeras se doblen/a acariciar la crin de los caballos/y los ojos de las putas sean tiernos/como los de una Venus de Lucas Cranach/no puede ser que el viento levante las polleras/y que todas las piernas sean lindas/y que los concejales vayan en bicicleta/del otoño al verano y viceversa./No puede ser./Esta ciudad es de mentira./No puede ser que nadie sienta rubor de mi pereza/y los suspiros me entusiasmen tanto como los hurras/y pueda escupir con inocencia y alegría/no ya en el retrato sino en un señor/no puede ser que cada azotea

confesional y brinda desde el umbral mismo del libro una clave de lectura de lo que viene a continuación. Dividido en siete secciones, el poemario sitúa la enunciación en un "aquí" que nos habla de un "sitio de memoria" real o imaginado en torno al cual girará todo el universo referencial del texto. La técnica de composición apela al juego de las asociaciones, a la elipsis y a las reiteraciones exhibiendo una estructura sumatoria de modo tal que los breves poemas que dan inicio a cada sección del libro serán retomados a modo de síntesis para conformar el poema final dotando al libro de un carácter circular, recursivo, que repite lo dicho a la vez que añade lo no dicho alertando al lector acerca de esa leve diferencia semiótica que se produce entre un texto y otro. Desconcierto y perplejidad a nivel lingüístico que replica idénticos sentimientos a nivel conceptual.

Desde el texto inicial este sitio de memoria -Praga- aparece claramente connotado por lo bélico: guerra, muerte, devastación, miedo, silencio, cieno, bota, fosa común, muro, descargas, tanques, hordas caquis y cadáveres. Será en este poema de factura intertextual en el que se reescriben unos versos del mallorquín Roselló Porcell, donde emerja de modo más claro la alusión lateral a un episodio central de la historia europea del siglo XX, la invasión de Praga por parte de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia, Alemania oriental, Polonia, Hungría y Bulgaria. Invasión que pondría fin a la etapa de apertura política y liberalización reformista que propiciaba un "socialismo con rostro humano" y que se conoció como la Primavera de Praga, proceso que duraría solamente del 5 de enero al 20 de agosto de 1968 cuando 200.000 soldados y 2.300 tanques invadieron Checoslovaquia.[2] Así lo leemos en el texto: "los invasores/fusilaban archivos/borrachos de memoria bárbaros/ hartos de carne humillada y ofendida" (Vázquez Montalbán, 1999: 11). Vázquez Montalbán sintetiza en dos conceptos -el miedo y el silencio- las potencialidades derrotadas de "las ideas" y "las palabras" respectivamente: "El miedo era una presencia/el silencio su mortaja/las palabras escondidas en las cosas/ las ideas en los ojos/contemplaban/la división entre el que muere y el que mata" (Vázquez Montalbán, 1999: 11).

La evocación poética trasciende el episodio histórico concreto (pensemos que la escritura del libro arranca en 1973 cuando los hechos recientes y las imágenes a ellos vinculadas estaban grabadas a

con antenas/encuentre al fin su rayo justiciero y puntual/y los suicidas miren el abismo y se arrojen/como desde un recuerdo a una piscina./No puede ser./Esta ciudad es de mentira./No puede ser que las brujas sonrían a quemarropa/ y que mi insomnio cruja como un hueso/y el subjefe y el jefe de policía lloren/como un sauce y un cocodrilo respectivamente/no puede ser que yo esté corrigiendo las pruebas/de mi propio elogiosísimo obituario/y la ambulancia avance sin hacerse notar/y las campanas suenen sólo como campanas./No puede ser./Esta ciudad es de mentira./O es de verdad/y entonces/está bien/que me encierren." (Benedetti, 1963: 31)

2 La sucesión de los variados ritmos musicales que se evocan -"fox fox trot bolero bugui mambo"- bien pueden sugerir la liberalización de los medios de comunicación, radio y televisión que podían emitir músicas de distintas latitudes permitiendo, como lo señala el mismo autor en *Crónica sentimental de España*, que la sentimentalidad colectiva se identifique con una serie de signos de exteriorización, entre ellos, las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional.

fuego en la memoria colectiva), alude también a la previa invasión nazi, y en términos simbólicos a la barbarie ejercida contra cualquier pueblo oprimido.[3] El intento de borramiento de la memoria colectiva es el leit motiv del libro -la negación del legado histórico implícita en "las almas de antepasados olvidables"-, una operación asociada al miedo y al silencio impuestos por los invasores a la población civil -las "pequeñas gentes"- y derivados de la dostoievskiana humillación y ofensa a la que han sido sometidos -"humilladas mujeres ofendidos hombres" (Vázquez Montalbán, 1999: 11). Todo el poderío de la amenaza cristaliza en el símbolo del "tanque", reiterado una y otra vez a lo largo del libro; imagen de fuerte significado icónico como lo demuestran las numerosas fotografías y documentales de la época.

Sin embargo, la amenaza del olvido avanza hacia las memorias particulares en un intento de borramiento de las identidades individuales como se expresa en un contundente ubi sunt: "qué se hizo/del país de la infancia y del exilio/de una adolescencia sensible?" (Vázquez Montalbán, 1999: 32). En ese contexto, emerge el sujeto, un yo que se autodefine por sus fragilidades, por su extrema vulnerabilidad: "así se templó mi acero/ mi talón el de Aquiles la espalda de Sigfrido" (Vázquez Montalbán, 1999: 12), y que de allí en más apela a un vosotros identificado con "mis feroces camaradas" (Vázquez Montalbán, 1999: 13). Pero la pertenencia del yo a ese colectivo (recordemos la afiliación de Vázquez Montalbán al Partido Socialista Unificado de Cataluña -PSUC- que le valió un encarcelamiento de tres años en la España franquista) no está desprovista de distanciamiento crítico -"he respetado vuestros cuentos (…) mas no os fiéis de mi entusiasmo" (Vázquez Montalbán, 1999: 14)-, ni escindida de una visión radicalmente dialéctica de la historia.[4] Vázquez Montalbán, como bien señala Manuel Rico, reflexionó mucho sobre la caída de los imaginarios emancipadores que construyó la izquierda europea haciendo de Praga "el símbolo de las contradicciones del marxismo occidental de finales de los años sesenta" (Rico, 2005: 42). En una entrevista que le realizara José Colmeiro, el autor vuelve sobre el tema y se expresa con enorme claridad al hablar de la "sensación de estafa histórica" y de "impotencia" en quienes como él tenían treinta años en torno a 1968 (Colmeiro, 2007: 289).

Pero en los intersticios de este lugar de memoria, a modo de sugestivos vasos comunicantes, aparece la referencia veladamente emblemática a otra ciudad, la ciudad de su memoria, Barcelona:

3 Vázquez Montalbán afirma respecto del libro: "Espero que se haga una lectura menos bloquista de *Praga,* menos condicionada por la política de bloques. Praga es Praga, pero también Barcelona, o cualquier otra ciudad a la vez exterior e interior, capaz de generar una morbosa relación erótica entre el amo y el esclavo, entre memoria y deseo". (Izquierdo, 1997: 73)

4 Con total acierto, Manuel Rico hablará de "la dialéctica dolorosa encarnada en la compasión/identificación con los dominados y en la perplejidad/decepción ante unos dominadores que traicionan el reino del deseo". (Rico, 2001: 171)

"ahogada turba/en urgidas *ramblas* de terror" (Vázquez Montalbán, 1999: 13) (el destacado es mío). No en vano se repite la imagen del laberinto como modo de complejizar el espacio y desafiar al sujeto a afincarse en una imposible identidad estable.

Ya en la segunda sección el yo se apodera de la enunciación y hablará de su "condición de rana/ judía/ en una charca/ de fondos construidos" (Vázquez Montalbán, 1999: 19), la de quien ha nacido en una "ciudad vencida", y aquí confirmamos que la ciudad de la que se habla -"ciudad ilimitable"- y la historia que se refiere no tienen un significado unívoco, es Praga y a la vez es Barcelona, es el judío perseguido por los nazis y es el sujeto hablante con su pertenencia marginal a su entorno catalán por su carácter de mestizo cultural (así lo confirma el tercer poema de la sexta sección, que apela al bilingüismo alternando versos en castellano y en catalán), es la historia de Europa y la de España.[5] Hay algo antinatural en esa charca "de fondos construidos", algo que violenta el orden y la pertenencia, un desacomodo cuyo interrogante asedia la identidad misma del sujeto "nacido para ser extranjero" (Vázquez Montalbán, 1999: 23)[6]. La voz habla asimismo de su origen biográfico, de un espacio -"no escogí nacer entre vosotros/en la ciudad de vuestros terrores/ en su sur vencido y fugitivo" (Vázquez Montalbán, 1999: 20)- y un tiempo, 1939, año del nacimiento del autor y año de finalización de la guerra civil con la derrota del bando republicano tras la toma de Cataluña y la masiva huida hacia la frontera de Francia: "nací en la cola del ejército huido" (Vázquez Montalbán, 1999: 20), afirma el sujeto.

En la escritura de Vázquez Montalbán el motivo del viaje es una constante: "Como el judío que añora/aquel lugar/del que no sea preciso regresar/ paraísos de confianza/en la propia piel" (Vázquez Montalbán, 1999: 22). Y es el autor quien nos aclara los alcances de este deseo que tanto tiene en común con el pensamiento de Kavafis:

> En 1965 pensaba yo que la huida es el estado perfecto de los seres animales o humanos, y que sólo nosotros podíamos aspirar a llegar a algún lugar del que no quisiéramos regresar. La inutilidad del viaje como huida se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, es decir, con el ser que pretendemos huir. (Tyras, 2007: 111)

5 En una entrevista con José Colmeiro, éste le pregunta si ser charnego, escribir en castellano y vivir en Cataluña es como ser judío, escribir en alemán y vivir en Praga, a lo que Vázquez Montalbán responde: "Bueno, esa fue la metáfora que utilicé para el libro de poemas de Praga y reflejaba una cierta sensación de extranjería, pero de extranjería positiva. Yo no me la tomaba nunca como una manía persecutoria ni muchísimo menos, y creo que ha habido la suficiente inteligencia por parte de la política cultural como para que los factores de incomodidad hayan sido los mínimos. (Colmeiro, 2007: 231)

6 Otero Blanco hablará de un "yo fragmentado y alienado" en este poemario; de "una identidad fluida, en tránsito, reivindicando su identidad híbrida como instrumento de rebeldía y transgresión: ´Somos los mejores / los mestizos somos los mejores´". (Otero, 2009: 73)

Evidentemente, ese sitio del que nunca se quiera regresar sólo puede ser el lugar de la memoria y así lo leemos en *Praga*: "vivo en Praga acumulando/recuerdos deudas pérdidas/de la propia identidad en cada testigo/muerto" (Vázquez Montalbán, 1999: 22).

Pero además del derrotero biográfico del sujeto hablante, el libro se detiene particularmente en dos biografías, la de Franz Kafka y la de W. A. Mozart, habitantes/visitantes ilustres de Praga. A través de un relato elíptico y desmitificador, con un registro desprovisto de toda gravedad que roza más de una vez la ironía -"amó a las mujeres para cartearlas/y Milena Josenska le tradujo al checo/en un vano intento de repatriarle/tras descubrirle cierta poquedad sexual" (Vázquez Montalbán, 1999: 26)- se da cuenta de que toda una vida cabe en muy pocas palabras: "tuberculosis mudez sanatorio Wiener Wald/ muerte en Kierling no lejos de Viena/ enterrado en Praga junto a un padre metafísico" (Vázquez Montalbán, 1999: 27). De igual modo procede ante la biografía del segundo protagonista de la historia de Praga: "Mozart era tan amado en Praga/ que hasta los mendigos cantaban fragmentos de Las Bodas" (Vázquez Montalbán, 1999: 60).

Esta impronta desacralizadora que se inicia con la historia de sus habitantes más ilustres se expande hasta abarcar a la ciudad misma; escenario y emblema de una modernidad consumista, "Praga es una ciudad de Ferias y Congresos" (Vázquez Montalbán, 1999: 33), atravesada por la incitación de la publicidad -"vendidos/ compradores comprados vendedores vencidos/ ciudadanos de Praga" (Vázquez Montalbán, 1999: 34)-, una ciudad-mercado donde hasta la historia se convierte en mercancía al punto de cerrar la tercera sección con un poema de marcado tono apocalíptico que anula todo sueño de liberación: "a lo sumo/ extingámonos sin dolor/ reservando la tierra para las últimas parejas/y la última que se suicide/para evitar la conspiración de las serpientes" (Vázquez Montalbán, 1999: 37).

La sección V supone un regreso a la biografía personal, a los recuerdos personales: la madre, el padre, el tío Anselmo, su ciudad, su infancia, su memoria. "Cuando pague mis deudas/y entierre a mis muertos/ya seré viejo" (Vázquez Montalbán, 1999: 49), confiesa el sujeto repitiendo un pensamiento de otro personaje, Pepe Carvalho. Y continúa: "en cada deuda perdí tiempo/en cada muerte memoria de mí". Cada muerto próximo se lleva fatalmente consigo parte de nuestra propia memoria, algo que reitera en el poema final de *Pero el viajero que huye,* el que comienza con el rotundo verso "Definitivamente nada quedó de abril" y donde leemos en referencia a la muerte de su madre: "entre mis manos tu rostro frío confirmaba/el silencio al que llevas mi memoria/memoria de mi infancia y tu postguerra."[7] Como se advierte, la escritura de Vázquez Montalbán va

7 En entrevista con José Colmeiro, el autor insiste en el carácter unitario de su producción poética , a la vez que la define como un proceso de formación de la memoria: "*Memoria y deseo* se ultima con *Pero el viajero que huye*. El

exhibiendo un constante entrecruzamiento entre el orden de lo privado y lo público, la historia y la Historia. Este itinerario irá dando cuenta, a partir de una escritura claramente orientada hacia el contexto histórico-biográfico del autor, del carácter comprometido de su poesía, así como del posicionamiento ideológico del poeta en el contexto socio-político en que le tocó vivir.

II. Memoria e Historia

> La memoria es una falsificación de la realidad, pero es un lugar seguro donde pueden cumplirse todos tus deseos.
>
> Manuel Vázquez Montalbán

La aparición a mediados de la década del ochenta de la monumental obra *Les Lieux de mémoire* del historiador francés Pierre Nora -dividido en varios volúmenes aparecidos entre 1984 y 1992- marcó un hito en lo que hace a las teorizaciones en torno a la "memoria histórica". En él se acuña la noción de "sitios de la memoria" para designar el conjunto de lugares -materiales o simbólicos- donde se cristaliza, se refugia y se expresa la memoria colectiva, al mismo tiempo que se problematizan las relaciones que ésta mantiene con la historia como disciplina. Efectivamente, Pierre Nora insiste en distinguir historia de memoria porque, señala, ambas funcionan en registros radicalmente diferentes:

> La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide. (Corradini, 2006, s/p)

En diálogo con esta línea de pensamiento, se pueden leer las reflexiones de Dominick LaCapra en torno al llamado "giro hacia la memoria"; el autor entrecruza en el desarrollo de sus especulaciones

libro comienza con el poema "Nada quedó de abril" y termina con la muerte del personaje, que es la muerte de mi madre; el primer poema está dedicado a mi madre y el último también. Es como el cierre de la formación de la memoria." (Colmeiro, 2007: 296)

perspectivas históricas, literarias y psicoanalíticas. Para LaCapra existen complejas interacciones entre historia y memoria; la memoria -dirá- no es idéntica a la historia pero tampoco es su opuesto:

> Aún con sus falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, la memoria puede llegar a ser informativa, no en términos de representación empírica exacta de su objeto, sino como la recepción y asimilación a menudo acompañada de angustia de ese objeto tanto por los participantes en el acontecimiento como por quienes nacieron después. (LaCapra, 2009: 33).

Dos de los títulos que recogen buena parte de la producción crítica en torno a la obra poética de Manuel Vázquez Montalbán centran significativamente su interés en el foco de la memoria. Me refiero al estudio de cita obligada de Manuel Rico, *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, editado por Mondadori en 2001, y a la edición de José Colmeiro, *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, aparecido en 2007.[8] Naturalmente que el disparador es el título elegido por el escritor catalán para editar su obra poética completa, el eliotiano *Memoria y deseo. Obra poética 1969-1990*, editada por Grijalbo en 1990.[9]

Manuel Rico destaca las que en su opinión son las notas dominantes de la poesía de Vázquez Montalbán: la homogeneidad, la compacidad y la unicidad, en apoyo de lo cual señala la obsesiva recurrencia de los temas, de los cuales la memoria es la columna vertebral, "la que respira de un modo obsesivo en todos sus libros" (Rico, 2001: 53).

Si volvemos por un momento al texto del historiador norteamericano advertimos que él subraya el peligro que conlleva la fijación del problema de la memoria asociado a la compulsión, a la repetición discursiva, y arriesga una interpretación posible, que dicha preocupación con su mirada retrospectiva distraiga la atención de las necesidades del presente alejándonos tanto de una voluntad constructiva como del diseño de líneas de desarrollo futuro. Y agrega: "Un fenómeno particularmente sospechoso es el giro nostálgico y sentimental hacia un pasado parcialmente ficcionalizado contenido en un relato convenientemente conciliador y lleno de convenciones tranquilizadoras." (La Capra, 1998: 21) La clase de memoria deseable para LaCapra, entonces, es aquella que existe no sólo en tiempo pasado sino también en presente y futuro (1998: 29).

8 El capítulo de Kathleen Vernon aborda específicamente la reivindicación de la memoria histórica en la obra de Vázquez Montalbán, desde su texto ensayístico *Crónica sentimental de España,* pasando por *Una educación sentimental* hasta las *Coplas a la muerte de mi tia Daniela*. Vernon hablará de la feminización de la memoria histórica, un proceso en el que la mujer adquiere el carácter de protagonista de la resistencia cultural.

9 Fuera de esta compilación queda el libro *Ciudad*, editado por Visor en 1997. Recordemos que Seix Barral había editado en 1983 una primera compilación con el título, *Memoria y deseo. Poesía 1967-1983*.

En Manuel Vázquez Montalbán, sin embargo, el trabajo que el sujeto poético realiza con la memoria no es nunca complaciente. En todo caso, supone siempre una búsqueda que lejos de sumergirse en la nostalgia o en los recuerdos confortables, sometiéndose al avasallamiento del pasado, implica indagar en las contradicciones del presente y proyectarse hacia un futuro siempre incierto. La indagación en el pasado, en la historia y en la memoria como bien advierte Rico, no se efectúan con una voluntad arqueológica sino con la de "quien intenta entender las más oscuras claves del presente colectivo y proyectar su experiencia en un imaginario distinto" (Rico, 2001: 52) Kathleen Vernon realiza una sutil distinción al respecto al sostener que en la obra de Vázquez Montalbán se produce la transformación de lo que Colmeiro caracteriza como "memoria colectiva", un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo, en "memoria histórica", conciencia histórica y concepción crítica de acontecimientos históricos compartidos colectivamente. Según la crítica norteamericana, "si la primera supone una mirada inocente, herencia circunstancial y local, la segunda implica una mirada crítica, distanciadora" (Vernin, 2001: 33). El proyecto montalbaniano según la autora establece una relación dialéctica entre ambos tipos de memoria de modo tal que la memoria crítica nace y convive con la memoria inicial sin imponerle un marco conceptual que corrija los excesos subjetivos de la misma. En efecto, en su obra conviven remembranza familiar con análisis ideológico, identificación sentimental con lucidez histórica. El mismo autor ha sido contundente al respecto: "He escrito sobre memoria histórica reivindicando una función testimonial de la literatura -ironizada- cuando por eso nadie daba ni dos duros" (Colmeiro, 2007: 290). Resulta imprescindible detenerse un momento en el papel que el autor otorga a la ironía como instrumento de crítica; para él el lenguaje irónico es el código subversivo por excelencia, el único capaz de "tolerar una época segura de sí misma, con las creencias perfectamente establecidas" (Colmeiro, 2007: 280) y proponer el derecho a lo diferente.

Vázquez Montalbán realiza en *Praga* una elaboración del pasado a través de un viaje por la memoria personal y por la memoria histórica conjugando *racconto* biográfico con análisis político, tono confesional con distancia crítica. Como muchas de las obras de nuestro autor, *Praga* es un libro inclasificable -Rico lo define como "poema-libro" o "libro-poema", Lluis Izquierdo como "monólogo" o "dilatada meditación"-; sugerente y descarnado, desafía a sus lectores al complejo y utópico ejercicio de reacomodar los significados desplazados. No olvidemos que estamos frente a significantes cuyos significados transmigran de modo incesante: "o acaso no sea Praga una ciudad una sinfonía/ ni la Historia ni una vida ni este libro/acaso sea simplemente una metáfora" (Vázquez Montalbán, 1999: 61).

En el epígrafe que elegimos para este trabajo, Vázquez Montalbán sostenía que "la literatura es *sólo* lenguaje" pero agregaba también que ese lenguaje está cargado de "tiempo significante", y es aquí donde se inserta plenamente su preocupación por la memoria, por la historia y por la intervención ideológica que supone toda escritura. Para concluir con sus palabras: "La memoria es una falsificación de la realidad, pero es un lugar seguro donde pueden cumplirse todos tus deseos" (Tyras, 2003: 180).

Obras citadas:

Benedetti, Mario (1998), *Noción de patria*. Madrid, Visor.

Colmeiro, José (Coord.) (2007), *El compromiso con la memoria.* USA, Támesis Book Limited.

Corradini, Luisa (2006), "No hay que confundir memoria con historia". Bs.As. En *La Nación*, 15 de marzo de 2006. s/p.

Izquierdo, José María (1997), "Memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán". En *Romansk Forum*, Universitet i Oslo. pp. 47-74.

LaCapra, Dominick (2009), *Historia y memoria después de Auschwitz*. Bs.As., Prometeo.

Martínez, Santiago (1990), "La poesía de los seniors: Las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Alvarez". En *Anthropos* Nro: 112. pp. V-XII.

Otero-Blanco, Ángel (2009), "Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán", En Bou, Enric y Pittarello, Elide (Eds.). *(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos, prosa, poesía, ensayo*. Vervuert: Iberoamericana, pp.57-77.

Rico, Manuel (1997), "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán. En *Insula* Nro: 605, mayo 1997, pp. 21-23.

Rico, Manuel (2001), *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán.* Barcelona, Mondadori.

Rico, Manuel (2005), "Manuel Vázquez Montalbán, el poeta". En *Turia. Revista cultural,* nº 73-74, marzo-mayo. s/p

Rosselló- Pòrcell, B. (2002), *Poesías. Poesies.* Madrid, Calambur.

Tyras, Georges (2007), "Entre memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán". En Colmeiro, José (Coord.). *El compromiso con la memoria.* USA, Támesis Book Limited, pp. 105-116.

Tyras, Georges (2003), *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán.* Granada, Zoela.

Vázquez Montalbán, Manuel (1970), *Manifiesto subnormal.* Barcelona, Kairós.

Vázquez Montalbán, Manuel (1986), *Memoria y deseo (Obra poética 1963-1983).* Barcelona, Seix Barral.

Vázquez Montalbán, Manuel (1988), "Por un estado de la pluralidad poética". En *Taifa* 1, enero, pp. 25-30.

Vázquez Montalbán, Manuel (1990), *Pero el viajero que huye.* Madrid, Visor.

Vázquez Montalbán, Manuel (1999), *Praga.* Barcelona, Plaza y Janés.

Teatro de objetos y memoria

Dra. Sandra FERREYRA
(Universidad Nacional de General Sarmiento)

Resumen

Inmerso en un proceso de asimilación estético-política del pasado reciente, que en las artes escénicas tuvo su punto de giro en Teatro Abierto (1981), y en interacción con el movimiento cultural *under* que se desarrolla a lo largo de la década del ochenta, el teatro de objetos, práctica artística que emerge con fuerza en la década del noventa, se ofrece, entre otras cosas, como una nueva matriz de memoria. El presente trabajo propone analizar la producción del Periférico de Objetos (1990-2000) en tanto dispositivo de memoria que tiene a la manipulación como principio. Organizaremos la observación a partir de tres ejes: *la latencia histórica de los objetos, la subjetividad corrompida por la objetualidad* y *el objeto histórico como objeto alegórico*.

Introducción

El Periférico de Objetos[1] se da a conocer en 1990 con el estreno de *Ubu rey,* una versión de la obra de Alfred Jarry. Si bien en este primer espectáculo el grupo se mantiene dentro de las convenciones del teatro de títeres, ya pone de manifiesto que la actividad del titiritero excede la construcción de universos maravillosos y el desarrollo de temáticas candorosas. En su segundo espectáculo, *Variaciones sobre B…* (1991), no quedan dudas de que el trabajo se orienta a la exploración de las posibilidades escénicas del objeto en relación con su manipulador. Si la idea era desplegar al máximo el potencial estético del objeto, se hacía necesario atender a que éste era indisociable del potencial expresivo del sujeto que lo manipulaba.

> El movimiento al que es sometido el objeto es lo que sugiere que lo que se ve es la "casi vida" del objeto ya que, obviamente, a pesar de ser capaz de accionar en la escena, su vida no es más que una proyección de la imaginación humana. Es un objeto queriendo ser un ser vivo, transformándose en personaje. Su papel es el de un ser vivo, pero

1 Grupo de experimentación escénica fundando en 1989 por Ana Alvarado, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, todos integrantes del Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín. En el desarrollo de los espectáculos se fueron sumando otros integrantes como Román Lamas y Alejandro Tantanian.

> limitado por la materia muerta que lo constituye. Es en esta contradicción en donde reside su encanto, en ese lugar donde entran en contacto la materia y el espíritu.
>
> […] En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro (Alvarado, 2009: 43).

Los materiales básicos que comienzan a poblar la escena del Periférico de Objetos –los muñecos mutilados, los artefactos caducos, el vestuario quirúrgico- funcionan como materia prima de imágenes que cuestionan los modos establecidos de concebir la relación sujeto/objeto no solo como dinámica escénica sino también como forma de conocimiento del mundo y como registro histórico.

1. La latencia histórica de los objetos

Inmerso en un proceso de asimilación estético-política del pasado reciente, que en las artes escénicas tuvo su punto de giro en Teatro Abierto (1981), y en interacción con el movimiento cultural *under* que se desarrolla a lo largo de la década del ochenta, el teatro de objetos se ofrece, entre otras cosas, como una nueva matriz de memoria. A diferencia de las propuestas que siguen la línea de Teatro Abierto, en las que la escena funciona como una metáfora de experiencias pasadas con la que se garantiza la identificación emotiva del espectador bienpensante, el Periférico complejiza la acción de recordar recuperando la latencia histórica de los objetos. Esto es posible porque la manipulación recorta al objeto de su contexto original y lo inserta en una composición nueva que transforma su manera de significar y los significados asociados a ella, incluidos aquellos que determinan su temporalidad. La escena se presenta como una nueva forma de conocimiento que surge del "insano equilibrio" que las cosas adquieren en un nuevo montaje. Por eso, para dar sentido escénico a un muñeco, o a una abrochadora, o a una camilla, al espectador –como al manipulador – no le alcanza con buscar en la memoria las posibles articulaciones de éste con otros en un contexto que le era propio, tampoco le alcanza con descubrir al objeto completamente desprendido de las funciones y usos que lo anclaban a una habitación infantil, o a una oficina, o a un quirófano. El sentido surge precariamente en la conjunción del pasado y del presente en las cosas. El objeto se activa como dispositivo de memoria a partir del choque entre los restos de experiencias que trae almacenados y la historicidad material de la composición escénica.

El hombre de arena (1992) es quizás el espectáculo que, paradójicamente, en su oscuridad muestra más nítidamente esta operación. Allí el relato de E.T.A Hoffman se escenifica desde lo más insignificante, desde lo más obsceno y degradado: una caja llena de tierra y unos muñecos a los que le falta la "tapa de la cabeza". La práctica de la manipulación hace de la inercia y el movimiento los extremos de un único mecanismo que escapa a cualquier racionalización y que es a un tiempo vital y fúnebre. Esto es así porque en su composición la escena libera a los objetos de su ordenamiento consciente: la caja llena de tierra remite a una tumba pero también al arenero de una plaza; en las viudas –interpretadas por los manipuladores -se entrelazan imágenes de duelo y de juegos infantiles; los muñecos muestran las dos caras que señala Lotman: "una atrae al mundo acogedor de la infancia, la otra se asocia con la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida" (Lotman, 2000: 99-100). El gesto de superación de la muerte, es decir la vida, está contenido y se libera en los cuerpos inertes de los muñecos animados por la manipulación. Al mismo tiempo, en la reiteración compulsiva de sus acciones, las viudas se cosifican, se vuelven artefactos de un hacer automático cada vez más veloz.

La crítica, y probablemente también el público, vio en *El hombre de arena* la representación de los acontecimientos más oscuros de la historia argentina reciente: la desaparición de personas, el asesinato masivo, el entierro en fosas comunes. Imposible eludir esa visión. Sin embargo, es conveniente señalar que el trabajo del Periférico de Objetos no se agota en esa representación*;* se propone además como alternativa al modo idealista de vincularse con el mundo de las cosas, aquel que considera que su verdad se reduce a la conciencia que tenemos de ellas. Los espectáculos del grupo revisan esta consideración habilitando la hipótesis de que la manipulación les permite configurar en imágenes un contenido de experiencia acumulado en la memoria de los objetos.

Esta hipótesis funciona con el supuesto de que existe en las cosas un saber respecto del pasado que se encuentra por fuera del procesamiento consciente a la espera de un lenguaje que lo traduzca en imágenes. Apoyado en este supuesto, el grupo polemiza a un tiempo con el teatro de títeres y con el teatro de actores en tanto ambos desestiman a los objetos como dispositivos de memoria a favor de un sujeto que recuerda y toma consciencia de lo acontecido. En alguna medida, la memoria de los objetos recupera para el recuerdo aquello que la toma de consciencia descarta por no ser funcional a una determinada idea de mundo consensuada a espaldas de las cosas y los sentidos cifrados en ellas. En las formas obsoletas de los artefactos, en los mecanismos gastados de los aparatos a cuerda, en el antropomorfismo anticuado de los muñecos, permanecen latentes imágenes que guardan algo de

lo que verdaderamente ha sido ese pasado, más allá de las *ideas* que la mirada subjetiva haya desarrollado para darles sentido.

El universo objetual del Periférico de Objetos, entonces, pone en crisis la creencia de que la conciencia puede abordar de manera autónoma el concepto de realidad y la realidad misma; se trata de un universo que pierde todo contacto con *una idea de mundo* organizadora del registro experiencial común. En las imágenes opacas e inexplicables que la manipulación configura en la escena –cirujas ciegos que transforman acciones amorosas en actos de tortura, viudas que desentierran y entierran cuerpos inertes-, la historia se muestra en lo que tiene de dolorosa y fallida. La escena periférica opera como memoria de la historia reciente manipulando en la precariedad del presente contenidos residuales de experiencia que escapan a la conceptualización y perviven en muñecos mutilados, en caducos sillones de dentista o en anteojos anticuados, y se transfieren al cuerpo de quienes manipulan y a la voz de quienes narran; somete a objetos, cuerpos y textos a una mirada microscópica capaz de ver el contenido de verdad que perdura en lo marginal, lo insignificante, lo limítrofe.

2. La subjetividad corrompida por la objetualidad

La manipulación funda así un territorio poético en el que los personajes son reducidos a un estado criatural, a una subjetividad cosificada. A partir de su segundo espectáculo el Periférico de Objetos se orienta de lleno a la exploración de ese nuevo territorio creado por la manipulación. En él el sentido elude la coincidencia del objeto con la idea que de él tiene el sujeto, se ubica en el punto exacto en el que esa coincidencia es negada:

> La utilización de los objetos. Por el tratamiento de las identidades beckettianas se suele preguntar cómo podría haber objetos trascendentes alrededor de esos personajes. Sin embargo, los hay y son objetos elevados a categorías de cierta vitalidad, (entiéndase el nivel de ese rango de vida). El individuo beckettiano –del mismo modo que en nuestro proceso de manipulación- parece no poder discernir dónde termina su cuerpo y dónde empieza realmente su objeto. Los objetos, entonces, funcionando como verdaderas prótesis. Hay perversión en esos objetos que permiten comunicar y examinar el mundo: bicicletas, bolsos, valijas, paraguas, sillas de rueda, mecedoras, escaleras. Cambio de su funcionalidad permanente. Cosificación material del sujeto. Cosificación de los personajes (Veronese, 1999/2000).

En efecto, en *Variaciones sobre B…* el universo beckettiano es empujado desde el planteo de lo absurdo de la existencia hacia la exploración del objeto *en* el sujeto e investiga los modos en los que el muñeco en tanto producto histórico cultural opera como modelo para una existencia degradada a la objetualidad.

De ahí en más en la escena periférica el sujeto oscila entre su transformación en cadáver o en mercancía, en imágenes que delatan algunas de las formas inefables que asume la existencia cuando se la percibe en su constante caída hacia lo inerte. Al funcionar como "prótesis" de los objetos, el cuerpo del manipulador habilita la posibilidad de que estos se sustraigan al despotismo de la subjetividad humana para dejar de ser meros transmisores de contenidos dados y mostrarse como productores de nuevos sentidos. Estos nuevos sentidos que provienen de configuraciones escénicas montadas a partir de restos materiales de un pasado común llevan a una reformulación de los conceptos de experiencia y de conciencia.

Promediando la primera presidencia de Carlos Menem, cuando algunos valores que sostenían la primavera democrática empiezan a mostrarse como materia histórica fracasada, el sistema que el Periférico de Objetos desarrolla refiere de manera crítica los modos en los que el teatro argentino piensa su relación con la historia y la política argentinas. Critica principalmente una escena "comprometida" en la que predominan los contenidos de conciencia por sobre los contenidos de experiencia. En oposición a esto, el Periférico de Objeto sale a "cazar" imágenes que condensen restos de experiencia que no han sido procesados conscientemente por estar vinculados inexorablemente a la decadencia y a la muerte. En la indagación de un territorio poético que se presente como alternativo al desarrollo simbólico del teatro predominantemente idealista, los espectáculos del grupo descubren forman posibles para un saber histórico vedado a la comunicación consciente.

Los objetos manipulados traen a la escena contenidos de memoria que en efecto remiten a la historia reciente del país pero lo hacen desde la periferia de la consciencia; en este sentido son a la manera de Proust memoria involuntaria en la que se hacen presentes de manera azarosa aquellas experiencias que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria[2], por ejemplo, la

2 Para Proust el pasado se encuentra "fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material… que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca" (Proust en Benjamin, 2012: 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la *verdadera experiencia* contenida en el recuerdo involuntario al afirmar que: "Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo" (Benjamin, 2012: 190).

relación entre el éxito del mercado y la caída de lo humano en lo objetual, la reducción de los sujetos a objetos antropomórficos que opera como lógica capitalista, la necesidad de desplazar la percepción desde una subjetividad social idealizada –condensada en la figura del artista comprometido –hacia una subjetividad corrompida por los objetos.

Rescatados del basurero cultural, los muñecos y sus accesorios se ofrecen como humanidad mortificada en un presente signado por la transitoriedad. Transitoriedad no como sinónimo de deshistorización sino como forma alternativa al orden causal. Transitoriedad como la forma histórica que guarda en la potencia expresiva de las ruinas lo que efectivamente *ha sido*.

De este modo, en *Cámara Gesell* (1994) la transitoriedad funciona como emblema del deseo materialmente sometido al mundo objetual. Los muñecos y la actriz autómata no son meras copias humanas, sino que operan, al igual que las máquinas de la era industrial, como modelos de una existencia potencial que evoca en la materia inerte los deseos de belleza, de modernidad y de progreso no desde su trascendencia sino desde su fracaso. La búsqueda individual de Tomás, el protagonista de *Cámara Gesell*, de la "cálida escena familiar" que lo contenga y lo defina, tiene su correlato en la búsqueda colectiva de la "cálida escena democrática" en la que se cierren las viejas heridas y en la que reine la paz del mercado.

Para el teatro de objetos, que empieza a tener un lugar destacado en la cartelera teatral independiente, la historia argentina, al igual que la historia de Tomás, no es otra cosa que una acumulación desordenada de cuerpos, textos y objetos a cuya materialidad se encuentran adheridas tanto las aspiraciones libertarias como las aspiraciones fascistas del "sujeto apto para desear" –con esta expresión se presenta al personaje en la primera escena. La vida de Tomás se expone en una serie de cuadros que muestran su precario equilibrio del "sujeto deseante". El niño se desplaza entre dos campos de fuerza: uno externo, en el que operan los gestos que animan la vida social y otro interno, que lo arrastra hacia la inercia propia de los objetos. No se trata entonces de entender al personaje como metáfora de la sociedad argentina –Tomás no es "la Nona", el personaje creado por Roberto Cossa –sino de desentrañar los mecanismos de un sistema objetual, asimilable a la familia, asimilable al mercado, que subyace tanto al deseo individual como al deseo colectivo. Mecanismos que hacen de la experiencia un punto ciego cuya verdad –oculta tras el orden causal que nos hace conscientes de nuestra historia –se alcanza a vislumbrar cuando ya es demasiado tarde.

3. El objeto histórico como objeto alegórico

El teatro de objetos entonces es ejemplo de uno de los desplazamientos más interesantes que se operan en el campo teatral de Buenos Aires de fines de siglo XX: la producción escénica empieza a cuestionar abiertamente la mirada simbólica con la que se identifica al teatro histórico y político, practicando una mirada alegórica[3]. Para Benjamin (2012: 208-209), la alegoría, en oposición al símbolo, está directamente asociada al procesamiento temporal y al desarrollo de un modo de percepción que acerque al observador a experiencias en las que el pasado sea presencia transitoria antes que consciencia trascendente; un modo de percepción de la historia como "historia del sufrimiento del mundo". Se trata de una temporalidad poética asociada a la decadencia y el martirio, en donde cobra especial importancia la expresión de una dialéctica continua entre lo animado y lo inerte, entre lo vivo y lo muerto. En los espectáculos del Periférico de Objetos el hombre le pelea su protagonismo a los objetos y junto con ellos a su cadáver. A diferencia del símbolo, el modo alegórico "permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración" (Buck-Morss, 1995: 36).

Así, los cuatro espectáculos que el Periférico de Objetos produce desde 1995 hasta el 2000 ilustran el derrotero de este punto de vista alegórico en torno al sujeto y su contexto que tiene a la latencia histórica y a la corrupción de la subjetividad como principios.

Máquina Hamlet, el texto de Heiner Müller escrito en 1977 y estrenado en Alemania en 1988, asume desde el principio un modo de expresión alegórico que muestra la historia de Europa y la propia biografía del autor en tanto subjetividad corrompida por los objetos. Que Müller tome de su maestro Bertolt Brecht fundamentalmente este carácter lo prueba la forma en la que el mismo define su modo de producir: "Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas" (Müller, 1996: 159). Que ese carácter destructivo de la dramaturgia de Müller pueda asociarse a lo que Benjamin define como un modo de expresión alegórico, está sintetizado en el impulso de "reducir las cosas a su esqueleto, arrancándole la carne y la superficie" (Müller, 1996: 159). Se trata una vez más de la expresión de lo que se extingue; el esqueleto no es tanto la estructura sino el despojo de un mundo en proceso de putrefacción. El esqueleto de Hamlet deambula por la costa, delante de las ruinas de Europa. Se cruza con el cortejo fúnebre que acompaña al cuerpo del padre muerto. Abre el Ataúd y reparte los restos entre los miserables. El féretro vacío sirve de lecho amoroso al asesino y

3 No solo en el desarrollo del teatro de objetos se puede verificar esta tensión, también en el teatro que realiza Ricardo Bartís a partir de Postales argentinas (1989) y en la "nueva dramaturgia" que empieza a producirse en los años noventa, sobre todo en torno al colectivo de autores autodenominados Caraja-jí.

a la viuda. Hamlet, símbolo del hombre moderno, percibe el mundo en su putrefacción. Podemos decir que la obra se inicia con el emblema de la modernidad europea. En la construcción de ese emblema, Müller utiliza elementos fragmentarios de la alegoría barroca: el esqueleto, la ruina, el féretro, el cuerpo desmembrado, la putrefacción. Es evidente que, como en los emblemas y *Trauerspiele* que analiza Benjamin (2012), aquí también el acontecer histórico se imprime en la materialidad caída.

Para entender en toda su dimensión el lugar que *Máquina Hamlet* ocupa en la producción del Periférico de Objetos, es necesario señalar que en el trabajo que el grupo realiza sobre la dramaturgia de Müller opera la misma lógica de destrucción/construcción que anima la poética del autor alemán[4]. Los integrantes del Periférico de Objeto buscan las correspondencias con su realidad en los detalles actuales y propios que surgen de la fragmentación del texto de Müller en imágenes que dislocan los modos racionales de la relación sujeto/objeto. El trabajo creativo se orienta a encontrar una imagen –no una idea –en el aquí y ahora de la Argentina de los noventa para la inscripción emblemática que surge de la lectura "destructiva" del texto dramático. La voz en off del espectáculo cita al texto de Müller en lo que este tiene de actual: la modernidad argentina cita a la modernidad europea en tanto materia histórica fracasada.

En la puesta en escena periférica de *Máquina Hamlet,* la dialéctica de lo animado y lo inerte opera como dinámica de la experiencia de los sujetos en la historia, experiencia que se expande a partir de la utilización de muñecos antropomórficos que duplican el cuerpo y el rostro de los actores-manipuladores en tanto gestos. En la configuración del personaje trágico los maniquíes y los actores se alternan para representar la vida y la muerte sin solución de continuidad: Hamlet en tanto emblema de la modernidad es exhibido en su caída hacia lo inerte, lo que aparece a la vista es un universo rígido e inseguro signado por la percepción de una identidad siempre transitoria. En la interacción entre los muñecos y sus manipuladores, como en las calaveras animadas de los emblemas barrocos, se hace dialécticamente visible que si a lo inerte se lo despoja de su quietud y a lo animado de su movimiento nos encontramos frente a "lo otro" en tanto "lo mismo". De eso se trata *Máquina Hamlet*, de la búsqueda de imágenes que expresen la dimensión objetual de la existencia humana. Así, apuntan sus críticas directamente al conocimiento subjetivo del mundo; a

4 "La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto" (Tantanian citado en De la puente, 2011: 44-45).

fuerza de manipulación hacen de la escena el lugar en el que el sujeto y el objeto descubren otro modo de conocimiento que no tiene al entendimiento del sujeto ni a la identidad del objeto con su concepto como garantía, un conocimiento que reconoce en el objeto un "otro" y un "mismo". En este sentido, *Maquina Hamlet* resiste el constructo memorístico racional que predomina en las miradas sobre el pasado reciente de la Argentina y propone un modo de *recordar desde los objetos*. Recordar desde los objetos permite traer a la escena el pasado reciente en tanto saber aún no consciente de lo que ha sido esa experiencia. Ese saber fragmentado y residual se encuentra en los objetos y hacia ellos dirige el Periférico de Objetos la mirada alegórica del espectador. En este sentido, la poética del grupo sostiene que hay en ellos una verdad de la experiencia que por inestable e incierta no puede ser expresada en un concepto o idea. Esto que parecería funcionar como límite es en realidad el origen de las imágenes periféricas. Susan Buck-Morss, refiriéndose a Benjamin, asocia este modo de conocimiento a un antropomorfismo que se asimila al modo de producción del Periférico de Objetos:

> Describir los fenómenos como si tuvieran vida propia, como si expresaran una verdad acerca de la cual su creador humano no fue consciente, constituía un rasgo único de los escritos de Benjamin. Era una suerte de antropomorfismo, una expresión moderna de lo arcaico, que también aparecía en los escritos de Adorno. Pero en lugar de sustraer a la naturaleza de su otredad identificándola con el sujeto, este antropomorfismo tenía el efecto inverso de incrementar la no identidad, la extrañeza del objeto. Benjamin llamaba "aura" a esa extrañeza y constituía un tema místico en sus escritos (2011: 191).

Este rasgo que Buck-Morss define en la escritura de Benjamin –en sintonía nada menos que con la noción de "aura" –puede relacionarse con una mirada alegórica que funda una nueva forma de relación del sujeto con las cosas que lo rodean. De este modo, El Periférico de Objetos le propone al espectador "una mirada más allá de lo convenido" que le proporcione "un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación" (Veronese, 2000: 312).

Después de tres años de exitosas giras con *Máquina Hamlet*, el Periférico de Objetos presenta *Zooedipous* (1998), espectáculo en el que "decide abordar un material escénico tradicional, Edipo, con toda libertad y encararlo, más por los autores que reflexionaban en esos años sobre el mito que por la tragedia en sí, y usar ese material teórico según lo que éste les sugería escénicamente, como si fuera un texto dramático" (Alvarado, 2013: 11). Es evidente que en este espectáculo el grupo intenta volver sobre la fórmula de *Máquina Hamlet*: armar una imagen del presente con los fragmentos de un producto cultural enraizado. En este proyecto, el filósofo argentino Tomás

Abraham funciona como una suerte de dramaturgista que les presenta algunas lecturas que, a finales del siglo XX, se vinculan con la tragedia. El principal referente de la propuesta de Abraham es el *Antiedipo* de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Si en *Máquina Hamlet* el carácter destructivo era el punto de partida necesario para la construcción de un estado de cosas suspendido en la dialéctica de lo animado y de lo inerte, en *Zooedipus* el pensamiento deconstructivo será el camino metodológico para la producción de un espectáculo en el que predominan la desterritorialización y la descorporalización como formas de la existencia humana. A diferencia de *Máquina Hamlet*, *Zooedipus* es deliberadamente posmoderna en cuanto prescinde de la materialidad de los restos para centrarse en la disolución de los materiales.

Es notable que el espectáculo con el que cierran la década del noventa, *Monteverdi Método Bélico* (2000) –donde vuelven a trabajar con el dramaturgista alemán Dieter Welke –tenga como principio el establecimiento de una relación entre la perspectiva deconstructiva que desarrollan en *Zooedipous* y el universo de la alegoría barroca que funciona como imaginario en *Máquina Hamlet* y que, en alguna medida, estructura la autorreferencialidad de *Circonegro,* el espectáculo que media entre ellos. Este interés por poner en relación el emblema barroco –una forma artística que está en el origen de la modernidad –con la maquinaria posmoderna constituye una síntesis del recorrido estético del grupo y el punto desde el que comienza a perfilarse el devenir estético de sus integrantes. Es la obra del Periférico de Objetos en la que la constante caída en la objetualidad se enfrenta a los esfuerzos de los cuerpos posmodernos por sustraerse a ella: “Es ese resto de cuerpo no siliconado el único que da cuenta de la finitud, del paso del tiempo. De la vida y de su posibilidad de reproducirse. Muy entrenado, marcado, operado, buscando la eterna juventud del cuerpo, buscando ser máquina perfecta de la escena, aún lo humano sobrevive en él. En su deseo absoluto de ser otro, de ser reconocido detrás de ese otro. Lo humano, lo carnal de la escena es el actor mismo y no su personaje” (Alvarado, 2011: 12).

Si se presta atención al derrotero experimental del Periférico de Objetos se puede comprender cabalmente el lugar que ocupa en la configuración de la escena argentina contemporánea. No solo fue el puntapié para el desarrollo y consolidación del teatro de objetos en nuestro país, también abrió la puerta a nuevas formas de concebir las relaciones entre lo animado y lo inerte en la escena al reconocer la latencia histórica que habita en las cosas y fundar en ella su valor como dispositivos de memoria, al desdeñar la subjetividad como consciencia de *lo que fue* y centrarse en el momento

en que esta es corrompida por los restos objetuales del pasado y al propiciar una mirada alegórica que renueva el acto de recordar desde la materialidad fracasada de los objetos.

Referencias bibliográficas

Alvarado, Ana (2009). "El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la Postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos" en Dubatti, J. (Comp.). *Escritos sobre teatro II*. Buenos Aires: Nueva Generación. 11-80.

_____ (2011). "La maquinaria barroca". *Topología de la crítica teatral II.* Buenos Aires: Ediciones IUNA-Dramáticas. 9-12.

_____ (2013). "Zooedipus". *Topología de la crítica teatral III.* Buenos Aires: Ediciones IUNA-Dramáticas. 9-13.

Benjamin, Walter (2013). *Libro de los pasajes.* Madrid: Akal.

_____ (2012). *El París de Baudelaire.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

_____ (2012) *Origen del Trauerspiel alemán.* Buenos Aires: Gorla, 2012.

Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lotman, Iuri (2000). "Los muñecos en el sistema de la cultura" en *La semiosfera III. Semiótica de las Artes y de la Cultura.* Madrid: Frónesis/Cátedra/Universitat de Valencia. 97-102.

Müller, Heiner (1996). *Germania: muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: ArgitaletxeHiru.

Veronese, Daniel (2000). "Automandamientos" en *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 309-315.

_____ (1999/2000). El Periférico de Objetos. Recuperado de http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm

La impronta vanguardista del arte experimental en China

Verónica Noelia FLORES
(IIGG-UBA/CONICET)

Resumen

El propósito de este trabajo es compartir una serie de reflexiones en torno a las experiencias vanguardistas en el campo del arte contemporáneo, más allá de los escenarios, debates y modelos enraizados en Occidente. Así, y desde el marco de la compleja vinculación entre el arte y la política en China durante las últimas décadas del siglo XX, proponemos una aproximación a las condiciones de surgimiento, consolidación e impacto de las llamadas "generaciones vanguardistas del arte contemporáneo" de este país. Abordaremos la experiencia de determinados artistas y proyectos colectivos inscriptos en el movimiento de arte experimental que tuvo lugar inicialmente en Beijing durante el período temprano de la post-Revolución cultural. Destacaremos especialmente la impronta del lenguaje rupturista e innovador utilizado y las lecturas críticas que este movimiento postuló desde el arte en aquellos años en relación a la historia política, cuestionando los efectos del dramático cambio social y cultural del país, a raíz del ocaso del socialismo de Mao Zedong así como del avance de la economía capitalista en China.

1. Los comienzos de la apertura y el resurgir desde los márgenes

Durante los primeros años que siguieron al derrumbe del sistema socialista bajo el liderazgo de Mao Zedong, transitando el final de la década del setenta y la primera mitad de los años ochenta, se sucedieron en China una serie de transformaciones sociales, económicas y urbanísticas que afectaron profundamente el horizonte de posibilidades y expectativas materiales de la población. Este cambio tuvo sus manifestaciones no sólo en el plano más evidente de lo económico -al dinamizarse la política de "puertas abiertas" y el proceso de reformas económicas inspiradas bajo la

dirección de Deng Xiaoping[1]- sino también, de manera más velada e imprecisa a los ojos de los observadores occidentales, en el ámbito de la cultura, el arte y el pensamiento.

Nos interesa recuperar aquí, precisamente, las condiciones históricas que hicieron posible la emergencia de nuevas formulaciones y tendencias rupturistas en el plano de las representaciones y los discursos en el campo del arte. Como un resultado de las circunstancias inmediatas y de la necesidad de establecer una vía hacia un nuevo consenso social, en principio, la apertura en el campo de las ideas se manifestó a través del inicio de la discusión y reinterpretación de los acontecimientos y resultados de la Revolución Cultural Proletaria (1966-1976), considerada por sus excesos como el motivo de los "diez años malos" de la primera generación de líderes de la República Popular. Aunque este proceso se llevó a cabo públicamente, como resultante de la crisis ideológica en la sociedad y de los intentos de recomposición política e institucional del Partido Comunista Chino (PCCh), no fue sino de manera lenta e indirecta en que fueron aparecieron en el transcurso de estos años las primeras expresiones críticas (Gao, 1998). Estos cambios, que se expresaron gradualmente a través de acciones y discursos atomizados en favor de una mayor libertad de expresión (*chuangzuo ziyou*) marcaron, sin embargo, el comienzo de un período de apertura que alcanzó un grado de extensión, pluralismo y visibilidad inusitados.

En este contexto amplio, el campo de las artes visuales experimentó un resurgir de expresiones individuales y colectivas, que de manera cada vez más abierta y provocadora, buscaron marcar una clara distancia respecto de los fundamentos ideológicos y de las convenciones estéticas que habían prevalecido hasta entonces, como parámetros indiscutidos del arte oficial del PCCh. La comunicación visual, antes reservada a la propaganda política del Partido, fue despojándose de los dogmatismos y convenciones de la narrativa y estética panfletarias, encontrando -como veremos en este trabajo- otros espacios de difusión y circulación, así como también otros lenguajes y herramientas discursivas.

En efecto, después de la muerte de Mao en 1976, un conjunto de jóvenes intelectuales, escritores y artistas comenzaron a reivindicar los valores democráticos y las libertades individuales, deconstruyendo los símbolos del poder político que asociaban a un pasado opresor y condicionante. De allí que el arte "no-oficial" que emergiera en este tiempo se nutriese de propuestas que, por ejemplo, resignificaban el carácter y espacialidad de la Plaza de Tian´anmen como símbolo y

1 Deng Xiaoping (邓小平, 1904-1997) fue el dirigente que condujo la transición entre la primera y la segunda generación de líderes de la República Popular dando inicio a la liberalización y apertura al exterior de la economía china y a la redefinición del sistema político como "socialismo de mercado" o "socialismo con características chinas".

testimonio arquitectónico del poder político tradicional en China o, que desacralizaban con ironía y sarcasmo la figura del viejo líder.

Como tendencia general, las intervenciones de estos artistas se condujeron a eliminar los enraizamientos de culto, a contramarcha de la estética de propaganda del realismo socialista que en las décadas previas había exaltado el culto a la personalidad de Mao, llegando a radicalizarse en exceso durante los años más críticos de la Revolución Cultural (Gladstone, 2014). Desde una marcada postura iconoclasta, estos artistas buscaron tomar distancia respecto de los marcos de referencia previos, ya fueran parámetros técnicos, modos de trabajo, obras, cánones o instituciones.

El fuerte impulso de esta transformación en las categorías hasta entonces establecidas en el dominio de las artes visuales, trajo aparejado un desarrollo de la experimentación en nuevos lenguajes, materiales, técnicas y soportes (Li, 1993). Esto se evidenciaba, además, por la salida sin retorno de la relativa homogeneidad cultural e ideológica que había caracterizado el clima general de las décadas previas. A su vez, este despliegue de nuevas formas y conceptos en relación al arte, fue generado intencionalmente por los propios artistas en lugares de exhibición al margen de los circuitos oficiales (instituciones educativas, galerías y museos estatales), ocupando espacios públicos o privados no convencionales de manera fugaz e itinerante (Manonelles, 2009; 2011).

Esta renovación profunda del arte, promovida desde los márgenes, tuvo una notoria vocación crítica respecto del pasado reciente en China pero también del *statu-quo* inalterado en las instituciones educativas y museos estatales, a raíz del control y la censura vigentes en esos años. A partir del reconocimiento de estos límites tanto como de la necesidad de trascenderlos, fue constituyéndose en estos años un movimiento de carácter heterogéneo, amplio y experimental, signado por una marcada búsqueda de "auto-expresión a través del arte" (*zi wobiaoxian de yishu*) (Wu, 2001).

La definición que englobó a estas manifestaciones tempranas, con las que se caracterizó precisamente el surgimiento del "arte contemporáneo chino" durante la inmediata Post- Revolución Cultural, fue la del "arte experimental" (*shiyan yishu*). Seguimos en esta caracterización al historiador y curador de arte Wu Hung, quien explica cómo ha sido debatida la utilización del concepto "vanguardia" en relación con el arte contemporáneo chino, debido a su fuerte vinculación con el arte europeo de principios del siglo XX, y expone cómo el término "arte experimental" permite conceptualizar un amplio tipo de experiencias innovadoras y rupturistas a partir de la década de 1980 en China (Wu, 2000: 30-31).

No obstante, de acuerdo al historiador Gao Minglu (1998) podemos caracterizar como "vanguardistas" a las generaciones de artistas que iniciaron en los años ochenta y noventa la

construcción de un espacio creativo complejo y multidimensional, por fuera de los cánones establecidos o en directa confrontación con ellos, desde una firme vocación de intervención en la esfera de lo social y de lo público. Los artistas que se inscribieron en este movimiento participaron así de un proyecto de "modernidad total" que se inició a principios del siglo XX (al caer el antiguo régimen imperial y comenzar la revolución republicana) y que continúa aún hoy buscando superar el abismo entre el arte y la sociedad. El arte chino apela, en este sentido, a la totalidad que supone una conciencia de integración de las esferas de lo artístico y lo social. Tal como enfatiza Gao,

> tanto el arte moderno como contemporáneo en China se han preocupado fundamentalmente en cómo integrar el arte a los proyectos sociales, y en cómo fusionar los beneficios de un entorno moderno con una comprensión más profunda de los espacios de vida actuales, a fin de crear una totalidad: una totalidad que pueda unir cultura, estética y vida como un todo (2001: 3).

En esta dirección, la producción artística experimental china de los años ochenta se proyectaba en el nuevo escenario nacional con un compromiso social y político enraizado en la búsqueda emancipatoria a través del arte, que había caracterizado a las primeras vanguardias del arte moderno chino a comienzos del siglo XX.[2]

Cabe remarcar aquí que este proyecto de modernidad, amplio e inacabado, se construyó asimismo a través del vínculo siempre dinámico, paradójico y confrontativo con Occidente, a través del contacto directo e indirecto con sus ideas, modelos e influencias. En este sentido, la apertura cultural de los años ochenta en China supuso también la renovación del diálogo fluido con Occidente, luego de varias décadas de distanciamiento e interrupción durante la Guerra Fría.

El arte contemporáneo en China "no es producto de una condición independiente", como señala el historiador francés Emmanuel Lincot (2004: 2). En tal sentido, la riqueza de posibilidades que volvió a gestarse con el intercambio de relaciones entre China y Occidente impactó en la aparición de nuevas búsquedas que se orientaron fuertemente hacia un interés por el arte vanguardista y las técnicas occidentales, criticadas y censuradas durante el período maoísta, debido al predomino del arte soviético propagandístico. En contraste, durante los años ochenta comenzaron a programarse, por primera vez en China, exposiciones de artistas como Edward Munch, Pablo Picasso, Edward Hopper, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg y de los pintores franceses de la Escuela de Barbizon. Asimismo, creció entre los jóvenes artistas chinos el interés hacia las vanguardias

2 En las décadas de 1920 y 1930 surgieron en China las primeras expresiones artísticas modernas que intentaron superar los cánones del arte erudito tradicional (*wenren hua*) incorporando elementos de las vanguardias históricas europeas, para generar propuestas disruptivas, provocadoras e incluso decididamente críticas del orden social y político vigente (Tang, 2008).

históricas europeas y los nuevos lenguajes artísticos como el arte conceptual, la *performance* y el *body art*. A su vez, cabe destacar, que numerosos autores y corrientes artísticas occidentales se acercaron y nutrieron de las expresiones y pensamiento de intelectuales y artistas orientales, evidenciando la comunicación y el interés recíproco (Manonelles, 2006).

Así pues, esta renovación de intereses en estrecho diálogo con Occidente marcó significativamente el pluralismo de estilos que signó las sensibilidades y el espíritu de época (*shidai jingshen*) de los años ochenta. Las tendencias más claras fueron, precisamente, las que dieron forma y lenguaje al arte conceptual, las instalaciones y *performances* (*biaoyan yishu*) cuyas diferencias en el contenido y modo de representación marcaron un abandono del "arte como sistema" y un alejamiento y directo rechazo de la validez de sus instituciones, prácticas y modelos.

Utilizando la idea del impacto visual de lo nuevo, "las vanguardias chinas crearon sorpresivos, provocadores y hasta violentos trabajos, no para atacar al público sino para provocar a las autoridades, al tiempo que para estimular el pensamiento y la reflexión sobre las consecuencias del proceso de cambio en el pueblo chino" (Clarke, 2008: 235). Si bien los artistas y movimientos que se enmarcaron en el arte experimental reivindicaron la impronta de lo individual y subjetivo en la expresión artística hubo, como veremos a continuación, un interés compartido por subvertir y resignificar críticamente los órdenes dados.

2. Entre la protesta y la provocación: los primeros impactos del arte experimental

Los artistas involucrados en el movimiento del arte experimental postularon a través de sus discursos, intervenciones y formas de experimentación en formatos no convencionales una lectura crítica acerca de la historia política reciente y un cuestionamiento acerca de los efectos del dramático cambio social y cultural del país, a raíz del ocaso del socialismo de Mao, así como del avance de la economía capitalista, de la incorporación al consumo global y de la urbanización acelerada, a partir de las reformas económicas iniciadas por el propio PCCh en 1978. En este sentido, las obras se condujeron a exponer y cuestionar no sólo la naturaleza de los valores colectivos de la sociedad china de este tiempo sino también, las circunstancias de la vida cotidiana que se fueron gestando tras el lento pero firme retroceso del sistema de seguridad social que había brindado el socialismo de la primera generación de líderes de la República Popular.

El desarrollo del arte experimental se viabilizó a través del comportamiento de los propios artistas y del énfasis puesto en la acción y la experiencia directa. Por una parte, las ***performances*** se erigieron en estos años como una forma de intervención innovadora que involucraba para los artistas el

trabajo con el propio cuerpo o la exhibición física de sí mismos durante actos y demostraciones. Se trataba en efecto, de una forma de arte que implicaba la puesta en acción y en público de una experiencia concreta. Así, más que obras individuales constituyeron experiencias artísticas proyectadas desde lo colectivo. Por otra parte, las **instalaciones** en sitios no convencionales avanzaron en la intervención en espacios urbanos vacíos o en desuso, en antiguas fábricas abandonadas, pero también en paredes, techos y suelos de espacios públicos de manera temporal o móvil (Wu, 2009a). Veremos, por lo tanto, algunas de las propuestas más representativas que surgieron en esta dirección, en la ciudad de Beijing durante la inmediata Post-Revolución Cultural.

∗ La experiencia temprana del Grupo de las Estrellas

Si bien los destellos de un ambiente cultural más abierto y plural comenzaron a hacerse visibles en algunas de las ciudades más importantes del país, fue en Beijing donde se concentraron las primeras experiencias colectivas de mayor significación.[3] El antecedente más destacado allí fue la exhibición del Grupo de las Estrellas (*Stars Group* o en chino, *Xing xing huazhan* 星星画会) en el parque ubicado frente al Museo de Arte Nacional (*Meishu guan)*. La muestra, conformada por 163 obras realizadas por 23 estudiantes y artistas autodidactas, no profesionales[4], se desplegó de manera pública -aunque no permitida oficialmente- el 27 y 28 de septiembre 1979, bajo el título "Exhibición de las Estrellas" (*fig. 1*). Las obras, ubicadas de manera precaria en las rejas del perímetro exterior del Museo, reunían dibujos y pinturas trabajadas en estilos y técnicas occidentales, con influencias sobre todo del post-impresionismo, del surrealismo, del simbolismo y del expresionismo abstracto.



Fig. 1. Exposición del Grupo de las Estrellas en el exterior del Museo Nacional de Artes. Beijing, 1979.

3 Cabe señalar que un desarrollo diferente al de China continental vivieron los artistas de Taiwán y Hong Kong, donde las posibilidades de diálogo y encuentro con el arte occidental fueron más amplias al no estar sujetos a los parámetros oficiales del comunismo.

4 El grupo estaba compuesto, entre otros, por los artistas Ma Desheng, Huang Rui,Yan Li, Wang Keping, Yang Yiping, Qu Leilei, Mao Lizi, Bo Yun, Zhong Ahcheng, Shao Fei, Li Shuang y Ai Weiwei.

El conjunto de obras constituía un claro desafío a las convenciones estéticas tradicionales y a las imposiciones del realismo socialista, pero también un acto de desobediencia respecto de las autoridades, quienes habían rechazado previamente la solicitud de incluir una muestra de tales características junto a la "Quinta Exhibición de Arte Nacional" que se desplegaba en ese momento en el interior del Museo (Gladstone, 2014).

Esta exhibición logró convocar el interés de un considerable número de personas hasta ser rápidamente removida por la policía al tercer día de su despliegue. Poco después de ocurridos estos hechos, los artistas publicaron una carta en señal de protesta y organizaron el 1 de octubre -día de la fundación de la RPCh- una manifestación pública con pancartas que pedían por la democracia y la libertad artística.



Fig. 2. El artista Ma Desheng en el Muro de la Democracia, Beijing, 1 de Octubre de 1979.



Fig. 3. Manifestación pública organizada por el Grupo de las Estrellas, en reclamo de democracia y libertad artística. Beijing, 1979.

La exposición del conflicto en los medios de comunicación, sobre todo internacionales, posibilitó que los artistas del grupo consiguiesen un permiso temporal de las autoridades del museo para reinstalar la muestra. Esta vez, lograron avanzar en la instalación de las obras en el parque público Beihai, frente al Palacio Imperial de la Ciudad Prohibida, manteniéndose la muestra durante diez días, entre fines de noviembre y comienzos de diciembre de 1979 (*fig. 4*).

A comienzos de 1980, el grupo se registró en la Asociación de Artistas de Beijing a fin de conseguir un espacio de exhibición en el Museo de Arte de Beijing. Con cierta renuencia, Jiang Feng, presidente de la Asociación, les permitió el ingreso declarando públicamente que "cuando [el grupo de las Estrellas] se diera cuenta de que el público masivo no comprendía sus trabajos, aprenderían a cambiar sus formas" (Wu & Wang, 2010, 176). Sin embargo, los resultados de la muestra que efectivamente se realizó allí, entre el 24 y el 30 de agosto de ese año, probaron que Jiang estaba equivocado. Tal como afirmara uno de los artistas: "La gente puede no comprender el arte pero comprenden muy bien lo que la exhibición representa". En una semana, la muestra superó los 200.000 visitantes (Gladstone, 2014).



Fig. 4. Exhibición pública del Grupo de las Estrellas, Beihai, Beijing, 1979.

A raíz de las crecientes presiones políticas al avanzar los primeros años de la década de 1980, el Grupo de las Estrellas se dividió al tiempo que algunos de sus miembros emigraban al exterior (Qu Leilei a Inglaterra, Li Shuang a Francia y Ai Weiwei a Estados Unidos). No obstante, la impronta de estas primeras experiencias fue relevante al señalar la tensión creciente entre la regulación de la esfera pública y la resistencia civil en los comienzos de la Post-Revolución Cultural en China.

En los años siguientes, la búsqueda de innovación y la aparición de nuevos lenguajes en el campo del arte experimental continuó su curso por fuera de los circuitos institucionales oficiales. En el contexto de una fuerte crisis ideológica, los artistas desarrollaron diversas estrategias para delinear

sus discursos y expresiones a fin de cimentar una identidad propia pero también de trazar lazos de contacto con el mundo no-chino. Los intentos de auto-expresión (*ziwobiaoxian*) se mantuvieron en el plano del desafío a las convenciones estéticas, oscilando entre la protesta y la provocación. De manera notoria, el énfasis en la corporalidad y en las intervenciones en los espacios públicos y urbanos fueron dos de las vías de experimentación que recibieron mayor atención entre los jóvenes artistas. No obstante, cabe mencionar también, hubo un importante impulso en otros dos movimientos que crecieron de manera coetánea: por una parte, el de los artistas que buscaron recuperar y resignificar la pintura de esencia nacional (*guohua*) sobre todo en el plano técnico y por otra, el de los que promovieron el llamado "arte cicatriz" (*Shanghen huihua*) adoptando una postura crítica respecto de las huellas emocionales que habían dejado las experiencias traumáticas de la Revolución Cultural en la memoria de las generaciones afectadas, especialmente estudiantes, intelectuales y viejos cuadros del PCCh.

En octubre de 1984, en ocasión de la "Sexta Exhibición Nacional de Arte" en el Museo Nacional, reaparecieron ciertas expresiones propagandísticas de contenido retrógrado que provocaron una reacción de rechazo inmediata entre los artistas más jóvenes, posibilitando a su vez la emergencia de la llamada "Nueva Ola" del arte experimental, a partir de 1985. Debido a cierto relajamiento en los controles y los mecanismos de censura por parte del gobierno, abocado a profundizar las reformas económicas, en este año florecieron las expresiones de la vanguardia china en la literatura, la danza, la música, el cine y las artes visuales (Wu, 2000). El impulso de este desarrollo se prolongó, como veremos a continuación, hasta llegar a la coyuntura política y social de 1989.

∗ La exhibición China/ Avant-Garde en la coyuntura crítica de 1989

A principios de 1989, una nueva muestra de arte experimental fue organizada por el Grupo de la Nueva Ola (*yishu xinchao*) en el Museo de Arte de Beijing. Con el título "China/Avant-Garde" (*Zhongguo xiandai yishuzhan*) y bajo la curaduría de Gao Minglu y Li Xianting, fueron presentadas 293 obras, entre pinturas, esculturas, videos e instalaciones realizadas por 186 artistas, incluyendo a Wang Guangyi, Xu Bing, Wu Shan Zhuan, Huang Yong Ping y Gu Wenda. En un gesto claro de tomar visiblemente el espacio público, varios carteles y largas banderas con señales de tránsito que indicaban un "no-retorno" (prohibido el giro en U) fueron desplegadas en la fachada exterior del Museo (*fig. 5 y 6*). La instalación de estos manifiestos recordatorios de que "no había vuelta atrás" fueron acompañados por *happenings* y *performances*, por primera vez dentro de un marco

expositivo oficial (Manonelles, 2009). Como señalara el crítico Wu Hung (1999), la muestra había sido concebida por el colectivo de artistas como un acto performático en sí misma.

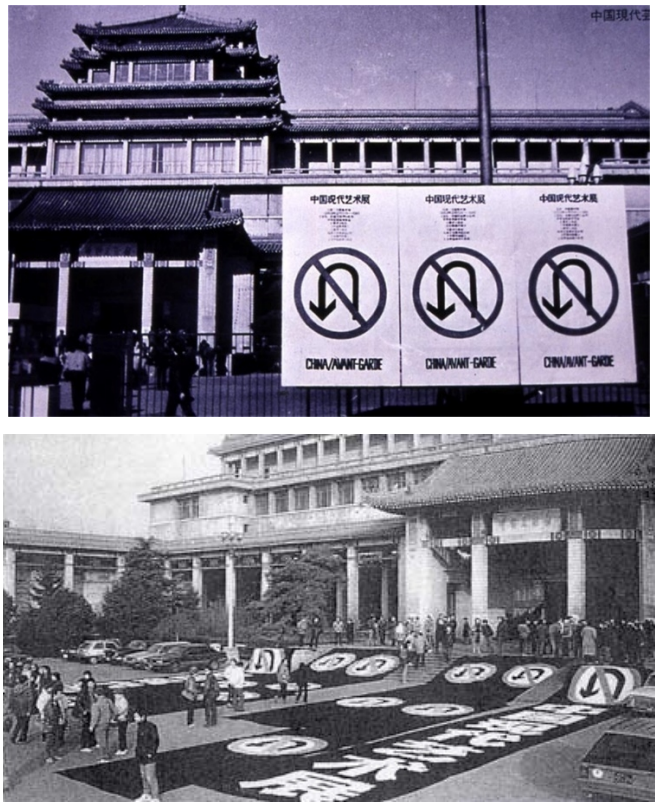


Fig. 5 y 6. Carteles y banderas de la Exhibición China/Avant Garde en el exterior del Museo Nacional de Artes, Beijing, 1989.

Apenas iniciada la exposición, la obra *Mao Zedong nro. 1* de Wang Guanyi causó gran sensación entre los espectadores al mostrar tres reproducciones de una imagen oficial del líder, atravesadas por una cuadrícula, a partir de la cual podía inferirse la intención del artista de poner en escala humana la figura de Mao (*fig. 7*). Influido en esos años por el Pop-Art occidental, Wang iniciaba con esta provocativa obra una corriente que avanzaría a comienzos de los años noventa con el nombre "Political Pop-Art" (*Zhengzhi popu*).



Fig. 7. La obra *Mao Zedong nro. 1,* de Wang Guangyi, es expuesta en la muestra China-Avant Garde, 1989.

Si bien estaba previsto que la exhibición se prolongase por dos semanas, las autoridades la clausuraron abruptamente el mismo día de su inauguración al producirse un incidente por el cual Xiao Lu, una de las artistas participantes junto a un colaborador, transformaron su propia instalación titulada *Diálogo* (*duihua*) en una performance, al empuñar una pistola y disparar dos veces sobre la obra. La instalación estaba integrada por dos cabinas telefónicas en cuyo interior había respectivamente las siluetas de un hombre y una mujer, y un tercer espacio intermedio con un espejo (roto por los disparos en la performance) y un teléfono de color rojo descolgado (*fig. 8*). Si bien el acto fue largamente discutido por la gran controversia que generó, de acuerdo a la historiadora Laia Manonelles, Xiao Lu construyó "una propuesta compuesta por la instalación, el acto de disparar y las consecuencias de éste, siendo una dimensión de dicha acción no sólo catártica sino también social, dejando de lado cualquier tipo de estetización de la destrucción" (2006, 55).



Fig. 8. Xiao Lu dispara contra su instalación *Diálogo*, 1989.

La exhibición fue abierta nuevamente, tras el pago de una multa por parte de los organizadores, hasta que días después volvió a ser clausurada tras recibir varios avisos de bomba. Las medidas de censura se intensificaron constituyendo este acto de cierre el preludio de lo que sería, tres meses más tarde, el freno a las protestas públicas en la Plaza de Tian´anmen, en reclamo de una mayor apertura en el plano político[5]. Aunque la violenta represión causó un profundo estupor y rechazo en todo el mundo, a partir de lo sucedido, el gobierno expulsó de China a la prensa extranjera e impuso un férreo control sobre la cobertura interna de los acontecimientos: toda información, material fotográfico y videos fueron retirados de circulación dentro del territorio chino.

Tras aquel primer período de experimentación y pluralismo, la crisis social, política e institucional de 1989 marcó un momento clave en el desarrollo del arte contemporáneo en China. Si el campo del arte experimental se había desarrollado en los años ochenta a partir de las acciones colectivas de un conjunto de artistas, a partir de 1989 estos grupos se fragmentaron en artistas individuales que continuaron, a partir de diversas estrategias, generando iniciativas propias en los márgenes del sistema (Lincott, 2004).

En el contexto social de un país pleno de contradicciones, auto-orientado en su definición política aunque abierto al mundo en su vocación de transformación económica, el arte se constituyó en los años que siguieron a 1989 en un canal de reflexión pero también de resistencia y provocación. A través de sus obras, estos artistas buscaron expresar críticamente un estado latente de confrontación, sensible en varios órdenes: entre la doctrina oficial comunista -que aún predicaba en pos del esfuerzo por la transformación socialista- y la realidad social y económica que sobrevino con la descolectivización, el avance del mercado y de la lógica capitalista en la organización del trabajo y la producción; entre los deseos y necesidades de la población y las difíciles condiciones de vida; y precisamente aún, entre el estilo de vida y las costumbres de los pobladores del interior rural y el de las ciudades futuristas que crecieron con la urbanización acelerada iniciada en estas décadas.

El arte experimental que se desarrolló en los años noventa fue una forma de arte menos conocido o aceptado en sentido académico, en tanto privilegió el cuestionamiento y la crítica social antes que la permanencia en la modulación del discurso y la adaptación a las instituciones del Estado. Surgió, en gran medida, de la necesidad de dar respuesta a la cuestión de cómo expresar la transformación de la sociedad, a través de obras significativas que tomasen en cuenta las experiencias del pasado para

5 El conflicto inicial se desató a partir de las movilizaciones de estudiantes e intelectuales, reunidos en Tian´anmen -la plaza central de Beijing y antesala de la antigua Ciudad Prohibida- para exigir mayores libertades civiles y para protestar contra la inflación y el desempleo. En respuesta, el gobierno chino disolvió rápidamente las manifestaciones, enviando tanques y tropas de infantería del Ejército. Cerca de dos mil personas resultaron muertas y hubo otras diez mil heridas.

dar sentido y proyección al presente. Así, como veremos, el rechazo al arte como sistema implicó una reacción reflexiva frente al cambio social, y en algunos casos, este rechazo implicó un activismo abierto y directo. En el próximo apartado presentaremos, como ejemplo de este desarrollo, la obra de Ai Weiwei, uno de los artistas del Grupo de las Estrellas más polémicos de su generación pero también de mayor vigencia en la actualidad.

3. La experimentación como activismo: Ai Weiwei y su desafío al sistema

Al iniciarse la década del noventa, si bien los controles y la censura impuestas por el gobierno obligaron a los artistas a moderar sus expresiones públicas, fue también evidente que el *slogan* de "no retorno" de la exhibición China/Avant Garde se iba cumpliendo, al desvanecerse la confianza y legitimidad indiscutidas de los antiguos modelos de referencia, ya fueran los del arte tradicional chino o los del realismo soviético. Las experiencias de la década del ochenta habían logrado establecer una transformación radical en las categorías tradicionales en que se inscribían las artes visuales en China, particularmente por el valor que adquirieron las "exhibiciones". Tanto por el lugar de emplazamiento y los trabajos expuestos, como por el carácter performativo de los eventos, las exhibiciones realizadas en este nuevo contexto posibilitaron a los artistas la puesta en marcha de estrategias creativas y provocadoras que señalaron un quiebre rotundo respecto de las normas y prácticas del pasado.

En tal sentido, el corrimiento de los límites en el dominio de las artes visuales en China significó el alejamiento respecto de los géneros y soportes tradicionales (caligrafía y pintura a la tinta en rollos verticales y horizontales pero también los marcos y la pintura al óleo occidental), así como también de los lugares habituales (oficiales) de exhibición y difusión. Al avanzar así el impulso por la experimentación, un creciente número de artistas en los años noventa comenzó a reemplazar las bases fijas, los rollos de mano, los cuadros estables e incluso los muros y las mesas (soportes tradicionales de lectura y caligrafía en China) para ocupar de manera fugaz, por el contrario, otros espacios alternativos -tanto de producción como de exhibición- como techos, subsuelos, espacios públicos en desuso, fábricas abandonadas, barrios en ruinas, espacios privados, departamentos pequeños y entornos naturales (Smith, 2008).

El hecho de que tanto el trabajo artístico como los lugares de exhibición estuvieran modificándose de manera constante, otorgaba a los autores un margen de maniobra más amplio para evitar los controles y las restricciones impuestos por la censura. Esta manera alternativa de moverse en los márgenes, no sólo permitió a estos artistas escapar de la obligatoriedad de los permisos requeridos

para exponer públicamente, sino que los condujo a interesarse por las posibilidades de vinculación y por los nuevos espacios de exhibición que ofrecían, fuera de China, los circuitos internacionales de arte. En este sentido, lo novedoso no era en sí la mercantilización de las obras artísticas chinas sino su integración en el mercado de arte a nivel global, un proceso que se inició a mediados de los años noventa y se acentuó vertiginosamente en los últimos veinte años, favorecido por la participación de artistas chinos en las principales bienales de arte, pero también por la difusión ampliada de su obra en Occidente, gracias al avance técnico en las telecomunicaciones y en las nuevas tecnologías digitales.

Un claro ejemplo de este devenir, con una fuerte impronta individual/local aunque vinculado a los circuitos del arte contemporáneo a nivel global, nos lo provee la trayectoria del multifacético artista Ai Weiwei (艾未未), arquitecto, coleccionista, publicista y gestor cultural. Nacido en Beijing en 1957, ocho años después de que Mao Zedong fundara la República Popular China, Ai vivió durante su juventud las primeras etapas del proceso de construcción socialista, bajo una fuerte centralización del Estado y bajo una economía planificada que se sostuvo dificultosamente hasta entrados los años sesenta, a fuerza del voluntarismo y del esfuerzo colectivo del pueblo chino.

Hijo de una familia perseguida durante la Revolución Cultural[6], Ai Weiwei tuvo una intensa participación como activista desde fines de los años setenta, integrando, como vimos previamente, el Grupo de las Estrellas desde su conformación en 1979 hasta su disolución en 1983. Su actitud disidente y sus modos de confrontación le valieron un reconocimiento notable entre los artistas del movimiento de arte experimental durante estos años. No obstante, desilusionado respecto de la situación social y las persecuciones sufridas en esos años, Ai dejó el país al promediar los ochenta para instalarse en Estados Unidos. Allí continuó su formación, indagando en la fotografía y tomando influencias sobre todo del arte conceptual de Marcel Duchamp y del arte pop de Andy Warhol.

A mediados de los años noventa, cuando los resultados del despegue económico dieron paso a un clima de mayor distensión en el campo del arte, Ai Weiwei regresó a China. Para entonces compuso una serie de fotografías en torno a lugares emblemáticos asociados al sistema político, tanto moderno como antiguo en China. Este fue el caso de sus *Estudios sobre la perspectiva* en la plaza Tian´anmen. (*fig. 9 y 10*) en los que de manera desafiante y provocativa, el artista buscaba

6 Su padre, Ai Ching, fue un poeta revolucionario y miembro del Partido Comunista. No obstante, su lealtad se vio cuestionada en la Revolución Cultural durante los años 60, cuando se pretendía eliminar o aislar todo aquello que desafiara al régimen político. La vida de Ai Weiwei se vio marcada por la persecución de su padre y por el exilio de su familia de Beijing cuando era aún muy joven.

desacralizar un entorno solemne y ritualizado cuya toma había provocado la masacre de 1989. El uso de la fotografía y el apoyo en lo corporal fueron elementos sintomáticos de una forma de arte que privilegiaba el gesto de lo efímero e inmediato por sobre lo correcto, perdurable y solemne.



Fig.9 y 10. **Ai Weiwei**, *Serie Estudios sobre la perspectiva. Plaza Tian´anmen*, Beijing, 1995. Impresión en B/N.

Desde estos años, la obra de Ai Weiwei fue tomando un claro matiz de protesta contra la aceptación acrítica de los cambios sociales recientes en su país. Interesado en estudiar y recuperar elementos simbólicos de la cultura china para subvertir su sentido, Ai fue rompiendo los esquemas materiales y tradicionales de estas formas, fusionándolos con ciertos símbolos del mundo occidental moderno, asociados a la globalización y al consumismo (Wu, 2009[b]). En este tiempo, comenzó también a exponer una serie de intervenciones sobre valiosas piezas de cerámica antigua, pintadas con el logo y los colores de la marca Coca Cola (*fig. 11*). El singular valor histórico y simbólico de la pieza de cerámica –símbolo del largo legado cultural chino- contrastaba con el impacto visual del sello comercial masivo de una empresa multinacional.



Fig.11. **Ai Weiwei**, *Urna de la Dinastía Han con logo de Coca Cola*, 1994. Fotografía de una urna de la Dinastía Han intervenida con pintura acrílica.

Con el mismo ánimo provocador, Ai realizó en 1995 una de sus primeras acciones fotografiadas: su polémico autorretrato en tres tomas, dejando caer una urna de la Dinastía Han (II d.C) (*fig.12*). El gesto iconoclasta de este acto de destrucción señalaba el rechazo del artista hacia el pasado como

lugar de legitimación y se correspondía con sus postulaciones en contra de todo sistema establecido que fijase los criterios de validez y las convenciones en el plano del arte (Manonelles, 2009).



Fig.12. Ai Weiwei, *Arrojando una urna de la Dinastía Han*, 1995, tríptico, impression en B/N.

En cuanto al material utilizado para la elaboración de sus obras, Ai Weiwei trabajó en los años ochenta con porcelanas, maderas, té y objetos antiguos. Durante ese tiempo, estuvo fascinado por los objetos que China comenzaba a dejar de lado mientras avanzaba la modernización de las grandes urbes y el ingreso al consumo masivo por parte de sus pobladores. Desde los años noventa en adelante, el artista fue ampliando su espectro de recursos plásticos, buscando elementos que tuviesen una significación concreta para un público global, a raíz de problemas y situaciones sociales compartidos, como la corrupción, la pobreza, el trabajo precarizado, la migración forzada de personas por actos de terrorismo y violencia. En las instalaciones y esculturas de gran formato que el artista fue creando en los últimos veinte años, ha combinado elementos del diseño arquitectónico e industrial y de la planificación espacial urbana.

Considerándose a sí mismo hijo de la revolución y del exilio, Ai Weiwei es hoy uno de los mayores referentes del arte contemporáneo chino fuera de China. Se pronunció en contra no sólo de un sistema político opresor sino "de cualquier otro sistema que condicione o manipule la conciencia de la población para convertirlos gradualmente en seres dóciles, auto-reprimidos y sin impulsos de cuestionamiento" (Wu & Wang, 2010). Frente a esto, se pronunció a favor de la libertad individual y de la justicia social, a favor del individuo en contra del sistema y de la expresión de la conciencia social en el arte. La impronta vanguardista se expresa en su obra, al igual que en la de muchos otros artistas chinos de su generación, como una apuesta firme por cerrar o reducir la brecha entre el arte y el espacio real. La noción de compromiso presente en sus propuestas surge, en este sentido, de un impulso por trasladar en ellas precisamente una atenta y reflexiva percepción de las tensiones y

contradicciones que ha supuesto en los últimos treinta años el devenir de la vida cotidiana en China. Esta ha sido, precisamente, una cualidad que ha compartido como denominador común con otros artistas del arte experimental en su vocación por articular la experiencia estética con la ética, el arte con la vida.

A modo de conclusión

El proceso de reforma y apertura de las últimas tres décadas del siglo XX en China ha provocado importantes cambios a nivel económico, político y social. Estas transformaciones se han reflejado en el ámbito del pensamiento, la cultura y el arte, tanto a través de la difusión de nuevos espacios de crítica e intercambio entre intelectuales y artistas como a través de la innovación y pluralidad de estilos, formatos y canales de expresión. Nuestro interés en este trabajo se ha enfocado en la compleja vinculación entre el arte y la política en China, haciendo foco en la emergencia e impacto de las llamadas "generaciones vanguardistas del arte contemporáneo" en este país y su expresión en el arte experimental.

Abordamos la trayectoria de determinados artistas inscriptos en este movimiento en la ciudad de Beijing durante la post-Revolución cultural, destacando sus estrategias iniciales de posicionamiento y visibilidad como agentes colectivos que buscaron, desde los márgenes del sistema establecido, avanzar en la intenvención creativa del espacio público. Vimos, asimismo, los resultados e implicancias de sus primeras experiencias de confrontación con las autoridades oficiales, en particular, con las del Museo Nacional de Artes, sitio de exposición y baluarte del arte consagrado.

Pensamos el espacio socio-cultural y el fenómeno artístico que aquí acotamos no de manera aislada sino en contexto e interrelación con otros fenómenos, lógicas y discursos más extensos, como el declive del socialismo de Mao a fines de los años 70 y la penetración indeclinable de la lógica económica capitalista y de los nuevos hábitos de consumo en China; las demandas civiles pro-democráticas en la crisis político-institucional del PCCh en 1989; así como el aumento de los intercambios e influencias recíprocas entre China y Occidente, como consecuencia de la apertura en el campo artístico y cultural. Si en los años ochenta las condiciones históricas y los impulsos de la renovación cultural habilitaron la emergencia de grupos y colectivos de artistas, por el contrario, luego de 1989 y durante los años noventa, fueron surgiendo estrategias y propuestas individuales, que posibilitaron el avance del arte experimental chino fuera de sus propias fronteras.

Para dar cuenta de tal renovación, propusimos vincular la singularidad estética de las expresiones del arte contemporáneo que nace en los años ochenta e impacta en las décadas siguientes, con las

postulaciones críticas, de cuestionamiento político y reflexión social que ha sostenido a partir de ellas uno de sus artistas más representativos. Así, indagamos por último en la obra irreverente del artista Ai Weiwei, quien a través de sus proyectos buscó poner en cuestión no sólo la autoridad del Estado en su rol de control y vigilancia social sino también la lógica del mercado, advirtiendo los efectos corrosivos en la sociedad china del consumismo y del afán por lograr a toda costa el progreso material y la urbanización a gran escala.

El observar la experiencia de artistas -colectivos o individuales- cuyo trabajo y propuestas se han anudado y resignificado en estos contextos más amplios nos provee un ejemplo para pensar la vigencia de la función social del arte y de los propios artistas al generar provocación, conmoción y hasta incomodidad en el público, pero también al brindar a través de ello, posibles respuestas a la pregunta por los efectos dramáticos de los cambios económicos, sociales y culturales de su tiempo. Así pues, en la obra de estos artistas, lo social y lo político inscripto en el espacio y en los objetos de la vida cotidiana se vuelven contenido de provocación pero también campos de lucha por la comprensión de la orientación y el sentido de los cambios. Precisamente, como señaláramos a partir del activismo de Ai Weiwei, es en la elaboración –cuidadosa o efímera- de sus iniciativas provocadoras y desnaturalizantes donde se afirma y activa el poder emancipador del arte y la vocación transformadora de los propios artistas.

Bibliografía

Clarke, D. (2008). “Revolutions in vision: Chinese art and the experience of modernity”. En Louie, K. (Ed.) *Modern Chinese Culture* (pp.272-296). Nueva York: Cambridge University Press.

Gao, M. (1998). *Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art.* San Francisco: University of California Press.

_____. (2011). *Total modernity and the avant-gard in the twentieth century Chinese art.* Mass: MIT Press.

Gladstone, P. (2014). *Contemporary Chinese Art: a critical history.* London: RB.

Li, X. (1993). *China´s New Art, post 1989*, Sydney: Hanart Gallery.

Li, Z. (1995). *The Path of Beauty: A Study on Chinese Aesthetics*. Transl. Gong Lizeng. Oxford University Press.

____. (2006). *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global Perspective*. Lexington Books.

Manonelles, L. (2009). “El arte de acción en China: la producción artística como compromiso”. En *Inter Asia Papers*, nro. 9. pp. 1-20.

_____. (2011). *Arte experimental en China: Conversaciones con artistas*. Barcelona: Bellaterra.

_____. (2017). *La construcción de historias del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Bellaterra.

Koppel-Yang, M. (2003). Semiotic Warfare: the Chinese avant-garde, 1979-1989, a semiotic analysis*, Timezone 8,* Hong Kong.

Smith, K. (2008). Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China. *Timezone 8*, Beijing.

Tang, X. (2008). *The Origins of Chinese Avant Garde. The Modern Woodcut Movement.* California: University of California Press.

Wu, H. (1999). *Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. (2000). *Exhibiting Experimental art in China,* Chicago: UCP.

_____. (2001).*Chinese Art at the crossroads: between Past and Future, between East and West.* Hong Kong: New Media Limited.

_____. (2009[a]). *Internalizing changes: Contemporary Chinese art and urban transformation.* Lincoln: University of Nebraska.

_____. (2009[b]). *Wu Hung on contemporary Chinese artists*. Hong Kong, China: Timezone 8.

Wu, H., & Wang, P. (2010). *Contemporary Chinese art: Primary documents.* New York: MoMA.

Yeh, W. (ed.) (2000). *Cross-Cultural Readings of Chineseness: Narratives, Images, and Interpretations of the 1990s*. Berkeley: Center for Chinese Studies.

Yiu, J. (2009). *Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations.* Seattle: Seattle Art Museum.

Jauja, el viaje como encrucijada entre mito e historia

DIyS. Daniel GILMAN CALDERON
(FFyL, UBA)

Resumen

Desde la categoría de alegoría de Walter Benjamin analizamos la estructura narrativa en *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), como encrucijada entre mito e historia. Alonso trabaja una suerte de mirada microscópica del sujeto y simultáneamente una relectura de los tejidos sociales de la modernidad. El film tematiza momentos fundantes de lo nacional, a partir de una relación dialéctica entre la experiencia personal y la histórica, desde una premisa experiencial de la temporalidad. En este sentido, tomaremos el concepto de ruina para plantear las maneras en que Lisandro Alonso formaliza la transitoriedad de la historia. Tendremos en cuenta como segunda línea de análisis la experiencia colectiva que constituye el visionado del film en el contexto de las industrias culturales contemporáneas.

Introducción

La estructura alegórica del viaje en *Jauja* formaliza la experiencia como ruina. El film junta muchos de los elementos alegóricos que se despliegan en las otras películas de Alonso y los condesa en su última película al momento. Encabalga la búsqueda del protagonista con la avanzada civilizatoria mediante una ¨devastación¨ del paisaje histórico y la construcción de una suerte de topografía mítica, espacio de transición, de límite y como figura de lo intermedio. Se sitúa en un momento fundacional de lo nacional como umbral temporal de la modernidad, desde allí formaliza distintos tipos de límites de lo humano en particular y de la cultura en general, tomando la noción de Benjamin de *estado criatural*. Vale aclarar que, si bien el film toma un acontecimiento histórico como la campaña del desierto, se lo apropia desde su recurrente gesto de extrañamiento e indeterminación espacio temporal.

Mediante el viaje de Dinesen, una suerte de *Eneas (progenitor del pueblo romano),* el relato resulta una reflexión sobre la ideología en torno fundación de una nueva patria, los desencantos a los que se enfrentan los pioneros y lo artificial de la representación. El film se ambienta en siglo XIX en el contexto de las avanzadas civilizatorias, en la denominada *Campaña del Desierto*. En todas las

películas de este autor está la idea de la civilización como un "tajo en la naturaleza", en *Jauja* esta situación se lleva al extremo. Así podemos ver el siguiente frame como una literalización del concepto en que se tematiza como una imagen de *Historia natural.*



En una obra en la que no abundan las palabras, este film es más cuantioso en ese aspecto y ya se destaca esta cuestión desde el inicio. Escrito en letras rojas sobre placa negras, como habitualmente el director organiza los créditos, se lee:

> Los antiguos decían que Jauja era una ciudad mitológica de abundancia y felicidad. Muchas expediciones buscaron el lugar para corroborarlo. Con el tiempo la leyenda creció de manera desproporcionada. Sin duda la gente exageraba, como siempre. Lo único que se sabe con certeza es que todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino.

Queríamos destacar la noción de la expedición y de conquista como forma de viaje. *Jauja* empieza como la aventura del ejército en territorios lejanos de una Argentina en formación como nación, y deriva en la incursión personal del capitán europeo en un territorio desolado, casi ¨vacío¨, apenas poblado por unos pocos y violentos indígenas. En *Jauja* las pequeñas épicas, que Alonso focaliza en cada uno de los films anteriores, se expanden a una aspiración más ambiciosa, la conquista de un territorio por parte del protagonista.

El Capitán parte en busca de su hija quien se fugó con un soldado local. En este sentido se replica el periplo de otros personajes como Argentino o Farrell, que deben movilizarse para subsanar una ausencia. Noción que, desde el argumento, ausencias familiares, se expande en diversos recursos formales que organizan el aislamiento o lo inefable como procedimientos centrales de la poética aquí estudiada. Es llamativo que en *Liverpool,* su film anterior, el protagonista desestima el encuentro con su hija, mientras que en *Jauja* es el motor principal que moviliza a Dinesen. Aquí los personajes, a diferencia de los otros films, comienzan juntos y asistimos a la pérdida de la hija que sufre el padre.

El film inicia con Dinesen y su hija sentados sobre la estepa con sus vestimentas elegantes que contratan con el despojado paisaje natural. La imagen del film es en formato 4x3, concretando un reencuadre que resulta a primera vista una suerte de diapositiva de algún viaje antiguo. Este recurso advierte del uso singular en la cuestión del tiempo, en la lógica de discontinuidad, que trabaja Alonso en este film en colaboración con el escritor Fabián Casas y la fotografía de Timo Salminen, habitual colaborador de Kiarostami.

En el relato hay una suerte de doble viaje al igual que en *Liverpool.* En primer lugar, el protagonista y su hija son dos extranjeros que se encuentran muy lejos de su Europa natal. La cuestión del tajo en la naturaleza opera desde el plano inicial en donde se los muestra completamente descontextualizados del entorno, cual incrustaciones culturales en el territorio. Desde el comienzo se remarca una diferencia de actitud entre ellos en relación con la expedición y la asimilación del territorio. El capitán destaca que no pertenecen allí, el viaje constituye una suerte de detención de su habitus europeo, expresa que desea volver al hogar, mientras que la joven parece seducida y fascinada por el desierto. En la conversación Ingeborg le pide al padre por un perro, animal que será leído desde múltiples aspectos como límite de lo humano y lo animal, como alegoría de la frontera entre civilización y barbarie, e incluso, desde la mitología, que se recupera alegóricamente, operan como una suerte de Cerbero el perro del Hades que protege el ingreso al inframundo o como Argos el perro que reconoce a Ulises en su regreso a Ítaca.

El segundo lugar, el viaje se reimpulsa desde la decisión de Ingeborg de darse a la fuga con un soldado y de su padre por buscarla en la inmensidad del desierto. Situación que se complica, más aún, por la presencia de la tribu de indios. En este sentido, la película trabaja sobre una suerte de reescritura sobre el motivo de *La Cautiva* (Echeverría, 1837), relato épico fundante de la literatura nacional. El poema relata el rapto de un soldado, Brian, y su esposa María, a mano de los indios y los sufrimientos en el desierto para escapar de la tribu y salvarse de la muerte. Desde esta relectura, podemos pensar como *Jauja* trabaja, desde su perspectiva contemporánea, sobre la relación entre civilización y barbarie, y permite a Alonso nuevas variantes sobre la ausencia. Pero, así como con los mitos griegos, esta fuente será apropiada por el autor para establecer una relación no con los acontecimientos históricos, leídos desde una historia oficial, sino con sus representaciones "como detención del acontecer, como estallido o destrucción del *continuum* histórico, como cita o extracción de los acontecimientos del pasado, como producción de mónadas y como salvación del pasado oprimido" (Schottker, 1008). En este mismo orden, el relato trabaja fragmentariamente

aspectos fílmicos del género *western* en torno a lo fundacional. La mayoría de los argumentos del género se basan en la aplicación de la ley y en imponer el orden en las comunidades del oeste. En la oposición con los indios se afianza los lazos de la comunidad. Por otro lado, también se trabaja desde el western la figura de Dinesen en su doble rol de militar (motivación individual y colectiva).

Este fundir lo individual en la comunidad es una de las principales dimensiones del universo genérico. Y crea cierta ambivalencia aunque el peso emocional del western descansa en el héroe individual, las implicancias morales de la mayoría de los argumentos subrayan el valor de las comunidades.

Vale señalar, sin embargo, que como en los westerns más amargos de los cincuenta y sesenta, el héroe individualista, el pistolero solitario como Dinesen, queda excluido tanto del marco familiar como de la comunidad.

Podemos dividir el film en tres, a partir del viaje alegórico. La primera parte, consta en tiempo diegético de un día y una noche. Transcurre desde el plano inicial mencionado de padre e hija sentados en la estepa, hasta que después de la fuga de Ingeborg, Dinesen se prepara para partir en su búsqueda. En esta suerte de introducción, se plantea el escenario dramático con considerablemente más información que en los otros films. En la etapa de una avanzada de exterminio indígena, esta tropa del ejército consta principalmente del teniente Pitaluga (Fondari), Ángel, un administrador (Bigliardi) el Capitán Dinesen (Mortensen) y su hija Ingeborg (Viilbjork Malling), una serie de soldados, entre ellos Corto, y algunos otros pocos soldados y trabajadores de la tierra. Durante este trayecto del film se establece un conflicto en torno a la dominación de las tierras. De un lado está el ejército y del otro, la tribu cabeza de cocos. Pitaluga expresa sin tabues que al indio hay que exterminarlo porque son como animales y que lo que los diferencia es la idea de progreso. En esta orquestación de personajes enfrentados se destaca la figura de Zuluaga[1], un enigmático desertor que según los rumores lidera una tropa salvaje, comportándose "de manera impredecible" (permanecerá todo el film fuera de campo)**.** Este personaje narrado por otros constituye en sí mismo una suerte de hibridación, una figura intermedia entre ambos bandos. Pero también como si lo intermedio, como expresión del umbral, ahora lo atravesara como categoría. Se lo ve montando vestido de mujer, declara Corto.

1 Se advierte similitud dramática con el coronel Kurtz (Marlon Brando) de A*pocalypse now* (Coppola, 1979), basado en el *Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. El mismo film puede pensarse como un descenso al infierno.

Es clave señalar una escena en la que justamente Corto, el joven soldado, encuentra en el mar un soldadito de juguete, elemento clave en la articulación narrativa del film, y se lo regala a Ingeborg. Objeto que al mismo tiempo se inscribe en el repertorio de juguetes que circulan en el corpus con diferentes propósitos argumentales en relación a la infancia y alegóricos como expresión del souvenir o la ruina. Aquí en primer lugar establece la relación sentimental entre los personajes que ante la mirada distante del celoso Pitaluga dispara el castigo de Corto y la consecuente huida de los jóvenes. Pero luego aparece en momentos narrativos claves y que no se guían por la lógica causal, sino más bien a la inversa, funciona como elemento dislocador de sentido convencional. Recordemos que en su búsqueda por el territorio Dinesen lo encuentra y se lo da a la anciana de la caverna y el film concluye con la joven arrojando el soldadito en una laguna del bosque europeo en otra temporalidad. En sí mismo el soldadito funciona como umbral o pasaje, como expresión objetual del dispositivo narrativo.

Como subtrama, mencionamos el deseo de Pittaluga por Ingeborg, el temor que esto produce en Dinesen y como la joven extranjera siente interés por el joven soldado. Al percibir esta relación entre los jóvenes, Pitaluga envía a Corto en busca de algo *material*[2] de Zuluaga. Ante esta situación los amantes se dan a la fuga en el medio de la noche llevando consigo apenas un caballo. Vale mencionar que Ingeborg se lleva una brújula que luego será dada a Dinesen por la anciana en la caverna. Este elemento se contrapone a la indeterminación que rige los espacios.

Dinesen se despierta inquieto, con un libro entre sus manos (artefacto civilizatorio), y descubre que su hija no está en la carpa. Luego de no encontrarla en el campamento, se viste solemnemente, ordena sus armas, un rifle, un revólver y un sable. Aquí opera una superposición entre su rol como padre y su investidura militar. La fuga de su hija con Corto constituye desde su perspectiva una doble falta. Al mismo tiempo veremos que desde allí se profundiza una dualidad del viaje como destrucción y salvación. En este sentido nos puede servir algunas consideraciones del mito de Benjamin, para pensar cómo las figuras míticas atraviesan el film desde la conexión con lo antiguo desde conexión de culpa, destino, expiación y sacrificio. Así el espacio mismo de la estepa configura en una suerte de emblema de destrucción, pero también de una posible redención de la matanza civilizatoria. Nótese que la segunda parte inaugura con el despertar de Dinesen que coincide con la experiencia de la detención dialéctica. El despertar contribuye a la conformación de un *tiempo ahora* y una correspondencia de sueño y vigilia como representación dramática del

2 Esta referencia a lo material podría resultar una ironía en cuanto a la denominación del cine de Alonso como material, en especial por el crítico Quintin.

umbral. Se conforma una *imagen de sueño que espera el despertar histórico.* Situación que se enfatiza más adelante cuando Dinesen queda dormido en la intemperie y el relato se vuelve decididamente más onírico (situación de la caverna y mayor extrañamiento espacial) y finalmente en el inicio de la tercera parte, cuando la que despierta es su hija en un espacio tiempo diferente. De esta manera se conforman una serie de imágenes dialécticas que habilitan una posible redención. De hecho, el viaje de Dinesen se torna en un tipo de peregrinación que concluye cuando emerge de la caverna. Aquí lo inorgánico constituye el principio fundamental del cuadro siguiente de *Jauja,* que trabaja sobre la formalización de la ausencia. El personaje se arrodilla en soledad melancólicamente.



Se observa el suelo rocoso de tono gris completamente despojado de vida. De fondo el horizonte recorta el cielo donde no se observa ningún tipo de vegetación ni fauna. Es una expresión cuasi total de lo inorgánico. El cuerpo de Dinesen parece emplazado en el medio de un lugar vacío. Lo inorgánico se extiende desde el territorio al personaje. De esta manera el capitán parece cuasi petrificado. El personaje ha sufrido una desgaste físico y emocional que lo ha llevado a esta actitud desolada en un paraje de similar tono. Es un momento de condensación de sentido donde el cuerpo es presentado, prácticamente como una pieza escultórica melancólica. Arrodillado sobre las rocas, Dinesen parece ceder sus fuerzas y fundirse con el territorio. El capitán europeo, alegóricamente, es presentado como ruina.

La segunda parte del film da cuenta de esta búsqueda infructuosa por un territorio que se torna cada vez más hostil y estéril, casi abstracto. El recorrido consta de dos días y una noche. Comienza en el amanecer luego de la partida de Ingeborg. Dinesen montado al caballo desestima la oferta de Pitaluga para buscar a su hija y decide partir sólo adentrándose en el desierto. El administrador retiene a Pitaluga de encaminarse en la búsqueda con el argumento de que deben asistir a un baile que ofrecerá el Ministro de Guerra. Luego vemos a los jóvenes fugitivos encaminados por la estepa. Se detienen en un arroyo, dejan al caballo bebiendo agua mientras se sientan en un pequeño reparo. La escena entre ellos es muy íntima: a pesar de la imposibilidad del comunicarse por la diferencia de idiomas, o justamente por ello, se los observa muy cómodos. Es la única escena de amor de toda la filmografía de Alonso y se construye desde la aparente incomunicación de lenguaje. Aquí lo inefable funciona como agente que posibilita el vínculo. Ellos se hablan, sin comprenderse, él pregunta por la procedencia de ella y pregunta por su madre, que evidentemente configura una nueva ausencia. Ella observa una mancha de nacimiento en la espalda del joven, le dice que parece una constelación o unas estrellas. Esta figura de la constelación funciona como una suerte de entramado de significados de lo heterogéneo que plantea la escena. Finalmente se besan y recuestan en la tierra mientras la cámara se acomoda hacia al horizonte dejándoles en una posible relación sexual. Desde allí el punto de vista vuelve exclusivamente a Dinesen, dejando frustrado un posible montaje alterno entre ambas partes, situación que se da a medias cuando Dinesen encuentra a Corto moribundo, y en suerte de actitud de piedad, y quizas punitiva, lo degolla con su sable.

Repasemos algunos de los acontecimientos principales del capitán durante su viaje, en la segunda parte del film. Luego de una serie de planos del capitán a caballo en el desierto se encuentra con un ingeniero agrónomo que comanda un grupo de trabajadores que realizan labores en la tierra. Aquí la idea de tajo en la tierra es concretada por una suerte de trinchera -vimos un frame anteriormente- que realizan los hombres a cargo del agrónomo. Dinesen pregunta si han visto a su hija. Ante la negativa bebe algo de agua, llena su cantimplora y se aleja de esta incursión ante la mirada sorprendida de los demás trabajadores. La necesidad de beber agua se hará haciendo cada vez más presente en la medida que se aleja. Funciona como una suerte de contrapartida del alcohol que toma Farrel en la avanzada en busca de su familia. Al mismo tiempo el agua aparece como elemento clave, como conexión entre este desierto, el manantial de la gruta y el lago del bosque europeo. En el primer lago aparece el muñequito de juguete. Luego de encontrarlo, Dinesen se lo da a la anciana

(quien dice que solo vive con sus perros y su manantial) y en un lago del bosque lo arroja Ingeborg, conformando desde la noción de umbral una dialéctica de rememoración y olvido.

Dinesen en el medio del desierto, continúa su jornada entre cánticos de su tierra natal que refieren a temáticas de la guerra, reforzando esta cuestión de un fragmento de civilización incrustado en la naturaleza.

Luego de un tiempo de continuar su marcha y ya con gestos de cansancio oye un grito que nombra a Zuluaga. Se acerca a una lomada desde donde a la distancia observan cuatro pilares tribales. Se destaca el uso del plano general como creador de tensión y no solamente como recurso descriptivo. Rodeados de esta suerte de tótems se encuentra un cuerpo mutilado cubierto de sangre. Se observa que cerca de allí hay dos indígenas: uno desciende de un caballo con el torso desnudo pintado en blanco y negro y parece seguir unos rastros. Por su parte, Dinesen sigue su recorrido hasta llegar a un arroyo, que pareciera ser el mismo donde estuvieron Corto e Ingeborg, se hidrata nuevamente y alimenta al caballo. En un momento parece detectar huellas y se acerca al espacio de tierra donde hace un rato su hija y Corto estuvieron acostados.

Luego de continuar con su expedición encuentra a Corto, agonizando al costado de uno de los pocos árboles que rondan por allí. Dinesen intenta preguntarle dónde está su hija y el joven soldado solo atina a decir Zuluaga. Mientras Dinesen busca alrededor alguna presencia, un indígena le roba el rifle y el sombrero. El capitán finalmente vuelve donde está Corto y termina con la vida del joven rematándolo con su sable. Se escucha un tiro, luego de un breve tiroteo el indígena se escapa con el caballo del capitán dejándolo a la intemperie y sin montura. El indígena le ha robado elementos claves de supervivencia pero que también son objetos significantes de su investidura militar. Así Dinesen queda a la intemperie, más vulnerable al clima y en cierto sentido despojado de parte de su identidad e investidura. Por el contrario, el indígena absorbe parte de estos elementos en una suerte de codigofagia del enemigo, a la inversa de Zuluaga que adquiere costumbres autóctonas. Desde allí el agotamiento físico de Dinesen es mucho más pronunciado mientras que el terreno se vuelve más hostil y estéril. En una zona rocosa, al límite de sus posibilidades, Dinesen, encuentra el pequeño muñeco que tenía su hija, que funciona como una suerte de espejo de él mismo. Sigue su trayecto a duras penas y en la cumbre de una pequeña lomada pasa la noche sosteniendo el pequeño juguete en sus manos como una reafirmación de su tarea y un fundirse con el objeto. Allí recupera cierta calma mientras suena extradiegéticamente una melodía de una guitarra eléctrica, que funciona como primer dislocamiento temporal.

En la última jornada de esta travesía, en la zona cada vez más rocosa y estéril, Dinesen encuentra un perro que lo guía. La cuestión del perro está planteada desde el inicio del film cuando la joven le cuenta al padre que desea tener un perro; luego Corto es tratado como un perro cuando le ponen una soga, sumado al perro que se menciona como perteneciente a Zuluaga, el perro que encuentra el capitán y los perros del final del film.

Dinesen sigue casi a las rastras al can y llega a una gruta donde habita una misteriosa señora mayor que también habla su idioma. Se trata de una anciana, quizás su hija (segunda dislocación temporal) por lo que se desprende del diálogo en la que hablan de la madre de Ingeborg y de la brújula que ella le da y por la reacción al recibir el soldadito. La mujer funciona como una suerte de Sibila. Recordemos que, en la mitología griega, Sibila es la sacerdotisa que orienta a Eneas en el descenso al Hades en busca de su padre. Finalmente -con una brújula que esta mujer le da- Dinesen continúa su viaje. Antes de irse le deja, como decíamos, el soldadito de madera ante lo cual ella reacciona como si lo conociera, reforzando la idea de que es su hija. En un territorio prácticamente inabarcable y trabajado desde lo indeterminado, la brújula resulta un objeto de otra dimensión, cuasi mágica. De hecho, el mayor salto espacio-temporal se da a continuación de que Dinesen emerge de lo profundo de la gruta como del regreso del infierno.



En la tercera parte del film asistimos a una discontinuidad que abre diversas interpretaciones. En primer lugar, hay un salto en el espacio. De la estepa patagónica nos trasladamos a un *Chateau* en un país europeo. Aquí la encrucijada espacial, formalizada en el vacío funciona como umbral temporal. A partir de aquí todo lo anterior puede ser releído en su límite entre lo mítico e histórico

como imagen dialéctica. Una vez más como en *Liverpool,* el desenlace se realiza en ausencia del protagonista. La misma actriz que interpreta a Ingeborg despierta en un pequeño castillo aristocrático, probablemente en Dinamarca. Ella hace un pequeño recorrido por el elegante lugar, abundante en adornos de oro y cuadros de épocas, retratos que podría remitir a antepasados familiares dentro de los cuales podría estar el propio Dinesen. Nos permitimos el uso del condicional porque en primera instancia hay una incertidumbre de sentido por comprender qué está sucediendo. Evidentemente es otra época. Acá opera en el relato una relación con la superposición entre sueño y vigilia, que surge desde el despertar de la joven. Al mismo tiempo se construye un posible correlato entre civilización y barbarie a partir de la reubicación del relato**.** Hay luz eléctrica y comodidades del siglo XX, pero con una arquitectura palaciega del siglo XIX. Ella sale al jardín donde encuentra a un señor mayor rodeado de una cantidad de perros. Mantienen una conversación sobre uno de los canes que sufre una reacción nerviosa y se muerde ante lo que no entiende, cómo las ausencias de ellas. Situación que podría trasladarse desde la incomprensión de Dinesen de la fuga y el despertar sexual de su hija, hacia el espectador clásico que no comprende la dislocación narrativa del relato.

Finalmente ella lleva el perro a pasear a un bosque cercano. Allí a modo de cierre se encuentra el recurrente soldadito de juguete. Luego de contemplarlo unos instantes se dirige a un pequeño lago donde lo arroja y el juguete se sumerge. Desde el plano funde (único fundido en toda la filmografía de Alonso) a una imagen de la estepa con las rocas cubiertas por un musgo verde. Así a través del uso del montaje y del color se genera una suerte de correspondencia como umbral entre las partes del film y finalmente entre mito e historia.

Bibliografia

Benjamin, W. (1998) “Experiencia y pobreza”. En: *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

(1991) *El Narrador.* Madrid: Taurus.

(2015) *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Bongers, W. (2011) Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. En *La Fuga* 12 (2011): Web. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438

Buck-Morss, S. (1995) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.* Barcelona: Visor.

DiPaola, E. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. (Abril de 2010) *Imagofagia* 1: Web. Disponible en http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9

Menninghaus, W. (2013) *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblios.

Opitz y Wizisla (ed). (2014). Conceptos de Walter Benjamin. Buenos Aires: Las cuarenta.

Imágenes del desencanto español

Facundo GIMÉNEZ
(UNMdP CELEHIS CONICET)

Resumen

El film de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), supo detectar, con incomparable agudeza, el tono de un momento histórico, como lo fue el del final del Franquismo y el del inicio de la Transición Democrática (1975-1982). El documental, filmado entre 1974 y 1975, se centra en el trabajo de duelo de la familia del poeta franquista Leopoldo Panero (1909-1962) y recorre una serie de aspiraciones y tensiones ideológicas en las que se debaten sus hijos. El objeto de esta ponencia es, tomando como punto de partida el film de Chávarri, observar las diversas modulaciones poéticas del desencanto español de dicho periodo. Para ello, intentaremos dar una definición del fenómeno, proponiendo una serie de hipótesis en torno a sus posibles causas, y buscaremos mostrar su impacto en el convulsionado clima poético de los setenta y los ochenta.

Introducción

El 20 de noviembre de 1975 muere Franco, dando fin al menos simbólicamente, a un régimen que se había prolongado por más de treinta y cinco años, desde que finalizó la Guerra civil española (1936-1939). En lo sucesivo, los diversos actores y formaciones políticas irán negociando una transición democrática compleja que se debatirá entre un continuismo y una ruptura con la herencia franquista en un ambiente de violencia que no ha hecho más que recrudecerse desde el asesinato en 1973 del presidente del gobierno Luis Carrero Blanco (Tusell, 2012; Grimaldos, 2013; Godicheau, 2015). La ausencia definitiva del Caudillo, -que ya había sido vislumbrada por el propio Franco cuando, en 1969, anunció el traspaso monárquico al rey Juan Carlos[1]- es sumamente significativa

1 El 22 de julio de 1969, Francisco Franco, en el Palacio de las Cortes anunciaba: "Alguna vez os he recordado que el argumento que contra nuestra estabilidad política se esgrimía por los enemigos de fuera, secundados por algunos pobres de espíritu de dentro, es el especular con la crisis del mañana en que pueda faltar mi Capitanía. Para cuando ese día llegue, el hábito de ejercitar nuevos recursos de vida política y la existencia de un heredero ungido por las leyes, aclara para todos las cosas y facilita la superación de tal momento. (…) La legitimidad de ejercicio constituye la base de la futura Monarquía, en que lo importante no es la forma, sino precisamente el contenido". La figura del sucesor, según también explica en este discurso, había sido presentada previamente en 1947 con La Ley de Sucesión de la Jefatura del Estado que en su artículo 6º establecía que "en cualquier momento el Jefe del Estado

para España. Es el comienzo de un derrotero político y cultural sumamente conflictivo en el que se construye la maquinaria del consenso democrático; es también el escenario de un largo desencanto que no solamente afecta a los actores políticos, que ven con desconfianza los alcances verdaderamente democratizadores del proceso de Transición, sino que se destila en diversas manifestaciones culturales, que van desde una literatura que renuncia al compromiso –al menos tal y como se lo entendió hacia el medio siglo- hasta un fenómeno como el de la Movida, que durante esos años, en un ambiente caldeado por las drogas y movilizado por un espíritu de liberación, produjo una obra multiforme, celebratoria, febril y antiprogramática[2]. En esta ponencia, intentaremos comprender en qué consistió ese desencanto.

Luego de la muerte de Franco, Jaime Chávarri estrena un film documental que sintomáticamente titulará *El desencanto* (1976). Filmada durante las vísperas de la muerte de Franco, la película nada tiene que envidiarle a los *reality shows* de hoy en día. Allí podemos observar, en un estricto blanco y negro, a los integrantes del clan Panero reflexionando en torno de la muerte del *parterfamilias*, el poeta franquista Leopoldo Panero (1909-1962), y en torno de la debacle que este hecho desencadenó. La película, leída en sintonía con la muerte de Franco, es objeto de diversas censuras, motiva numerosos ataques y amenazas a sus protagonistas (Utrera, 2008), y se transforma con el tiempo en el mejor de retrato de un periodo convulsionado como el de la Transición democrática. En efecto, el film sabe captar un clima de época y permite a su audiencia establecer una serie de

podrá proponer a las Cortes la persona que estime deba ser llamada en su día para sucederle, a título de Rey o Regente". Esta ley, aprobada por el Referéndum Nacional, fue además ratificada "unánimemente" y con "clamorosa adhesión popular" en 1966 por el referéndum que impulsado con motivo de la aprobación de la Ley Orgánica del Estado.

2 La "movida", en efecto, se caracterizó por ser un movimiento cultural espontáneo y popular, que prescindió de cualquier tipo de modelo. En este sentido, pareciera ser que la única influencia que aceptó —y reivindicó, incluso— fue lo genuino, es decir lo castizo y más precisamente lo madrileño: "La Movida no fue ni una escuela, ni una corriente sino algo que la lengua francesa plasma perfectamente mediante palabras como *mouvance* o *air du temps*… unas expresiones que, desgraciadamente, no tienen equivalentes en castellano" (Bessière, 2006, p. 367). Nutrida por un grupo de creadores que incluía cineastas, músicos, dramaturgos, pintores, diseñadores, modistos y localizada geográficamente en Madrid, la Movida generó una producción que rechazaba el viejo mundo franquista y proponía como carta de identidad la espontaneidad, la creatividad y la convivencia. Para Alison Maginn la movida fue "uno de los emblemas más indicativos de la entrada de España en la sociedad posmoderna y democrática"(1998: 155). Esta veta posmoderna fue capaz de integrar en un mismo nivel las prácticas creativas más recientes y las tradicionales, sin renegar de operaciones como las *kitch*. Cabe destacar, además, que la movida fue rápidamente captada e institucionalizada por una estética urbana progresista a partir del ingreso en la democracia. Ello es evidente si observamos la resemantización del término "Movida", que durante la década de los setenta designaba formas de sociabilización derivadas del consumo de hachís, propios de una contracultura marginal, ("ir de movida" o "hacerse una movida" era ir a comprar hachís) y que durante los ochenta se transformó en una afirmación de una cultura progresista, con el apoyo de la Alcaldía del socialista Tierno Galván a partir de 1983, a partir de las expresiones "Hay movida" o "¡Qué movida!" que designaban un ambiente de permisividad del que no estaban excluidas las drogas (Carmona, 2009; Cuevas, 1998, p. 148)

desplazamientos de sentido, que motivaron una lectura del drama familiar como el drama de España (Del Rey-Reguillo, 2014; Tena, 1994).

En el film de Chávarri, el desencanto aparece como una forma que distorsiona el dispositivo familiar. Ello se hace evidente cuando, en el principio del film, escuchamos a un joven y desengañado Michi Panero, romper la foto de familia ilustre de una vez y para siempre: "Todo lo que yo sé sobre el pasado, el futuro y, sobre todo, el presente de la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida". La muerte de su padre, Leopoldo Panero, tiene un aire de cataclismo, de debacle moral y económica, pero también de suspensión del rito familiar. No resulta fortuito el hecho de que las conversaciones que capta el lente de la cámara ronden en torno de lo que los Panero llaman "el fin de una raza", es decir, de la imposibilidad de perpetuar su apellido. Tampoco resulta fortuito que sobre el final sea también Michi, el hijo menor, quien comente su interés por someterse a un análisis clínico de fertilidad. Parece ser que "la feliz muerte" del patriarca hubiera clausurado también la dimensión histórica del núcleo familiar y sea imposible –al menos sin cinismo- un relevo. En la película de Chávarri oímos las voces de los hermanos merodear un final inminente en el que la construcción de un nuevo relato familiar se vuelve improbable. Ello produce el repliegue de la voz en una construcción retrospectiva que se esfuerza, con la palabra, en dar un retrato del padre, que obstinadamente Chávarri nos niega a partir de la deliberada omisión de la imagen paterna. El acoso inmisericorde y unánime de la figura paterna por parte de los Panero, según la lógica del film, se anuda, en el otro extremo de la cadena familiar, con la imposibilidad de su relevo. De esta forma, el desencanto resulta al mismo tiempo una causa y un efecto. Causa: entendida como un motor melancólico, que no admite dimensión temporal, histórica, alguna y remite compulsivamente al drama presente de la sucesión inconclusa. Efecto: porque esa dimensión apocalíptica, de "fin de raza", que reproduce el tono desencantado, encuentra una zona en la que replegarse ilimitadamente. El desencanto, observado desde esta recursividad tautológica, se asemeja a una suerte de *loop* que no habilita el trabajo del duelo y que demora la obra propia[3]. La herencia, en este sentido, no puede ser más que pasto del derroche. El documental repite la narración de la venta de los cuadros y de la biblioteca: "Después de la muerte de mi padre, la

3 Frank LaCapra es uno de los autores que más se ha detenido en los procesos memorísticos. Es por ello que resulta conveniente recordar que, al momento de abordar la memoria traumática, diferencia entre el pasaje al acto, propio de la melancolía, y la elaboración, propia del duelo. En el pasaje al acto se da una relación mimética con el pasado que resulta regenerado o revivido como si estuviera absolutamente presente en lugar de representado en la memoria y la inscripción. El duelo, por el contrario, implicaría en su dimensión social una "ritualización homeopática de la repetición-compulsión que intenta usarse contra la "pulsión" de muerte y contrarrestar la compulsividad al re-peticionar de maneras que permitan una distancia crítica, un cambio, volver a asumir la vida social y renovarla" (LaCapra, 2009, p. 61).

historia de los Panero es una sucesión de ventas; se vendió todo, descaradamente, sin vergüenza", escuchamos decir a Leopoldo María. El legado de los Panero es la destrucción del legado: de allí la importancia de las especulaciones lacanianas sobre el Edipo con que, por momentos, nos sorprende Leopoldo María. Los Panero parecen ser un clan en retirada, herido de muerte, que observa, como un cuadro decadentista, el lujo marchito del pasado.

Pero, como dijimos al principio, la exposición del naufragio de los Panero no es lo verdaderamente impactante del film. Lo que resulta escandaloso es más bien que el golpe que lanza Chávarri sea asestado en el cuerpo de una sociedad española que para el estreno del film en 1976 está velando también a su patriarca. *El desencanto* es una película incómoda, pero no por las trayectorias -más o menos corrosivas- de sus protagonistas, sino más bien porque entabla una serie de desplazamientos que hacen legible una zona borrosa – incomprensible por entonces- del presente. La muerte de Leopoldo Panero –gran fantasma sin rostro- se redirige hacia otros planos de una experiencia tan confusa como la de la sucesión democrática: es una onda expansiva que resuena en infinidad de estructuras. El carácter esencialmente dialogado del film da cuenta de la necesidad de capturar una voz generacional en un momento de peligro. Los Panero se despedazan, sin piedad ni miramientos, y gracias a esa carnicería verbal, Chávarri logra registrar un diálogo -recomenzado una y otra vez- en el que los Panero se enfrentan a la finitud de su propio horizonte estético. El melancólico recorrido de sus voces por el universo franquista –incluso en la transgresión de sus objetos- no puede ser más que una elegía. Observamos, por ejemplo, a Juan Luis hacer un recuento de "fetiches", mostrar en cámara la tapa del libro censurado *¡España libre!* "editado por los viejos republicanos españoles en México" y repetir el nombre de su autor, con insolencia: "Camus, Albert Camus". La invocación del nombre prohibido, del libro censurado y de la circulación editorial clandestina es, para 1976, ya gesto ahuecado, una transgresión en sordina y el "Camus" se repite como un eco en el vacío. Un año antes, en efecto, en el verano de 1975, el *Triunfo* perfora la membrana cada día más blanda de la censura franquista y publica tres entrevistas a Jean Paul Sartre[4]. A este gesto de Juan Luis Panero, además, podríamos oponerle la economía lingüística de Felipe González, quien el 17 de mayo de 1979, durante la celebración del XXVIII Congreso del PSOE, "impone que desaparezca el término «marxismo» de los estatutos del partido" (Grimaldos: 34). El duelo por Panero y el duelo por Franco, en este sentido, muestran un mismo

4 Los títulos de las tres entrevistas publicadas en el verano de 1975 por el *Triunfo* son: "Sartre por Sartre: I- Balance a los sesenta años" [n°666, 05/07/75]; "II- Sigo siendo un anarquista" [n°667, 12/07/75] y "III- Que otros tomen el relevo" [n°668, 19/07/75]. Era la primera vez que Sartre se dirigía directamente a los lectores españoles a través de una revista de este tipo.

resquebrajamiento de la conexión entre palabra y representación política. Chávarri observa como pocos este desajuste y lo deja expuesto en un film que quiere mostrar el pasado y acaba mostrando el presente, que quiere hablar de poesía y acaba hablando de política y que quiere recordar al muerto y acaba pronosticando el fin de raza al que se someten sus hijos.

La elección de una familia de poetas, en este sentido, ya habilita esta serie de conexiones, en particular si observamos el confuso panorama del tardo franquismo. Durante ese periodo, el envejecimiento y la muerte de Franco, y la inminente caducidad del régimen parecen haber hundido en el desconcierto a una poesía española que hasta ya entrada la década del sesenta había sabido erigirse o bien bajo su protección (nos referimos, por ejemplo, al Garcilasismo del que forma parte Leopoldo Panero) o bien en un abierto espíritu de enfrentamiento (hablamos, claro está, a la poesía social). En el caso de esta última tendencia, resulta evidente, para el momento en que se filma la película, su agravado desgaste. Si las primeras promociones poéticas de la posguerra se habían movido en torno de la figura de Franco, las que les siguieron no hicieron más que asistir al afianzamiento del régimen. La poesía social que había reunido a poetas de la talla de Blas de Otero, José Hierro o Gabriel Celaya, había construido una poética de anticipo, urdida en la expectativa marxista de la Revolución, que en el caso hispánico era un sinónimo, más o menos adecuado, de la caída del régimen. Se trataba de una poesía que apostaba por la construcción de un dispositivo poético de carácter instrumental, vehículo transparente y apelativo de un proyecto político que le era exterior (Scarano, 1994) y que puede verse claramente en la afirmación de Gabriel Celaya de una "poesía-herramienta" y de la poesía entendida como "arma cargada de futuro". Pero, como decíamos, la prolongada extensión del régimen no hizo más que poner en duda la efectividad de esa poesía instrumental y las nuevas promociones no hicieron más que cuestionar y desbaratar el dispositivo verista que habían elaborado las generaciones precedentes, distanciando la noción de praxis política de la de poesía. La polémica de medio siglo (Lanz, 2009) y el vigésimo aniversario de la poesía social celebrado por la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* definieron los contornos de un discurso poético que en su propia longevidad evidenciaba el fracaso de su proyecto inicial. Este resquebrajamiento de las poéticas sociales hizo posible que en el segundo lustro de los sesenta y hasta finales de la década de los setenta apareciera una serie de poetas que renunciaron abiertamente a su legado y que durante la filmación de *El desencanto* ya conforman una tendencia dominante en el campo literario español. En efecto, el film de Chávarri puede leerse como una muestra de las diversas opciones poéticas que barajó el tardofranquismo.

El decadentismo esteta de Juan Luis, el irracionalismo de Leopoldo María o la abierta negación de una obra propia a la que se aferra Michi son alguno de los ejemplos de una zona predominante de la literatura de su momento. En ese corpus de propuestas tan diversas como contradictorias gravita la extinción de una forma de conexión entre palabra y praxis política que, como ya dijimos, amenaza el universo en el que se despliegan sus voces confrontándolas a su propio fin de raza. La generación del setenta, -esa que Castellet había bautizado polémicamente como "novísima"-, en este sentido, podríamos arriesgar que se construye a partir de esta alegoría. Este grupo de poetas, entre los que podríamos destacar a Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vásquez Montalbán o los mismos Juan Luis y Leopoldo María Panero, se enfrenta, menos al comienzo de un nuevo periodo histórico, que al final de otro y al agotamiento de sus formas. Bajo la alegoría de fin de raza puede explicarse la salida del orden de la familiaridad en su lenguaje, esa intervención flagrante de los modos de lectura y esa evidente problematización de los discursos del coloquialismo y de la recuperación de la oralidad. A esto también responde su renuncia a un contenido de relevancia política, histórica o social, la crítica de la literatura comprometida y la condena que inmediatamente surgió entre sus detractores de realizar una literatura "veneciana". La conciencia de un fin de raza, además, parece ser la motivación de su rechazo epidérmico del grueso de la tradición hispánica de posguerra y consecuente ingreso -no exento de voluptuosidad ni de erudición extravagante- de un volumen colosal de textos provenientes de tradiciones tan recónditas como diversas. El fin de raza, por último, resuena en la ampulosa dominación de una estética mortuoria[5], que alcanza su cenit en la enunciación *post-mortem* que propone Jaime Gil de Biedma en *Poemas Póstumos* (1981).

El gran acierto de Chávarri, sin embargo, no es el corrosivo retrato familiar, ni la impecable lectura del panorama poético. Su mérito, probablemente, resida en la fuerte refracción de su documental en la cultura española de los setenta. Las aspiraciones de Chávarri, en este sentido, parecen buscar, como ya se dijo, este desplazamiento metonímico de lo familiar a lo nacional, de lo poético a lo político y de lo privado a lo público. Es, en esta aspiración expansiva, que el director de *El desencanto* reconoce el valor crítico de las imágenes, su capacidad de abrirse paso en una representación fosilizada y de intervenir, al mismo tiempo, como síntoma y como conocimiento, es decir, simultáneamente, como interrupción en el saber y como interrupción en el caos (Didi-

5 Baste con nombrar algunos de los títulos de poesía publicados durante el periodo: *La muerte en Beverly Hills* (1967) de Pedro Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1968), de Guillermo Carnero, la antología de Antonio Prieto *Espejo del amor y de la muerte* (1971), *Los trucos de la muerte* (1975); de Diego Jesús Jiménez y *Sepulcro de Tarquinia* (1975) de Antonio Colinas, entre otros.

Huberman, 2013: 26-27). Las imágenes del desencanto, en este sentido, no se diferencian de las poéticas verbales. Los regímenes de la mirada que proponen ambos presentan objetos que son excedidos, leídos por fuera, sacados de sí. La pregunta sobre qué es el desencanto tiene una respuesta en una dimensión suplementaria que es la de la voz que no repone el cuerpo y el de la imagen que no repone el rostro. El efecto interpelante del film de Chávarri se origina en la detección de este vacío que no puede ser rellenado.

El asedio de la figura paterna es clave para entender el valor que le otorga Chávarri a las imágenes. El film se abre con un retrato de los Panero en el que posan los tres hermanos y la madre, y del que se ausenta el padre:



A partir de entonces, participaremos de una escucha cuyo centro será, paradójicamente, esa figura borrada. La película puede ser entendida, por lo tanto, como un ejercicio ecfrástico, en el que las voces se esfuerzan por reponer una imagen negada[6]. Escuchamos diálogos, narraciones, recitados, y

6 W.J.T. Mitchell al abordar el motivo ecfrástico en la poesía describe tres momentos. El primero es el de la "indiferencia ecfrástica", que nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible. Las palabras, nos dirá Mitchell, pueden citar pero nunca pueden llegar a ver su objeto. La segunda fase, paradójicamente, entraña una "esperanza ecfrástica", a partir de la cual la imposibilidad antes descrita se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un «sentido» en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: «hacernos ver». Si la écfrasis enfrenta a los textos con sus "otros" semióticos, la esperanza ecfrástica se muestra como el intento de superación de la alteridad. Una vez que el deseo de superar la «imposibilidad» de la écfrasis entra en juego, las posibilidades y expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. Sin embargo, este es el momento en que ocurre la tercera fase, la del "miedo ecfrástico". Este momento de resistencia o contradeseo tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal: es decir, si la écfrasis revelara su objeto perdería sentido como producción verbal. Es por esta razón que este es el momento en que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético en lugar de (como sucedía en la primera fase «indiferente» de la écfrasis) un hecho

muchas veces las voces se superponen, se confunden y se apelotonan, como si el micrófono se esforzara en captar, en su desorden constitutivo, un universo verbal desbordante. La plétora de lo verbal, sin embargo, no puede reponer la imagen, que no se constituye, que no puede presentarse en tanto imagen. La aparición suspendida del rostro del muerto impone una dimensión ominosa a esta escucha: la écfrasis funciona como la postergación de la imagen del muerto. La recursividad de este habla que registra Chávarri, por lo tanto, funciona al mismo tiempo como invocación y como exorcismo: se habla del muerto porque no vuelve y para que no vuelva. Es esta dimensión ominosa que acaba por "despuntar" el *studium* del género del retrato familiar: es aquel suplemento que el espectador añade a la fotografía y que sin embargo "está ya en ella", como un fantasma, proporcionándole un punto ciego que las palabras no podrán, luego, eludir (Barthes, 2012). Este *punctum* que recorre la película es clave para comprender el carácter suplementario y fantasmástico que el desencanto tiene para Chávarri. La imagen velada de Leopoldo Panero y la tensión que punza su deliberado borramiento imponen una enunciación que se articula en torno de un vacío que los Panero abordarán, estoicamente, "sin miedo ni esperanza". Existe otra imagen, mucho más evidente, que da cuenta del desencanto. Se trata de la estatua de Panero-padre, envuelta en una sábana en el principio y en el final de la película.



natural del que podemos depender. La imagen ecfrástica, de esta forma, se presentaría como una especie de «agujero negro» inabarcable e irrepresentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma y afectándola de manera fundamental. La imposibilidad de hacer ver, en un sentido literal, niega su objeto pero al mismo tiempo habilita la condición a partir de la cual irrumpe la voz (Mitchell, 2010, pp. 127-138).

Este pórtico produce una lectura estrábica en el film que dirige la mirada, al mismo tiempo, hacia los Panero –es, efectivamente, la estatua que se erige en 1974, en una ceremonia en Astorga, la que inclusive Chávarri nos muestra bajo el discurso torrencial del poeta falangista Luis Rosales en el principio del documental- pero también, gracias a la ambigüedad de la imagen, hacia otras figuras que el arte escultórico franquista hubo exaltado, entre las que no sería exagerado incluir la del Caudillo. De esta forma, la operación de ocultamiento de la figura propone una dinámica de incertidumbre que comienza preguntándose por el contenido –quién es- pero acaba viendo la forma y, en particular, la función de la estatua. La imagen que nos ofrece el film, a partir de esta ambigüedad, problematiza un espacio público en el que se visibilizan los contenidos de una representación ideológica. De este modo, este "lugar de memoria" deja ver el entramado de una representación que pretende ser transhistórica y devela su condición política. Jesús de Andrés, que ha analizado el arte escultórico franquista con detenimiento, destaca la importancia adquirida por estos objetos luego de la guerra civil en "la imposición de un presente y la voluntad de permanencia futura insertas en el hecho fundacional de la victoria militar" (De Andrés Sanz, 2004). De Andrés sostiene que estos "lugares de memoria" (nombres de calles, plazas, esculturas, cementerios, en los que, como creyera Pierre Nora, la memoria actúa.) se construyeron como espacios en los que el franquismo desplegó un régimen de visibilidad y en los que aparecieron tanto la representación del Caudillo como la de otras personas públicas vinculadas a la dictadura. Por otra parte, para el momento en el que se encuentra filmando *El desencanto*, lejos de descender, el número de las estatuas que homenajean a las figuras de franquismo se acrecienta. La figura de Leopoldo Panero -velada y revelada en un mismo y paradójico gesto- no busca derrocar esta imagen e imponer otra iconografía. Como un iconoclasta, Chávarri no desprecia las imágenes; todo lo contrario: reconoce su poder. La estatua tapada suspende las formas de representación del orden político e interpela a los espectadores que acaban preguntándose: ¿de quién es la estatua bajo las sábanas? ¿Es la de Panero? ¿Es la estatua de Franco que habrá de ser removida durante la democracia o es la que permanecerá? ¿O simplemente es un espacio vacío, un volumen que Panero rellena? ¿Es el cuerpo del muerto que el film invoca? En la medida en que estas preguntas no pueden resolverse –porque, de hecho, la estatua permanecerá tapada hasta el final del film- la imagen se dispara y lo que aparece derrocada es menos la figura –el actor político- que el régimen que soporta su visibilidad. Que sea Panero o que sea Franco poco importa porque la imagen atraviesa sus formas y a esa operación probablemente se deba su carácter interpelante.

Palabras finales

A partir de un objeto tan difícil de recortar como el desencanto, hemos intentado esclarecer una zona confusa del proceso de la Transición en España. Este fenómeno ha sido analizado como una forma de relación entre la estética y la política. En el film de Chávarri, el desencanto ha aparecido como una respuesta a la caída de un horizonte ideológico o, en palabras de Rancière, a cierto "régimen de configuración de la experiencia común de lo sensible" (Rancière, 2014). Esta respuesta, sin embargo, no puede articularse sino a la manera de un suplemento o de un fantasma que punza un repertorio amplísimo y que, gracias a esta condición, reconoce su contextura sintomática. Debido a esta lógica, su emergencia sobrevuela una serie confusa y por momentos contradictoria de objetos –imágenes, expresiones, poéticas- pero no puede constituir una representación propia: al trabajo de duelo le opone el derroche de la herencia o contra el universo escultórico de la ideología franquista repone un pliegue que es al mismo tiempo descubrimiento y profanación.

No resulta fortuito que el desencanto emerja durante un periodo como el de la Transición en el que se avista, después de tantos años, la posibilidad de un horizonte democrático. Los ejemplos analizados, por lo tanto, parecen coincidir con uno de los rasgos primordiales de la "incertidumbre democrática" que detalla el teórico Claude Lefort: la disolución de los referentes de certeza. Las imágenes que hemos observado, en efecto, se sitúan en las ruinas de un repertorio que es a la vez estético y político, y remiten a un mundo (el del régimen franquista) que pervive acosado por su problematización. Coincidentemente, la aspiración democrática es experimentada como una indeterminación respecto al fundamento del poder, de la ley y del saber y respecto de la relación del uno con el otro. Como la tela que vela el cuerpo de Leopoldo Panero en la película de Chávarri, la democracia, entendida como mediación entre un "afuera" y un "adentro" del cuerpo de una comunidad, sustituye "la noción de un régimen regulado por leyes, la de un poder legítimo, por la de un régimen fundado sobre la legitimidad de un debate sobre lo legitimo y lo ilegítimo" (Lefort, 2004, 50). La sucesión monárquica, los diversos modelos de la transición y la maquinaria rotunda del consenso intentan controlar este horizonte de incertidumbre –de disenso- que acosa la experiencia del posfranquismo. Contra esta trama rajada, se impone, como sostuviera Teresa Vilarós en su libro *El mono del desencanto* (Vilarós, 1998), la tarea política y estética de una narración compensatoria, que rehabilite –mediante una suspensión traumática del pasado- una dimensión

colectiva futura[7]. El desencanto, que nace antes de la muerte de Franco y se intensifica en la Transición, aparecerá durante el gobierno del PSOE como una resistencia al aplacamiento del horizonte escandaloso de lo democrático[8].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R (2012) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Buenos Aires: Paidós.

Bessière, B. (2006). "La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés".En *La cultura del otro: español en Francia, francés en España.* Universidad de Sevilla. 360–372.

Carmona, P. (2009). "La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada". En *Desacuerdos*, *5*, 147-181.

Cuevas, J. (1998). "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña". En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (2), 147-162.

de Andrés Sanz, J. (2004). Las estatuas de Franco, la memoria del franquismo y la transición política española. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, (12), 161–186.

Del Rey-Reguillo, A. (2014). "Leopoldo María Panero, deconstructor de leyendas épicas familiares. A propósito de El desencanto (1976) de Jaime Chávarri". *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, (7), 1-13.

Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 9-36.

Godicheau, F. (Ed.). (2015). *Democracia inocua: Lo que el posfranquismo ha hecho de nosotros*. Madrid: Postmetrópoli.

Grimaldos, A. (2013). *Claves de la transición 1973-1986: de la muerte de Carrero Blanco al referéndum de la OTAN*. Madrid: Planeta.

Jacques, R. (2006). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lanz, J. J. (2009). *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Universitat Illes Balears.

Lefort, C. (2004). *La incertidumbre democrática: ensayos sobre lo político*. Anthropos Editorial.

7 Ello se hace evidente cuando Adolfo Suárez se dirige a las Cortes, el 9 de junio de 1976, citando a Antonio Machado: "Y permitidme, para terminar, que recuerde los versos de un gran autor español: «Está el hoy abierto al mañana./ Mañana, al infinito./ Hombres de España. Ni el pasado ha muerto,/ ni está el mañana, ni el ayer escrito«. He dicho".

8 Rancière sostiene que la democracia es la falta de un pastor o, más específicamente, su asesinato. La ruptura de este horizonte de legitimidad, obliga a pensar a la democracia en términos anárquicos, menos como una forma de gobierno que como un principio que cuestiona la legitimidad del gobierno de unos sobre otros. En esta aseveración reside su carácter escandaloso: "El escándalo es el de un título para gobernar enteramente desligado de toda analogía con los que ordenan las relaciones sociales, de toda analogía con la convención humana del orden de la naturaleza. Es el de una superioridad fundada sobre ningún otro principio más que el de la ausencia misma de superioridad"(Rancière, 2006: 35).

Maginn, A. (1998). "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas". En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham,* Vol. 5, 1998 (Época contemporánea / coord. por Derek Flitter),3, 151-159

Mitchell, W. J. T. (s. f.). "La écfrasis y el otro". En *Teoría de la imagen* Barcelona: Akal. 127-161.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible, trad*. (M. Padró, Trad.). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Scarano, L. (1994). "La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)". En *Hacia una teoría del sujeto en la poesía española, Buenos Aires: Biblos.* 69–108.

Tena, J. (1994). «Familles, je vous hais!»: un psicodrama individual y colectivo, El desencanto (1976), de Jaime Chavarri. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *30*(3), 299-308.

Tusell, J. (2012). *Historia de España en el siglo XX (IV. La transición democrática y el gobierno socialista)*. Taurus: Madrid.

Utrera, F. (2008). *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero*. Palmas: Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.

Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Dos momentos en la obra de Walter Benjamin acerca del retroceso del aura

Ignacio GIRALA
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen

La presente ponencia buscará dar cuenta de la transformación del pensamiento de Benjamin respecto del fenómeno del retroceso del aura en las sociedades modernas. En este sentido se puede señalar una tensión entre dos posibles lecturas: por un lado, un retroceso propiamente dicho; y por el otro, un corte o desaparición de carácter más bien inmediato y definitivo. Esta distinción es significativa porque a partir de ella se podrían trazar diferentes escenarios y potencialidades para la obra de arte en el contexto de la sociedad de masas, que en el caso de Benjamin desemboca en la politización del arte.

Introducción

Cuando Habermas estudia el desarrollo teórico del Instituto de Investigación Social, plantea una distinción entre un círculo interno, que identifica principalmente con Adorno y Horkheimer, y una serie de autores que mantuvieron un contacto con el Instituto pero que debido a diferencias conceptuales quedaron relegados a un círculo externo (Habermas, 1981). A este segundo grupo pertenece Benjamin, cuyo análisis de la obra de arte y la cultura de masas no considera solamente los peligros inherentes a las sociedades modernas, sino que también destaca distintas posibilidades de resistencia, organización y transformación social. El diagnóstico de Benjamin encuentra en el concepto de aura un momento fundamental, ya que uno de los fenómenos propios de las sociedades modernas es la destrucción del aura. Pero este proceso no siempre se plantea para nuestro autor de la misma forma: algunos textos dan a entender que se trata de un retroceso, y otros, en cambio, se refieren a un corte o desaparición de carácter más bien inmediato y definitivo. La presente ponencia buscará dar cuenta de esta tensión, que es significativa porque a partir de ella se clarifica la posición

ambivalente de Benjamin y se pueden pensar diferentes alternativas en el contexto de la sociedad de masas.

El terreno de la estética y del arte ocupa un lugar privilegiado en la obra de Benjamin. Este interés posee una serie de particularidades que refieren a la forma más general del pensamiento de nuestro autor. En primer lugar, hay que mencionar que Benjamin se dirige a los objetos teniendo presente su constitución política, es decir, considerándolos como si fueran campos tensionados por distintas fuerzas o acentos contradictorios. Cuando un estado de cosas se presenta como inevitable o parece tener una sola cara, se trata de que una fuerza ha entrado en una relación de dominio con respecto a las demás. Pero las fuerzas que no aparecen a simple vista siempre tienen la posibilidad de ser puestas en marcha y emerger a la superficie. Esta perspectiva politizante se refleja, por ejemplo, en el campo de lo histórico, en el cual Benjamin establece que "la política obtiene el primado por sobre la historia" (Benjamin, 1982: K 1, 2). Y en el terreno de la estética se produce un movimiento similar, que va a conducir a un proyecto como el de la politización del arte. (Benjamin, 1936, 1937)

Por otro lado, el interés estético debe situarse en el sentido de una necesidad que no es especulativa sino más bien del orden de "lo apremiante, lo urgente" (Oyarzun, 1996: 35). Se trata de un afecto que mueve el interés de Benjamin por la historia, como afirma Oyarzun, pero que también puede trasladarse al terreno del arte. Este afecto se presenta como determinante para el sujeto y para el conocimiento mismo, en la medida que "es el punto en que la materia de lo cognoscible afecta irresistiblemente a la propia forma y a la intención del conocimiento y a la posición y la actitud del sujeto." (Oyarzun, 1996: 35) En este sentido el interés por la estética no es arbitrario, sino que responde a la necesidad de dar cuenta de un contexto que gira en torno a la consolidación de la sociedad de masas, la escalada del fascismo y la constante amenaza de guerra, y donde prevalece un aparato cultural destinado a la reproducción del sistema. En el ámbito del arte y la estética, lo que apremia para Benjamin son las transformaciones que la vida moderna imprime sobre el aparato perceptivo humano, al modificar las formas de experiencia y comunicación de acuerdo al ritmo de los shocks: las multitudes, el trabajo en la fábrica, la sobreabundancia de información y publicidad, etc. Si tiene sentido pensar bajo un concepto como el de aura es, entonces, por la necesidad de dar cuenta de ese tiempo presente, en el cual "se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma". (Benjamin, 1939: 162)

El retroceso del aura en las sociedades modernas

¿Qué sucede con el aura en las sociedades modernas: desaparece *necesariamente*, o hay matices, elementos que *favorecen* su retroceso? ¿Y cuál sería específicamente el elemento destructor? Frente a esta cuestión, concretamente frente a las circunstancias bajo las cuales este fenómeno tiene lugar en la modernidad, en Benjamin parecen convivir dos posiciones que no necesariamente son coherentes entre sí. La primera de estas posiciones, seguramente la más extendida, puede encontrarse en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1937) y en el ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939).

Según esta primera versión, la obra de arte parece sufrir transformaciones inmediatas y esenciales. Para estudiar las condiciones bajo las que se toman fotografías o se filman películas ya no resultan adecuados conceptos como los de original, copia o tradición. La llegada de estas técnicas irrumpe con la lógica de la autenticidad, bajo la cual se venía pensando tradicionalmente al arte. La reproductibilidad técnica no sólo permite reproducir obras ya existentes, llevarlas a nuevos contextos de recepción creando copias de ellas (por ejemplo la música, a través de la radio), sino que permite la aparición de obras cuyo proceso de producción presupone la posibilidad de la reproducción, como es el caso del cine; y también determinada forma de distribución y consumo (la producción de una película requiere un presupuesto que sólo puede ser recuperado o capitalizado a través de una forma específica de consumo; en el caso de los años treinta, en salas de cine). Esto da lugar a un cambio de función social de la obra de arte, que debe entenderse como un artefacto no sólo artístico, sino también político.

En un sentido similar, en el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin sostiene algunas sentencias como las siguientes, de carácter más bien tajante: mientras que el arte persigue lo bello, afirma, esto "ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella lo bello no tiene sitio.)" (Benjamin, 1939: 162-163)

Todo parece indicar que la sola existencia de los nuevos medios técnicos, al modificar esencialmente a la obra de arte, hace retroceder el aura de manera inmediata. (Benjamin, 1937: 27-28)

La contracara del retroceso del aura es que el arte pasa a cumplir una función política. La actitud ambivalente de Benjamin se manifiesta, en el ámbito estético, en el proyecto de la politización del arte. Pero un proyecto como éste sólo es posible si de la desaparición del aura se pueden extraer consecuencias positivas. Las transformaciones de la sensibilidad humana provocadas en la vida moderna exigen de los sujetos una clase particular de recepción de imágenes y sonidos; recepción que el arte tradicional, en general, es cada vez menos capaz de ofrecer. Por eso Benjamin ve en el

cine un potencial revolucionario: “las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)” (Benjamin, 1937: 54)

En la *Pequeña historia de la fotografía*, ensayo que cronológicamente corresponde a una etapa anterior a los dos textos citados (1931), podemos encontrar una posición que se aleja ligeramente de la mencionada. Este texto se detiene en la primera década de existencia de la fotografía, su etapa pre industrial, y la que aparentemente más floreciente fue. “Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros” (Benjamin, 1931: 66). Benjamin no sólo reconoce el encanto y la belleza de las fotos antiguas, sino que las pone en una relación directa con el concepto de aura.

Benjamin reconoce que el aura que se encontraba en torno a las primeras fotografías posee dos condicionamientos. El primero reside en la técnica: el tratamiento especial de la luz y las sombras, en el cual la primera “lucha esforzadamente por salir de lo oscuro”. En este caso, la fotografía aun no busca la transparencia, la representación exacta, sino que mantiene el velo que Benjamin destacaba como condición de la belleza. El segundo aspecto se refiere al objeto de la fotografía, y que remite por lo tanto a la sociedad de ese entonces. El tipo de clientes que iba en busca de fotógrafos pertenecía a una clase burguesa en ascenso, y ella misma poseía un aura, presente “hasta en los pliegues de sus vestimentas”. De esta manera, el aura de las fotografías antiguas no puede atribuirse solamente al tipo de cámara usada, sino al hecho de que “el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia.” Posteriormente se privilegió una estética luminosa, que pretendía reflejar el objeto tal cual se presentaba a la vista, e incluso sublimarlo. El aura fue desalojada de la imagen a la par que en ella desaparecía lo oscuro, “igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad. (…) en perjuicio de la penumbra se perfilaba cada vez más claramente una postura cuya rigidez delataba la impotencia de aquella generación de cara al progreso técnico” (Benjamin, 1931: 72-73).

El proceso de industrialización se presenta entonces como el elemento fundamental. Durante aquella primera década, los periódicos “eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el procedimiento fotográfico a ser su instrumento (…). El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En

una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía." (Benjamin, 1931: 68) No sería la fotografía en sí, en cuanto medio técnico, lo que atenta contra el aura, sino su estrecho vínculo con el modo de producción y recepción capitalistas, con un proceso de industrialización, y con una técnica particular. Al llevar a cabo esta distinción, se produce un cambio de eje; la reproductibilidad técnica ya no aparece como *el* objeto a analizar, sino, al menos, como existiendo en conjunto con otros fenómenos similares que conforman la sociedad moderna.

Posibilidades de resistencia después del aura

La tensión entre estas dos lecturas parece resolverse a favor de aquélla que se refiere a la desaparición del aura en términos más definitivos, al menos en el ámbito de la vida urbana. Tanto el aura como la belleza y la fantasía quedan relegadas de las imágenes logradas a través de los nuevos medios técnicos, por lo cual se puede hablar de un arte post-aurático.[9] De todas maneras esta tensión es significativa porque tiene consecuencias para pensar tanto las sociedades modernas a través de distintos componentes, como las perspectivas que se abren para el quehacer artístico e intelectual a la hora de plantearse críticamente esa realidad y proyectar alternativas posibles.

En primer lugar, esta distinción permite reconocer que la reproductibilidad es un componente más del fenómeno de la sociedad moderna, dentro del cual se deben considerar otros elementos. Entre ellos destacan la constitución de las masas y su particular modo de relación con la obra y con el mundo (tendencia al acercamiento y a la apropiación en la copia); o las transformaciones arquitectónicas y la constitución de las grandes ciudades (shocks de las multitudes, de la información, de la publicidad, del trabajo alienado); o las cualidades del aparato de producción cultural de la burguesía (capaz de reproducir elementos que parecen revolucionarios, pero que favorecen la conservación del propio aparato).

La desaparición del aura ofrece una segunda consecuencia, además de la evidente necesidad de encontrar un nuevo fundamento para el arte. Se trata de una perspectiva que, en virtud del carácter ambivalente con el que Benjamin juzga esta desaparición, permite proyectar una serie de experiencias válidas capaces de ofrecer una mirada crítica sobre la vida en las sociedades modernas, tales como la politización del arte y las iluminaciones profanas, cuyo análisis excede los límites de este trabajo. Pero se puede observar lo siguiente: tanto la importancia otorgada por Benjamin al aparato perceptivo humano (que no se limita a recibir pasivamente los shocks, sino que es capaz de

9 Del mismo modo, se puede hablar de un estado "post-autónomo" del arte, en la medida que está destinado a desempeñar una función política. (Ibarlucía, 2014: 223)

adaptarse) como el afecto politizador que mueve a su pensamiento en general, otorgan a la filosofía de nuestro autor su carácter de resistencia.

El desarrollo técnico y las transformaciones sociales de la modernidad constituyen una realidad que no puede ser obviada, pero tampoco tiene sentido renegar de ella. No se trata de preguntarse si son fenómenos de los cuales hay o no hay retorno, sino más bien de asumirlos como el punto de partida o la condición sobre la cual se presenta la tarea de pensar realidades alternativas. Lo que debe constituirse como el objeto de crítica en Benjamin, no son las formas artísticas de la sociedad post-aurática, sino el complejo de relaciones económicas y condiciones materiales desplegadas por el capitalismo. Si bien ese complejo ha mutado de manera tal que ya no resulta apropiado pensar la idea de lo revolucionario de la misma forma en la que podía presentarse durante la primera mitad del siglo XX, la filosofía de Benjamin es pertinente en la medida que destaca la constitución política de los objetos y que, sin perder de vista las dificultades a las que se enfrenta, destaca el carácter reversible de los fenómenos y descubre vías alternativas bajo la superficie.

Referencias Bibliográficas

Benjamin, W. (1936), "El autor como productor", en *Brecht. Ensayos y conversaciones*, Trad. Mercedes Rein, Montevideo: Arca, 1970.

_____ (1937), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-58.

_____ (1931), "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 61-84.

_____ (1939), "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1972.

_____ (1982) *Libro de los Pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2005.

Habermas, J. (1981), "Tareas de una teoría crítica de la sociedad", en *Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*, Trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid: Taurus, 1992, pp. 527-572.

Ibarlucía, R. (2014), "La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner", en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XL, Nº2, 2014, pp. 219-239.

Oyarzun, P. (1996) "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Benjamin, W. *La dialéctica en suspenso*. *Fragmentos sobre historia*, Santiago: LOM Ediciones, 2009, pp. 7-44.

Un recorrido por las experiencias de mujeres titiriteras en Buenos Aires: Elba Fábregas

Bettina GIROTTI
CONICET-UBA

Resumen

Durante el siglo XX la concepción de infancia sufrió una serie de transformaciones, entre ellas, la idea del niño como consumidor cultural, hecho que repercutió en el campo teatral: fue necesario proponer bienes culturales específicos para este segmento de la sociedad. En este marco, los títeres aparecieron como un bien cultural propicio.

Simultáneamente, se fue construyendo y afianzando el *topos* del titiritero hombre, especializado en la técnica de guante, que trabaja de forma solista e itinerante para público infantil. Sin embargo, desde los'40 asoma otra serie de experiencias, aquellas desplegadas por titiriteras mujeres, algunas minimizadas y otras invisibilizadas. Se observa aquí una paradoja: aunque en el campo de la literatura las mujeres que escribieron para niños consiguieron visibilidad, no sucedió lo mismo en el mundo de los títeres. La importancia dada al binomio madre-hijo, que ayudó a instalar una literatura infantil escrita por mujeres (y que tuvo su paralelo en la dramaturgia para títeres), pereció no alcanzar al teatro hecho con muñecos.

En el presente trabajo, recuperaremos algunas de las experiencias escénicas de mujeres titiriteras en la ciudad de Buenos Aires entre las décadas del '40 y del '60 atendiendo a los vínculos con la literatura infantil.

Introducción

Si proponemos un abordaje histórico del teatro de títeres en Argentina, aparece, en un primer acercamiento, una figura recurrente: la del titiritero-hombre, que trabaja con títeres de guante para un público infantil y lo hace de forma trashumante o itinerante, presentándose en espacios abiertos y públicos y que se ha iniciado en esta disciplina artística de un modo - más bien - informal (ya sea que se trate de un autodidacta o haya aprendido a partir de un maestro que lo hubiera considerado

discípulo). Se trata de una imagen que recuerda al juglar medieval y que no sólo está presente en los discursos periodísticos sino que también en muchas de las publicaciones sobre títeres escritas por los propios titiriteros; publicaciones que, en cierto modo, dedicaron esfuerzos a la construcción y reproducción de este paralelismo (Girotti, 2015a). Aunque estos textos no pueden definirse estrictamente como "historias del teatro de títeres", constituyen un paso obligado en la construcción de una. Llamaremos a esta imagen, cuya productividad se extiende hasta el presente, "*topos* del titiritero tradicional".

Este *topos* ha funcionado de forma homogeneizadora, unificando y, por ello, negando otras formas de hacer títeres. Son estas experiencias las que nos proponemos revisar; experiencias que deben ser pensadas como complementarias de este *topos* tradicional y que nos llevan a pensar en una expansión y complejización de la idea de "titiritero". Entre éstas, encontramos una serie de experiencias que dialoga con la idea del titiritero como una figura masculina, elemento característico de aquella imagen. Se trata de los trabajos realizados por titiriteras-mujeres (algunos cuya importancia fue minimizada y otros totalmente invisibilizados). Distintas revisiones historiográficas sobre las artes plástica, han planteado, justamente, que la utilización de la categoría "mujer" representa en sí misma un problema ya que enmascara distinciones y propone la existencia de un grupo ligado por una "esencia" común (Gluzman, 2016). Sin embargo, el género es mutable histórica y contextualmente (Scott, 1999) y las variables de género deben considerarse en diálogo con otras: no existe una "clase de mujer" porque cada mujer se incluye, a su vez, en varias categorías (Fraisse, 2003).

Asimismo, los trabajos de estas titiriteras-mujeres están tensionados por la importancia atribuida al binomio madre-hijo desde distintas instituciones y la necesidad de ofrecer producciones "de calidad" para el público infantil. Los cambios en la concepción de la infancia que se sucedieron a lo largo del siglo XX nos ubican en un momento de inflexión: distintas propuestas se ocuparon de resaltar el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos, su individualidad, libertad y espontaneidad, la importancia atribuida al juego y a su actividad libre y creadora. Niños y niñas dejaron de ser concebidos como "adultos en miniatura" y eso exigió una educación diferenciada, tanto en las llamadas ciencias duras como en las disciplinas artísticas (Llahí, 2006).

Fueron necesarios bienes culturales específicos para ellos y es en este marco que los títeres (como juguete, como entretenimiento o como herramienta didáctica) se presentan como un bien cultural casi exclusivamente para consumidores infantiles. La *infancia* es entendida aquí estructuralmente,

es decir, como un segmento de la sociedad, enfoque según el cual la infancia no tiene un comienzo o un final temporal y, en consecuencia, no puede ser entendida periódicamente sino que debe ser pensada como una forma permanente de cualquier estructura generacional (Qvortrup, 2009). De este modo, la idea de niñas y niños como espectadores privilegiados de los espectáculos con títeres se irá construyendo a lo largo del siglo XX. Aunque en el campo de la literatura y el teatro, aquellas mujeres que se dedicaron a trabajar para público infantil conquistaron espacios de visibilidad, paradójicamente, no sucedió lo mismo con los títeres.

Dos figuras femeninas se destacan en un panteón marcadamente masculino: Mane Bernardo y Sarah Bianchi. Pero ¿fueron ellas las únicas artistas mujeres que se dedicaron a manipular títeres o fueron simplemente el emergente más visible? Para rastrear aquellos otros nombres, tomamos como punto de partida una suerte de inventario expuesto por la propia Bernardo en el capítulo titulado “Reseña del teatro de títeres en la Argentina” de su libro *Títere: magia del teatro* de 1963. Si bien, en este capítulo-inventario predominan los artistas masculinos, se recuperan algunas experiencias de la época de titiriteras-mujeres y sus retablos a partir de la observación de sus contemporáneos, entre los cuales encontramos a Elba Fábregas (1928-1984), artista plástica y poeta devenida titiritera y, además, compañera de Javier Villafañe. En el presente trabajo nos proponemos realizar un recorrido por su carrera artística e intentaremos delinear las características de su poética.

Fábregas A.T. (Antes de los Títeres)

Elba Fábregas nace en 1928 en la ciudad de Buenos Aires. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, luego, en el Instituto Superior de la Universidad de Tucumán, donde tiene como maestros a los prestigiosos artistas Lino Eneas Spilimbergo y Enrique Larrañaga. Al terminar su posgrado de Bellas Artes en Tucumán, realiza su primer exposición solista en la galería Van Riel de Buenos Aires (1947) y luego en Rose Marie (1948).

En paralelo a su trabajo de dibujante, grabadora y pintora, Fábregas se vuelca a la escritura y comienza a incursionar en la poesía. Sergio Pujol recupera parte de este devenir en la biografía de María Elena Walsh y presenta a Fábregas como “una compañera de colegio unos años mayor que ya había publicado algunos artículos en la revista *El Hogar*. Elba era una chica con talento y algunas cosas claras. Quería ser escritora y dibujante, y en alguna medida ya lo era cuando María Elena la conoció. Un modelo a seguir” (Pujol, 2011: 43-46).

En 1948, gana el Segundo Premio en poesía en un concurso organizado por el Club Argentino de Mujeres para el Cuarto Salón de Navidad y algunos de sus trabajos se publican en *El Hogar*. Además escribe en distintos medios gráficos como *La Nación*, *Mundo Argentino, El Hogar, Mundo Infantil* y *La Razón*

Tal como sostiene Leonor Vila, "en la década del '50 se produce un giro copernicano en la vida de Elba, pues conoce al que sería el padre de sus hijos" (2018), Javier Villafañe. En 1950, Villafañe inicia una gira por Sudamérica con *La Andariega* y Fábregas lo acompaña. Pero su rol no sería simplemente el de acompañante, sino que expone acuarelas, dibujos, tintas, óleos y trabajos realizados en muchas otras técnicas, en diferentes ciudades de Bolivia, Ecuador, Perú y Chile.

En Bolivia, presenta trabajos en La Paz Santa Cruz, Sucre, Oruro y Cochabamba. En una nota de 1951 firmada por la poeta y educadora Aurora del Carpio de Mc Queen y titulada "El arte personalísimo de Elba Fábregas" se esboza una descripción de la artista haciendo hincapié en la multiplicidad y en la dificultad para circunscribirla en determinada escuela:

> No puede decirse dogmáticamente que el arte de Elba Fábregas, la artista argentina que goza de merecido prestigio en la Argentina y los países que visita, perteneciera a tal o cual escuela, por no hallarse limitado dentro de ninguna escuela determinada.
> Diríase que el temperamento de la artista es la concentración de varias edades, de emociones diversas, de ideas diferentes; un mundo sin tiempo, de muchos climas e innumerables latitudes; un universo. De ahí que sea capaz de expresarlo todo (…)
> Elba Fábregas se revela como un temperamento extraordinario. Artista de verdad, interpreta el misterio de la vida a través del Arte y se expresa en su lenguaje propio, personalísimo, vigoroso y profundo (del Carpio de Mc Queen, 1951)

En esta misma reseña, se vincula a Fábregas a distintos momentos de la historia del arte a través de referencias a las cuevas de Altamira y Perigord, el arte oriental chino, el neo-impresionismo de Cézanne, Bracque, Picasso, Breughel, Van Gohg, Gauguin o el naivismo y puerilismo de Rousseau.

Asimismo, en el marco de esta gira, en 1952, La Casa de la Cultura Ecuatoriana publica su primer libro de poesía *Piedra Demente*, para la Colección de Poesía La Andariega. Ese mismo año, Fábregas expone en Quito y en la Casa de Cultura de Guayaquil (1952). Más tarde lo hace en Chile, primero en el Ministerio de Educación y en la Universidad de Santiago y luego, en Viña del Mar, recibe el Diploma de Honor de Extranjeros en el Salón Municipal de dicha ciudad, en 1955. Ese mismo año, Pablo Neruda escribe un nuevo prólogo de su libro *Piedra Demente*, que es presentado en aquel país.

El contacto con Neruda quedó plasmado en el diario de gira de la agrupación independiente Fray Mocho, que entre 1954 y 1955 realizaron una gran gira que los llevaría a Chile. Casualmente, los

actores visitaran la casa de Neruda gracias a la pareja de titiriteros. Marcos Britos, recupera parte de ese encuentro en el cual el papel de Fábregas se reduce a ser la "dulce señora" de Villafañe (Britos, 2013: 270)

Cuando la pareja finaliza su gira sudamericana, Fábregas expone en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (1956) en la Bienal Internacional de San Pablo (1957) y en la Exposición Internacional de Bruselas (1958). Por este motivo, es invitada a exponer, en 1960, en la Galería Lirolay de Buenos Aires, junto a Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Miguel Diomede, Alberto Trabucco, Pompeyo Audivert, Jorge López Anaya, entre otros.

También en 1960, Fábregas presenta sus trabajos en la Galería Rose Marie. En esta oportunidad se trató de treinta y una obras en dibujo y monocopia[10]. El catálogo de la muestra incluyó un texto firmado por Julio Payro:

> Estamos en presencia de una muestra retrospectiva que revela aspectos variados y contrastantes del rico talento de Elba Fábregas. Impresiona sus realizaciones por su acentuada expresividad, por una fuerza que, siendo la de una artista sensible y emotiva, de pronto puede aparecer como insegura. No es la improvisación irresponsable, ni la desmañada audacia del incapaz, ni un amaneramiento *a rebours* lo que hace balbucir a Elba Fábregas en sus comunicativos dibujos, sus grabados, sus monocopias. Hay otra cosa en ese su desdén de las técnicas aprendidas, que disimula apenas un amplio saber del oficio. Elba Fábregas es una artista formada. Ha cursado nuestras escuelas de Bellas Artes. Ha sido alumna de Spilimbergo. Ha sabido escuchar a grandes maestros de la China eterna, que encierran la experiencia y la sabiduría de siglos en breves y poéticas frases. Su balbuceo es el lenguaje de la pasión, el de las líneas temblorosas, el de los trazos entrecortados, el lenguaje explosivo o desmayado - según los casos - que configura un dibujo jamás ejecutado en frío, siempre formulado en función de un temblor del alma, y que por ello resulta ser como la traza lineal de un *darse*: en la sonrisa, en el sollozo o en el grito.
> Esta magnífica, aguda, valiente, tierna mujer ve más allá de las apariencias. Una vez ejecutó un autorretrato que tituló "visto por detrás del espejo". Una realidad más esencial y honda, superior a aquella que nuestros ojos perciben, es la que inspira cuando contempla su mundo, un mundo a menudo amargo en que pocas cosas son amables por su perfección formal, como las querían los griegos, pero en que todas las cosas son conmovedoras. Y, en particular, los niños a quienes Elba Fábregas reserva su especial ternura, su especial comprensión, su esperanza y su fe más profundas. (Catálogo Exposición de Elba Fábregas, Galería Rose Marie, Buenos Aires, 1960)

En las palabras de Payró aparecen múltiples intertextos para analizar la pintura de Fábregas. A esto se agrega la enumeración de las distintas técnicas desplegadas por la artista como el dibujo, el grabado y la monocopia, listado al que podemos agregar - si atendemos a las exposiciones

10 La monocopia es una variante del monotipo, técnica de estampado - a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico - que consiste en transferir por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento (generalmente, óleo) está todavía fresco. En el caso de la monocopia, se modifica a posteriori la imagen ya grabada iluminándola con cualquier técnica (Blas Benito, Ciruelos Gonzalo y Barrena Fernández, 1996).

realizadas en Bolivia, Ecuador, Perú y Chile - témpera, óleo, tinta, cera o cera y acuarela, entre otras.

En 1957, Villafañe es nombrado jurado del Primer Festival de títeres de marionetas en Rumania. Los contactos del artista con el Partido Comunista le permitieron extender la gira por Bélgica, Rumania, Checoslovaquia, Rusia y China (en el marco de esta nueva gira, Fábregas también realizará exposiciones, como por ejemplo en el Museo Ernst de Bucarest). A su regreso a la Argentina, la pareja se separa y Fábregas comienza a realizar espectáculos solista proponiendo una poética particular, sin por ello abandonar la pintura y la escritura.

Títeres, máscaras y objetos: una poética heterogénea

A lo largo de las giras por América del Sur y Europa, Fábregas no sólo se desenvuelve como artista plástica y poeta, sino que también manipula títeres de guante en las presentaciones de Villafañe, según explica su hijo Juan Cristóbal "Juano" Villafañe (2018). Sin embargo, esta labor ha quedado oculta tras la figura de quien fuera su compañero durante prácticamente una década y sin convocar la atención de críticos y periodistas de la época, razón por la cual no hemos dado con ningún registro de estas experiencias.

Durante la gestión de Hernán Gilart al frente de la Intendencia de Buenos Aires (1958-1962) se abre un nuevo espacio de trabajo para muchos titiriteros, entre ellos, Elba quien es contratada para realizar espectáculos en el Jardín Botánico y en el Zoológico. En los trabajos de esta "nueva etapa", en la cual el guante ya no sería la técnica privilegiada, se observan una serie de constantes. De un lado, en cuanto a los procedimientos formales utilizados por Fábregas, vemos que en todas sus puestas recurre a una estructura compuesta de una serie de números de los cuales su presencia física constituye el eje organizador, una suerte de hilo conductor. De otro lado, observamos que no existe una técnica privilegiada sino que estos espectáculos se apoyan en la heterogeneidad. Otra constante, que excede los procedimientos formales, viene dada por los nombres elegidos, en los cuales la palabra *juego* se reitera una y otra vez (con excepción de *La valija de la gitana*, título que, en realidad parece responder a la heterogeneidad que estructura las obras) y en lo que se incluye el nombre de la artista, destacando, de este modo, cuál es el eje organizador del espectáculo.

En este momento, Fábregas presentará en el Teatro Sarmiento *Juguetes Mímicos* (los domingos a las 11 hs.), un espectáculo que incluye "muñecos, máscaras, personajes famosos de creadores famosos" y se compone de una serie de números ("Caspareco el payasito", "El zorro y las gallinas", "La zorra

y las uvas", "los gansos que beben agua de la lluvia", "Lucilo el diablo que juega, "El gran gato o sea el tigre", "Quien le pone el cascabel al gato", "La mona Jacinta", "La viejita Azul", "El oso que baila y navega", "Conciliasueños", "el mago Flico", "El cuento de sen el malo", "María y su peluca de oro", "La historia del lobito pepe", "La muñeca"). En el programa se agrega, además, que se repartirán diez manzanas y que, más adelante, Lucilo el Diablo, regalará terrones de azúcar.

En 1962, a pocas cuadras, en el Jardín Botánico, Fábregas presenta *La valija de la gitana*, un espectáculo también organizado a partir de distintos números y anunciado poniendo en primer plano la figura de la titiritera: "Elba Fábregas con sus títeres y animales amaestrados" (SD, 1962).

También recurre a una estructura conformada por distintos números en 1963 para *Elba Fábregas*, puesta realizada en el Teatro Siembra para público familiar (horario de matinée, 15.30 hs). En esta oportunidad, el espectáculo se anuncia únicamente con el nombre de la artista y, a modo de subtítulo, se agregó una breve descripción en la que se anticipaba la heterogeneidad de elementos: "la magia de su voz, su rostro y sus manos animando el mundo inanimado de muñecos, máscaras, títeres, sombreros, caretas, telas y cien objetos más". El programa incluía una reseña aparecida en el diario *La Nación* en febrero de ese mismo año:

> Una variedad de objetos abigarrados parece brotar del suelo como flores de un jardín de cuento de hadas: la cabeza de un tigre, de un oso, de una cebra; un barco de papel, sombreros fantásticos, telas multicolores.
> De pronto aparece ELBA FÁBREGAS con gorro de cascabeles y rostro enharinado, y todo ese mundo yacente empieza a vivir: obra entonces los efectos de una magia.
> ELBA FÁBREGAS realiza una labor admirable, llena de inspiración y sabiamente improvisada, de misteriosa seducción. Todos los recursos que pone en juego son de un buen gusto ejemplar. Están impulsados por un lirismo que transforma las cosas y las confina en un círculo mágico, en este espectáculo destinado a CHICOS, pero tan seductor para los GRANDES (Programa de mano)

En el fragmento recuperado aparecen una serie de caracterizaciones que serán replicadas en críticas posteriores como la referencia a la heterogeneidad de números que componen la puesta, y la presencia ineludible de Fábregas, que organiza esta multiplicidad. Asimismo encontramos algunos términos como "magia" y afines, los cuales aparecían con frecuencia en las reseñas de espectáculos de títeres y para niños.

Esta reseña, es recuperada por el mismo medio un año más tarde a propósito del nuevo espectáculo de la artista, *Juegos con Elba Fábregas*, también en el Jardín Botánico. Nuevamente se destacaba la "singularidad", la "unción histriónica" y la "inspiración" de la artista y se reparaba en el público al indicar que trataba de un teatro para niños tan auténtico que, paradójicamente, era capaz de seducir

también a los adultos, “puesto que va dirigido a ese grado de la vida del hombre que corresponde a la infancia pero que no deja de alentar nunca, en mayor o menor grado”. Aunque no es presentado como teatro de títeres, aparecen también aquí un conjunto de términos recurrentes en las críticas y reseñas de este tipo de espectáculos como “imaginación” o “maravilla”.

Asimismo, se repara en lo adecuado de este espectáculo para público infantil al insistir en que “(e)l retorno a esta verdadera fuente es el hecho más positivo del mejor teatro para niños que hoy, en una etapa de extraordinario desarrollo, se ofrece en Buenos Aires; y a esa fuente acude Elba Fábregas en sus creaciones” y, más adelante, en que la obra refirmara “su lugar de preeminencia entre los espectáculos destinados a público infantil” (SD, 1964).

El registro más lírico que descriptivo de este artículo deja entrever algunos de los procedimientos constitutivos del espectáculo como la multiplicidad y variedad de objetos a los que recurre (“Sus muñecos, sus máscaras, sus juguetes, los pájaros de trapo, las flores que no se marchitan o los tres pájaros que suspiran”) y la presencia física de Fábregas como eje organizador de esta multiplicidad (todo ello renace al conjuro de la voz y el gesto, porque sus “casos” sugieren tanto siendo tan leves; por el aire delicioso de improvisación, por la espontaneidad y delicadeza de su labor”) (SD, 1964).

Un año más tarde, en 1965, Fábregas presenta un espectáculo similar pero dirigido a público adulto en la Alianza Francesa: *Juegos para grandes*. Una crítica aparecida en *La Nación*, recuperaba brevemente las experiencias anteriores indicando que “en varias oportunidades, comentando su actuación para chicos, hemos destacado la singularidad y el sortilegio de su labor de artista inspirada”. En esta oportunidad, Fábregas se proponía jugar con “formas, colores, actitudes, gestos, palabras, sonidos, rumores, mecanismos, ruidos, movimientos, ritmo, sonido, gente, trapos, papeles, cosas, sombras, luces, muñecos, juguetes, sentimientos, sensaciones” los cuales “se armonizan raramente en el espectáculo unipersonal de Elba Fábregas y ejercen una intensa sugestión que llega a provocar fuerte impacto en el espectador, nada habituado a esa irrupción de un mundo tan diverso en el suyo cotidiano”. De nuevo se aludía a lo maravilloso y lo fantástico, y se agregaban “lo primigenio” y “lo vidente, es decir, de la poesía” (SD, 1965).

A diferencia de otras reseñas, el autor - anónimo - brindaba algunas informaciones acerca de los nombres de los números y, en algunos casos, los describía brevemente:

> Flico el mago; el Buscón; la historia del pastor de ovejas y el rey melancólico; las fábulas chinas del tigre y la de los dos niños; el caso de Basilio y el Rey, se despliegan ante el espectador con riqueza de matices sin un solo efectismo, valiéndose de recursos que brotan espontáneamente de la inventiva de Elba Fábregas, de su máscara y su cuerpo, admirablemente dotados para la mímica; de su voz fértil en inflexiones sugestivas y de toda esa floración de objetos que tan bien

> realzan sus relatos, convirtiéndolos en espectáculo donde texto y plástica son una sola cosa, así como todos los personajes están en un solo intérprete, en la mímica, la voz y el cautivante "juego" de Elba Fábregas (SD, 1965)

La decisión de trabajar para adultos no significó el abandono del trabajo con niños y niñas, a los cuales dedicaría su atención a través de la docencia como profesora de dibujo en el Instituto de Orientación Estética de La Plata. Allí, les propone experimentar con diferentes técnicas y espacios (como el Teatro Argentino de La Plata, al cual pertenecía el instituto) y trabajar de forma colectiva. Vila (2018) explica que llevaba rollos de escenografía, que desplegaba sobre el piso de toda la escuela, para que los chicos dibujaran allí y, al final de la jornada recortaba el dibujo de cada uno, para que se lo llevasen a su casa.

Pasarían más de cinco años hasta la siguiente actuación (ausencia que resaltarían algunas críticas): *Los juegos y Elba*, se estrena en septiembre de 1971 en la sala El Erizo Incandescente, de Luis Diego Pedreira. El espectáculo se presenta solamente dos semanas, los viernes y sábados y sin cobrar la entrada y es acompañado por una exposición de trabajos de la Fábregas.

También aquí recurre a una estructura heterogénea y vuelve a utilizar aquella valija que daba nombre a *La valija de la gitana*. Según recupera una de las críticas

> Elba ha seguido fiel a sus deliciosos objetos: a sus juguetes y a su vestuario. Ellos subrayan una intención, concluyen poéticamente un gesto, realizan una caracterización, ilustran un relato. Elba Fábregas es un rey o un león; una campesina de Brueghel el Viejo, un zafio pastor llamado Basilio, un terrible personaje curialesco que mira con odio y amenaza, o una figura de Fedro, el fabulista. Su arte, tan personal e inspirado, cautiva por ese poder sugestivo y esa poética concisión que recuerda a los líricos y a los plásticos orientales, que ella admira y ha conocido en sus fuentes. Cautiva también por su espontaneidad, por su gracia y su dramatismo, mezclados a veces en admirable grotesco (SD, 1971).

En estas palabras reaparecen algunos de los intertextos y calificativos que, veinte años antes, habían sido utilizados para definir su obra plástica y se agregan alusiones a la mímica, "de rica expresividad", y a la voz, "incisiva, sin resabios de teatralidad académica". La comparación resulta un elemento recurrente en las críticas de este espectáculo en el que Fábregas es considerada no sólo actriz, sino también "un clown femenino, [que] tiene algo de prestidigitadora" y el cual parece difícil de narrar ya que sería "un espectáculo que hay que sentir, y cualquier relato sería un pálido reflejo de lo que significa una personalidad". Es vinculada, por ejemplo, al famoso payaso suizo Grock o es llevada al mundo cinematográfico a partir de su comparación con las heroínas de Fellini, sobre todo de Gelsomina, o con el actor del cine mudo Harry Langdon (P., J., 1971)

En una de las pocas críticas firmadas, Jorge. H. Andrés insistía acerca de la dificultad de aplicar alguno de los términos convencionales utilizados para definir los géneros teatrales y calificaba a Fábregas de artista total ubicándola en la tradición de los antiguos cómicos de feria a partir de sus "números de malabarismo, trucos de prestidigitación, algún fragmento musical, exhibición de objetos curiosos, representación de fábulas y narración de antiguas parábolas" (1971). Como una suerte de correlato de las reseñas de sus exposiciones, este autor también remarcaba la imposibilidad de enmarcar a Fábregas en una escuela teatral.

La última actuación pública de Fábregas tiene lugar en 1972 en la sala Casacuberta del Teatro San Martín y, a tono con las experiencias anteriores, se titula simplemente *Juegos*. El programa de mano se encarga de recuperar parte del devenir de esta serie por "parques, galerías de arte y otros sitios imprevisibles" antes de llegar a una "sala aproximadamente convencional". Al mismo tiempo enfatiza una característica sobre la cual no se había llamado la atención con anterioridad: desbordar el simple hecho teatral ya que "además de ciertos dispositivos escénicos básicos, en su desarrollo reaparecen, como rescatados del olvido por un fugaz instantes, los recursos funámbulescos de que el hombre se ha valido para mostrar su fantasía en acción" (Programa).

La improvisación, ya presente en críticas anteriores, reaparece aquí para definir la obra como un largo poema imposible de repetir exactamente en cada función ya que su carácter y contenido "dependen de su actitud sensible -y la de los espectadores o visitantes- en el momento de realizarla". Tal como sucedió en El Erizo Incandescente, por sugerencia de Fábregas, para este ciclo de *Juegos* es abolido el pago de la entrada pero, en su lugar, "hay un precio seguramente costoso que el espectador debe tributar: la recuperación y la entrega de la propia inocencia", según anunciaba el programa.

Palabras finales

Al comienzo del trabajo nos preguntamos si Mane Bernardo y Sarah Bianchi habían sido las únicas artistas mujeres que se dedicaron a manipular títeres o, simplemente, habían sido el emergente más visible de un conjunto de experiencias que, consciente o inconscientemente, habían quedado invisibilizadas. Esta pregunta y las reflexiones por ella desatadas son deudoras de una serie de trabajos que se han venido desarrollando en el campo de las artes plásticas, los cuales se han propuesto revisar en clave feminista las Historias del arte. Si bien, en el caso de los títeres no podemos aún hablar de "revisión" ya que aún no contamos con una historia o trabajos que se hayan

ocupado de sistematizar las distintas experiencias, muchas de las cuestiones planteadas para las artes plásticas han funcionado para comenzar a pensar en un nuevo enfoque para abordar las experiencias con títeres.

Este paralelismo con las artes plásticas se apoya, asimismo, en una idea que hemos desarrollado en otra oportunidad cuando propusimos pensar que quienes fueron considerados "pioneros o fundadores", responsables y protagonistas del crecimiento del teatro de títeres a partir de los '40 se habían formado ya sea en las letras o en las artes plásticas, campos artísticos que ya se habían desarrollado para aquel entonces (Girotti, 2015b). La labor de la artista plástica, poeta y, más tarde, multifacética titiritera Elba Fábregas, que aquí intentamos recuperar, se inscribe dentro de estas migraciones.

En su trabajo escénico se observan dos constantes, a su vez, inseparables y que caracterizan una poética apoyada en formas teatrales premodernas. En primer lugar, una estructura heterogénea conformada por diversos números, cada uno con su propio argumento y construido a partir de una técnica o un recurso particular como títeres, objetos, máscaras o telas, entre otros. Esta multiplicidad de técnicas escénicas recuerda, de algún modo, a la multiplicidad de técnicas plásticas con las que solía trabajar Fábregas. La segunda constante consiste en su figura como eje organizador de aquella multiplicidad, un hilo conductor. Constantemente expuesta a la vista del público, Fábregas sólo "atenuaba" su presencia a través de un vestuario neutro compuesto de unas mayas negras y su cara pintada de blanco.

A lo largo de los años, Fábregas fue presentada en algunas oportunidades como la "dulce esposa" de Javier Villafañe, sosteniendo que "no puede negarse que Elba Fábregas sea la esposa de un titiritero, la compañera de un hombre que vive con ellas en un mundo de resonancias mágicas y puras" (SD, 1952). Sin embargo, en cada una de estas alusiones a quien fuera su pareja, se deja entrever la particularidad de Fábregas, tal como lo hace uno de los artículos a propósito de su muerte cuando indica que "(s)u trayectoria se desarrolló en las huellas de Javier Villafañe, con quien viajó por América, Europa y Oriente. Pintora y decoradora, hizo títeres, animó marionetas, creó personajes, diseñó trajes diminutos, reparó articulaciones vencidas, ensambló piezas, asumió voces" (SD, 1984).

El nombre de Fábregas se agrega, de esta forma, a aquel panteón predominantemente masculino de titiriteros. A modo de cierre recuperamos las palabras de Jorge Andrés en la crítica antes mencionada sobre el espectáculo montado en El Erizo Incandescente: "Porque, además de titiritera, pintora (algunas de sus fantasías plásticas se exponen en las paredes del teatrito) pedagoga e

inventora de juguetes, Elba Fábregas es una gran poeta que ha descubierto lo que nadie logró en el país y muy pocos han intuido en todo el mundo: la esencia vital del arte teatral" (1971).

Bibliografía

Bernardo, Mane (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.

del Carpio de Mc Queen, Aurora (1951). "El arte personalísimo de Elba Fábregas", SD (Cochabamba) 9.08.1951

Blas Benito, Javier, Ciruelos Gonzalo, Ascensión y Barrena Fernández, Clemente (1996). *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de BB.AA de San Fernando, Calcografía Nacional.

Britos, Marcos (2013). *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente.

Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Fraisse, Geneviève (2003). *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid: Cátedra.

Girotti, Bettina (2015a). "Titiriteros ensayistas: el auge las publicaciones sobre títeres en la década de 1940" en Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini" Anuario de Investigaciones No. 5 - Año 2014. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

—. (2015b) "El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros" en *Revista Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, No. 12, Diciembre de 2015. Barcelona.

Gluzman, Georgina (2016). *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.

Llahí, Susana (2006). "Un acercamiento a la historia del teatro para niños en Buenos Aires". *Cuadernos del Picadero* No. 9.

Lionetti, Lucía y Míguez, Daniel (comps.) (2010). *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria.

P., J., (1971) "Elba Fábregas en El Erizo Incandescente" en *La Prensa*, 8.09.1971

Pujol, Sergio (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

—. (2011). *Como la cigarra: biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.

Qvortrup, J. (2009). Childhood as a Structural Form. Qvortrup, J. [et al], ed. *The Palgrave handbook of childhood studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 21-33.

Scott, Joan (1999). "El género: una categoría útil para el analisis histórico", en Marysa Navarro y Stimpson, Catherine R. (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: FCE, 37-75.

SD (1952). "Dibujos a tinta de Elba Fábregas" en SD 4.02.1952

SD (1962). "Espectáculo de marionetas" en *La Nación* 26.01.1962

SD (1961). "Juegos con Elba Fábregas en un jardín" en *La Nación* 2.02.1964

SD (1965). "E. Fábregas y sus juegos para grandes" en *La Nación* 29.06.1965

SD (1971). "Elba Fábregas y su llamada al candor" en *La Nación* 12.09.1971

SD (1984). "Falleció Elba Fábregas" en *La Nación* 28.02.1984

Vila, Leonor (2018). *El eslabón perdido. Un recorrido por la vida de Elba Fábregas*. mimeo

Villafañe, Javier (2001) [1990]. *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana.

Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Archivos visitados

Biblioteca de Argentores

Centro de Documentación del Complejo Teatral San Martín

Archivo personal de la familia Villafañe

Entrevistas

Entrevista personal realizada por la autora a Juan Cristóbal “Juano” Villafañe (abril 2018)

La España de acá festeja su mayoría de edad. Una imagen de Argentina construida por el semanario *Caras y Caretas* en 1910

Dra. Silvana A. GÓMEZ
(CIEP-FCH UNICEN/CONICET)

Resumen

En este trabajo analizo una imagen (entre tantas otras posibles) construida por *Caras y Caretas* en torno a la Argentina del Centenario. Dentro del extraordinario *corpus* documental que la revista constituye (ininterrumpidamente apareció entre 1898 y 1939 cada semana) abordo en estas líneas el número especial publicado con motivo de conmemorarse 100 años del 25 de mayo de 1810. La revista, de carácter misceláneo y bajo costo, se había impuesto rápidamente en el mercado editorial criollo. El número 607 aparecido el 21 de mayo de 1910 superó ampliamente las 130 carillas que en promedio salían a la venta cada semana. Contó con 400 páginas donde es posible advertir, a partir del análisis que aquí emprendo considerando sus elementos escritos y visuales, la tónica fuertemente española con que los asuntos argentinos eran re-presentados.

> La plena reconciliación de estas dos Españas que se completan es lo que se va á solemnizar con el centenario de la constitución de la Argentina, de su llegada á la mayoría de edad. La España de aquí saluda y abraza y reverencia á la España de allá y se complace en amarla y bendecirla como á una de sus hijas predilectas.
>
> Mensaje de Don Fernando Merino, conde de Sagasta, Ministro de la Gobernación. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

> En el vapor ≪Regina Elena≫ ha regresado hoy de Buenos Aires un redactor del periódico argentino ≪Caras y Caretas≫
>
> Periódico *Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales.* Almería, España, Año LI, n° 15783, 26 de marzo de 1910.

Introducción

Las siguientes reflexiones son parte de una investigación más amplia en la cual analizo la construcción de la imagen de ciudadano propuesta por el semanario argentino *Caras y Caretas*, en la transición de lógicas políticas notabiliares a unas de masas, entre 1898 y 1916.[1]Al abordar la contribución de esta publicación miscelánea al imaginario constituido socialmente en relación a la *praxis* política, me adentré en el examen que del funcionamiento político y sus participantes hizo la revista. Releyendo la publicación en esa clave y mientras intentaba auscultar la significación otorgada a las terminologías de "ciudadano consciente" y "ciudadano inconsciente",[2] comencé a visualizar aportes de diversos colaboradores del semanario de cara a la conformación de una imagen (o varias) de ciudadano.

Así, durante estas aproximaciones a *Caras y Caretas* una cuestión se transformó en central: la importante presencia de españoles en un proyecto editorial – *a priori* argentino- que rápidamente se impuso en el mercado criollo. *A priori* no solamente porque el semanario había tenido una experiencia vital fugaz en Uruguay[3] sino porque al momento de su lanzamiento, en octubre de 1898, fueron en su mayoría españoles los responsables del semanario. José S. Alvarez, director de la revista, conocido como *Fray Mocho*, era el único argentino; Eustaquio Pellicer, el redactor, era español y Manuel Mayol, el dibujante de portada por excelencia durante los primeros años, había nacido en Andalucía en 1865. Otros importantes referentes del semanario, como José María Cao (Galicia, 1862) eran españoles.

En esta ponencia parto de considerar esa importante impronta española. Analizo la/s imagen/es construida por *Caras y Caretas* en torno a la Argentina del Centenario. Para ello, me detengo en el Número Especial Centenario aparecido el 21 de mayo de 1910. Aunque por aquel año cada ejemplar del semanario tuvo unas 130 páginas, el número 607 alcanzó las 400. Por su extensión, se trata entonces de una fuente que permite adentrarse con cierta densidad en la imagen construida en torno a nuestro país en la segunda década del siglo XX. Argumento que en los elementos escritos y

1 Me refiero al proyecto postdoctoral CONICET "La construcción de la imagen del ciudadano argentino en *Caras y Caretas*, 1898-1916" (abril 2017-abril 2019).

2 La indagación emprendida en el trayecto doctoral permitió identificar las categorías de "ciudadano consciente" y "ciudadano inconsciente" como constitutivas de la conceptualización que se realizaba de la participación política en el semanario. No era una particularidad de *Caras y Caretas*, dado que en otras publicaciones de la época como la *Revista Argentina de Ciencias Políticas* (1910-1928), se hizo referencia a esta misma terminología. Véase Gómez (2016).

3 Al respecto, puede consultarse Rogers (2008).

visuales allí aparecidos, es posible advertir una tónica fuertemente española con que los asuntos argentinos eran *re-presentados*.

Para dar cuenta de esa *mirada ibérica* en torno a la Argentina del Centenario, la ponencia se estructura de la siguiente manera. Primero, realizo un rápido acercamiento a las características del semanario. En segundo lugar, describo el número 607 publicado el 21 de mayo de 1910. Tercero, examino la idea de "progreso" presente en esa edición especial. Cuarto, me detengo en la portada y el concurso que dio lugar a la ilustración de tapa. Luego, reflexiono en torno a los mensajes y saludos españoles publicados en ese número para finalmente presentar las consideraciones a las que arribo.

I. *Caras y Caretas*

El semanario *Caras y Caretas* apareció ininterrumpidamente entre 1898 y 1939. Como fuente, puede caracterizárselo como un *corpus* documental extraordinario para el estudio de la realidad sociopolítica de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Aunque no se dispone de trabajos que hayan desarrollado minuciosamente sus características, existen varias referencias acerca del contexto que hizo posible su aparición, sus lectores, los contenidos y algunas selecciones de textos, tapas y caricaturas.[4] En la primera mitad del siglo XX, se consideró a la publicación como un cambio cualitativo en el periodismo. Su peculiaridad era la popularización de las funciones que hasta ese momento habían tenido las revistas, pero que habían sido relegadas a un público acotado (Rojas, 1948). Posteriormente, se destacó el *(…) envidiable y excepcional sentido de la oportunidad histórica (…)* (Rivera 1985: 363) que dio origen a una publicación inspirada en los *magazines* europeos, con amplia percepción del mercado criollo. Durante la década de 1980, se manifestó la importancia de *Caras y Caretas* en la creación de nuevos hábitos de lectura (Sarlo, 1985). En esos mismos años, se hizo hincapié en la incorporación y reconocimiento de un nuevo tipo de lector que habría posibilitado que el modelo tradicional de la cultura letrada, aunque con un papel predominante, no desarrollara un espacio exclusivo (Prieto, 1988). Una década más tarde, *Caras y Caretas* fue entendida como un producto argentino inspirado en la cultura periodística norteamericana (Ludmer, 1999). Aportes recientes, han estudiado el rol de la propaganda en la revista, en particular la imagen de la mujer, durante el cambio de siglo (Moraña, 2008) y destacado el rol desempeñado por el semanario en la conformación de la otredad (Taub, 2008).

4 Sobre dichas selecciones puede consultarse Ruffinelli (1968); Fraser (1987) y Fraixanner (1990).

Durante los primeros años de su publicación, el distintivo de *Caras y Caretas* fue su carácter pionero (Rogers, 2008). El semanario se transformó en el prototipo de una cultura emergente signada por la formación de un mercado de bienes culturales que puso disposición de los lectores textos e imágenes variadas, propiciando el ensanchamiento de la esfera pública e incorporando al lector como figura activa y demandante (Rogers, 2008). Representó *(…) una suerte de enciclopedia barata, entretenida, fácil de transportar y coleccionable para quienes no solían frecuentar librerías ni bibliotecas* (Rogers, 2008: 17). El subtítulo de la revista daba cuenta de la amplia variedad de temas abordados: "*Semanario festivo, literario, artístico y de intelectuales*". Su bajo costo ($ 0,20 durante varios años) la convirtió en una publicación accesible no sólo para los miembros de la clase media sino también para sectores con ingresos menores que compartían las novedades de la revista en conventillos y vecindarios (Moraña, 2008). Desde sus inicios, fue concebida como una empresa que podía sustentarse por medio de la publicidad apelando a la imagen (para los anuncios comerciales, así como para sus portadas e informaciones internas) como nunca se había hecho en las publicaciones periódicas argentinas anteriores.

Entiendo a la revista como producto y al mismo tiempo responsable de una democratización: postulo que se transformó en un facilitador para el encuentro entre la masa y lo político (Gómez, 2017 a). En esa mediación puso mucho de sí constituyendo algunas imágenes, y no otras. Dentro de ese marco, esta ponencia examina la tónica hispánica presente en la construcción hecha por la revista, particularmente, en torno a la Argentina del Centenario. Considero que una imagen fue construida, imaginada, instituida. Que dicha imagen, al mismo tiempo, era depositaria y dialogaba no sólo con la realidad argentina, de la que formaba parte, sino también era producto de un grupo de intelectuales que oriundos de España, mantenían constantes vínculos con su país, mirando la realidad criolla con lentes ibéricos, y no perdían de vista (ni ellos ni sus coterráneos) que finalmente eran españoles tal como parece mostrar un examen recientemente emprendido (Gómez, 2018). Significativo resulta en ese sentido que aun cuando muchos colaboradores hubieran nacido en España pero llevaran varios años viviendo en nuestro país, los periódicos peninsulares los presentaran retornando a esa tierra: "En el vapor ≪Regina Elena≫ ha regresado hoy de Buenos Aires un redactor del periódico argentino ≪Caras y Caretas≫".[5] Finalmente cabe aclarar que aunque aquí dé cuenta de una imagen construida, en el análisis emprendido la misma no está compuesta sólo por los mensajes visuales presentes en la publicación. Aunque éstos eran muchos y

5 Periódico *Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales.* Almería, España, Año LI, n° 15783, 26 de marzo de 1910, p. 3.

en cierta medida dotaron al semanario de su impronta, me refiero a la intertextualidad entre elementos visuales y escritos con la que vengo abordado la revista.[6]

II. Edición especial Centenario: el número 607

El 21 de mayo de 1910 se publicó el número 607 de la revista. Como adelanté, se trató de una edición especial que contó con 400 páginas. Mientras la gacetilla de lanzamiento del semanario en 1898 había anunciado que la revista circularía con unas 20 páginas, hacia 1910 cada ejemplar había alcanzado las 130. La edición especial del Centenario, entonces, casi cuadriplicó el promedio de páginas que *Caras y Caretas* tuvo durante la segunda década del siglo XX e implicó una extensión 20 veces mayor a la proyectada en sus orígenes, en las postrimerías del siglo XIX.

Este crecimiento físico fue una constante durante los primeros doce años de vida del semanario. En 1902, la revista contaba ya con 68 carillas, cifra significativamente inferior a las casi noventa que alcanzó en 1905. Hacia mediados de 1906, cada ejemplar salía a la calle con unas 100 páginas. Dos años después, circulaba con 110/120 carillas aproximadamente. A finales de 1909, logró las 130.

En paralelo a este crecimiento físico, se diversificaron las secciones de la publicación. A “Sports”, “Actualidades”, “Sinfonía”, “Caricaturas contemporáneas”, “Menudencias”, “Correo sin estampilla”, “Actualidad internacional”, “Inventos útiles”, “Páginas infantiles” y reproducciones de textos literarios en prosa o verso, se incorporaron entre otras “Teatros”, “Para la familia” y los “Folletines de *Caras y Caretas*”. Algunas de estas secciones, incluso, se tornaron más complejas. Así “Actualidades internacionales” conforme creció el semanario en páginas y fueron más los corresponsales enviados desde Argentina a Europa por ejemplo,[7] diversificó su oferta en una serie de informaciones con subtítulo propio: “De Noruega”, “De España”, “De Francia”, etc. Las notas

6 Anteriormente, postulé al semanario como una caricatura (Gómez, 2015) intentando aproximarme a la construcción realizada por el semanario como una exageración que apeló a la intertextualidad entre imagen y palabra. Aproximaciones recientes parecen mostrar, además, que la imagen de portada no actúa de síntesis de los contenidos internos de cada ejemplar y que es menester, en ese sentido, emprender un estudio sobre esas caricaturas de tapa a partir de un estudio indiciario que permita reflexionar en torno a los vínculos (manifiestos, obliterados, que refuerzan o contradicen) entre documentos visuales y textos (Gómez, 2017 b y 2017 c).

7 Desde 1907, la prensa periódica española da cuenta de numerosas estadías de redactores, fotógrafos y corresponsales de *Caras y Caretas.* Las estancias comenzaban habitualmente en España y alcanzaban a varios países europeos. Véase entre otros: Periódico *La Correspondencia de España: diario universal de noticias.* Madrid, España. Año LVIII, Número 17970, 25 de abril de 1907, p. 3 y Año LVIII, Número 17981, 6 de mayo de 1907, p. 2; *La Fotografía: revista mensual ilustrada.* Madrid, España. Año VI, Número 68, 1 de mayo de 1907, p. 39 Año VII, Número 77, 1 de febrero de 1908, p. 5. y *El Guadalete: periódico político y literario.* Jerez de la Frontera, España. Año LIII, Número 16163, 8 de mayo de 1907, p. 3. Al respecto puede consultarse Gómez (2018).

generales y de curiosidades también crecieron y, siempre fiel al subtítulo del semanario, incluyeron temáticas de lo más diversas como “La vida de una polilla”. [8]

A pesar de este exponencial incremento de páginas y secciones entre 1898 y 1910, una misma organización interna es posible advertir en cada número. Tras la portada (siempre una caricatura a color) aparecía un conjunto de páginas que constituían alrededor del 30% del número. Allí en partes iguales se publicaban diversas secciones y publicidades, considerando que estas últimas eran fundamentales en una revista que siempre se había pensado a sí misma como una empresa. De ese modo, los lectores encontraban las diversas notas intercaladas e interrumpidas por anuncios comerciales que, la mayoría de las veces, ocupaban una página. A diferencia de publicaciones contemporáneas como La Revista Argentina de Ciencias Políticas (1910-1928) que no contó con ningún estímulo comercial público o privado, en las páginas de *Caras y Caretas* pueden hallarse durante toda su existencia variedad de publicidades. (Véase Imagen 1. Vista comparada: *Caras y Caretas* –arriba- y *Revista Argentina de Ciencias Políticas* –abajo-).

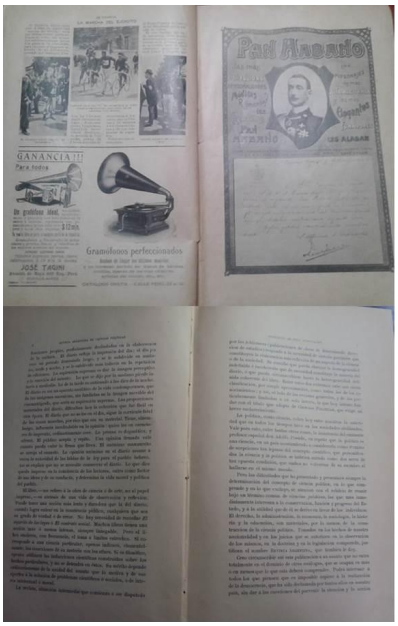


Imagen 1.Vista comparada *Caras y Caretas* –arriba- y *Revista Argentina de Ciencias Políticas* –abajo-).

La segunda parte de cada número se abría con una carátula interna en blanco y negro que presentaba, como la de tapa, una caricatura. Este fragmento de revista constituía aproximadamente

8 “La vida de una polilla” en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires, Argentina. Año XII, n° 608, 28 de mayo de 1910.

el 40 % de cada ejemplar. Esas páginas, divididas en secciones, no contaban con ningún tipo de publicidad y en ellas fue notoria la presencia de los elementos visuales. Aunque las imágenes estaban presentes en toda la revista y en buena medida fueron las que le otorgaron su característica distintiva, esa fracción central de cada ejemplar de *Caras y Caretas* incluía, particularmente, numerosas fotografías incorporadas en diversas notas.

Finalmente, aparecía la última parte del semanario. Se abría con una publicidad de página completa y desde allí era posible encontrar otras secciones con diversas notas intercaladas con varias publicidades (muchas de las cuales no ocupaban toda la hoja sino más bien eran pequeñas y se iban combinando a lo largo de los textos). La revista cerraba con una contratapa, a color, donde grandes tiendas o marcas realizan sus anuncios publicitarios, como Iperbiotina Malesci o Fernet Branca.

El número 607, aunque no contó con las habituales secciones antes mencionadas, se ordenó con esta misma diagramación. Tras la portada a color, aparecieron más de 100 páginas iniciales en las que se intercalaron 60 publicidades con doce notas de actualidad ("Rosario comercial- los grandes almacenes de la casa Zamboni", "La fábrica de billares de los señores Francisco y Alfredo Conte", "El arte fotográfico en Buenos Aires" entre otras) y ocho de contenido histórico ("Cómo se proveyó de ropa y víveres al Ejército de los Andes", "La batalla criolla", "Un guerrero de la Independencia", etc.).[9] La segunda parte del número (sin publicidades) contó con unas 220 páginas que ubicadas tras una carátula interna. Las notas allí oscilaron entre las de contenido histórico alusivo a los festejos del Centenario (la mayoría) y las de actualidad. Finalmente, después de una publicidad a hoja completa, se desarrolló la última parte del número (con más de 50 páginas) donde se encontraron más publicidades que notas.

En una primera aproximación, la lectura del ejemplar muestra dos realidades: la conmemorada por una serie de artículos y elementos visuales que dan cuenta del pasado (1810) y aquellas que hacen referencia a la actualidad de un país presentado como próspero. Es decir: mientras se apela a un pasado (heroico, en ocasiones, y casi remoto donde muchas circunstancias se presentan como "primitivas",[10] *en otras) se enaltece el progreso al que ha llegado el país en los inicios del siglo XX. Las imágenes* per se

9 Véase semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

10 Una fotografía que muestra un telar y una mujer posando al lado del instrumento, se acompañó del siguiente epígrafe: "*El telar primitivo exactamente igual al que se empleaba en la época de la independencia"*. En la misma nota, también se habla de "métodos primitivos" en referencia a los recursos y elaboración de productos que necesitaban quienes participaban de la lucha armada a principios del siglo XIX. "El ejército y sus tradiciones" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, n° 607, 21 de mayo de 1910.

(ilustraciones, dibujos o reproducciones de obras que aparecieron sin elementos escritos ni "acompañando" informaciones) publicadas en el número especial, actúan de síntesis de este planteo. Además de la composición de tapa (en la que me detengo en el próximo apartado) fueron incluidas diez imágenes, todas ellas en la segunda parte de la revista. Dos fueron realizadas por el dibujante del semanario José María Cao (la caricatura de portada interna y una alusiva al 25 de mayo). Las restantes son obra de diversos autores.



Imagen 2.

Algunas reproducciones de obras del número especial Centenario

A excepción de una ("La argentina" en las Islas Sándwich", una reproducción de un cuadro al óleo de J. Friedrich) el resto retrata el pasado. Excede los límites de este trabajo realizar un análisis pormenorizado de cada una de ellas. Sin embargo, puede argumentarse que la serenidad y paz (aún en tiempos convulsionados de inicios del siglo XIX como los que se había intentado retratar y con la excepción de un dibujo sobre la Batalla de Ayacucho) son las construcciones más evidentes de esas imágenes. (Véase Imagen 2: algunas reproducciones de obras del número especial Centenario).

Entiendo que ello se enlaza profundamente con dos tópicos que paso a explorar en los siguientes apartados: la idea de una patria próspera y pacífica que era *re – presentada* (y en esa "vuelta a presentar" por lo tanto, imaginada, construida e instituida) en la portada del semanario por artistas extranjeros.

III. Una imagen imaginada del progreso argentino tras la "independencia".

Aunque el número especial estaba destinado a los festejos con motivo del Centenario del 25 de mayo de 1810, la lectura de la revista permite argumentar que lo que se conmemoraba era la Independencia. En ese sentido, el término "revolución" apareció 84 veces en el ejemplar mientras "independencia" lo hizo en 112 oportunidades. El 25 de mayo, de ese modo, fue presentado en el número 607 como la ruptura con los lazos españoles. En la reproducción realizada de los hechos de la semana de mayo, el semanario fue taxativo al respecto. Como epígrafe de una ilustración de lo sucedido el día 25 *Caras y Caretas* publicó: "*Nombrada la junta gobernativa por el ayuntamiento, llama éste á* (sic) *los miembros que la componen que, ante un crucifijo y el libro de los Santos Evangelios, prestan juramento. Desde ese instante, queda consagrada la independencia de nuestro país*".[11]

La construcción realizada por el semanario mostró que en el siglo sucedido entre aquel 25 de mayo y su propia contemporaneidad, Argentina se había constituido en una nación rica y próspera ajena, como adelantaban los mensajes visuales, a la conflictividad social. Si el término "independencia" primero y "revolución" después, cobraron una presencia notoria en este número, cabe destacar que "progreso" lo hizo 84 veces. En consonancia con el imaginario epocal, el semanario reprodujo con fuerza esa palabra. La inserción argentina al mercado internacional como proveedora de materias primas había causado grandes éxitos económicos, aunque es conocido que ese proceso no estuvo ajeno a una conflictividad social en aumento producto de la falta de redistribución de la riqueza o la restringida participación política para la amplia mayoría de la población (Ansaldi, 2000; Devoto y Ferrari, 1994; Falcón, 1987; Ferrari, 2008; Karush, 1999; Melón y Pastoriza, 1996; Miguez, 2003; Sabato, 1998 y Suriano, 2001, entre otros). Sin embargo, el número especial no dio cuenta del creciente movimiento obrero o las olas de protestas que se sucedían. Sólo irónicamente una publicidad dejó entrever este aspecto: la casa de electricidad de Francisco Dagnino y Cia. publicitó bombas de agua bajo un sugerente título que apareció en mayúsculas, resaltado y subrayado: "Bombas pero no explosivas" en referencia, entiendo, a algunos de los métodos y episodios que se sucedían por aquellos años. (Véase Imagen 3: Publicidad Casa de electricidad de Francisco Dagnino y Cia.).

11 "La semana de Mayo: reconstrucción" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

El comercio metropolitano, el desarrollo de la fotografía, el crecimiento de la industria y los obreros laboriosos, entre otros, fueron así incorporados en la construcción del semanario como símbolo del progreso alcanzado. Ese progreso, resta decir, no tenía "obstáculos" como hubiera significado dar cuenta del conflicto social.



Imagen 3.

Publicidad Casa de electricidad de Francisco Dagnino y Cia

Si en otros números es posible dimensionar un alto grado de conflictividad social (tanto a partir del análisis de elementos escritos como visuales o en la intertextualidad con que debiera leerse este semanario) *Caras y Caretas* en oportunidad del Centenario desterró cualquier información en ese sentido, aún cuando la publicidad de bombas de agua antes mencionada se presenta como indicio de una realidad distinta a la imaginada por la revista.

Considero que la selección de contenidos y los modos de presentarlos dan cuenta de una intencionalidad que no sólo se ubica en un mismo espectro de ideas –ampliamente compartido entre ciertas élites intelectuales- por el cual el progreso ha arribado,[12] sino que además era depositaria de la mirada ibérica propia de los responsables y redactores del semanario. Se impuso así la idea respecto a un germen español que, propagado sobre estas tierras, era responsable en buena medida del progreso del país. En ese sentido, la palabra (o palabras vinculadas) que más presencia adquirió en todo el número, muy por encima de "independencia" o "revolución", fue otra: el término "español" se incorporó 130 veces, "España", 76 y "españoles", 37.

La retrospectiva histórica construida por la revista ubicó una serie de valores que habían sido legados por los peninsulares en estas tierras desde el siglo XVI. "(…) *de aquella raza de titanes* (que) *(…) después de haber vencido en los llanos las formidables huestes de los incas; de batallar*

12 En ese sentido, *Caras y Caretas* no presentaba diferencias notorias a la discursividad propuesta por la *Revista Argentinas de Ciencias Políticas* (Gómez, 2016).

con la misma naturaleza de la tierra conquistada, recorriendo sin más locomoción que la férrea voluntad de su espíritu indomable y sus nervios de acero, millares de leguas (…) ¡de ellos venimos![13] El heroísmo ibérico fue señalado incluso en contexto de batallas de inicios del siglo XIX donde los peninsulares pierden las contiendas; así, un general español "*al frente de los pocos soldados que aún le quedaban, salió de la plaza, ornando su pecho las numerosas condecoraciones que, con verdadera justicia, había adquirido*". [14] Aunque fue destacado con posterioridad a este período lo que significó la fuerte presencia de varios grupos de inmigrantes *("el elemento extranjero que habría de contribuir más tarde, tan poderosamente, á* (sic) *la marcha progresista de la nación"*)[15] la imagen proyectada por *Caras y Caretas* encontró en los españoles un bastión fundamental como semilla incluso de la independencia: "*esos cantos de libertad argentina que fueron genuinamente españoles*";[16] "*de aquellos recios varones que, nacidos en España, los reclama la Argentina por héroes de su independencia*". [17]

En la argumentación de *Caras y Caretas*, entonces, se había producido una "independencia" en tanto se rompieron ciertos (aunque no todos) lazos con España. Los siglos XVI, XVII y XVIII o incluso los episodios de inicios del XIX, habían sido testigos de grandes valores españoles que habían penetrado en todo el territorio. De esa forma el semanario remarcaba el componente hispánico como fundamental en la posterior prosperidad argentina (aunque sin desconocer el aporte de grupos étnicos distintos pero desde el siglo XIX). Una Argentina floreciente fue así presentada, construida, instituida. Desde la propia portada del semanario, se intentó dar cuenta de ello aunque para graficar esta idea, no sólo se convocó a artistas locales sino a foráneos que retrataron una visión (entre múltiples posibles) de nuestro país en 1910.

IV. Concurso imagen de portada

La imagen de portada del número especial fue seleccionada a partir de un concurso artístico lanzado por el semanario en la edición del 6 de noviembre de 1909. Habitualmente en tapa aparecía una

13 "La conquista de las Indias" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.
14 "La rendición de Callao. Cómo se despide el valor español de la América del Sud" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.
15 "Las cartas de ciudadanía bajo el gobierno revolucionario" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.
16 "Las letras argentinas en el período de la revolución" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.
17 "Los españoles de la independencia" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

caricatura realizada por alguno de los dibujantes del semanario, por aquellos años, Manuel Mayol o José María Cao, ambos españoles. En esta ocasión, sin embargo, se incluyó una ilustración.

Aunque el número se vinculaba a un proceso típico de la Argentina, desde el lanzamiento quedó en claro que el llamado no estaba destinado únicamente a un artista local. Ello por al menos dos motivos: por un lado, debido al significado que se le asignó desde la publicación a los festejos del Centenario que como adelanté, quedó vinculado a la Independencia. Por otro, porque existía cierto desprecio por el arte criollo manifestado desde la publicación o desde algunos de sus referentes.

Respecto al primer punto, cabe destacar que el concurso estaba dirigido a "*todos los dibujantes del mundo"* para que realizaran una composición que sería publicada como portada en la edición especial del semanario. La ilustración debía contener las inscripciones "*Caras y Caretas, 25 de mayo, 1810-1910*" y simbolizaría "*la independencia de los pueblos americanos*".[18] Recuperando planteos ya realizados a lo largo de este trabajo, puedo avanzar y argumentar que la idea de "pueblos americanos" parece vincularse más con una mirada homogeneizadora, eurocéntrica y tardíamente colonial de quien ve desde España un cúmulo de "ex colonias" más que diversos Estados-Nación, que aun compartiendo en muchos casos el español como lengua, presentaban notorias distancias entre sí. Quienes proponían esa mirada eran, finalmente, los responsables o principales referentes de la revista (en su mayoría nacidos en la Península).

Cierto desprecio, al mismo tiempo, aparecía en el examen que hacía la publicación o algunos de sus hombres destacados, respecto a los artistas argentinos. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el caricaturista y copropietario de *Caras y Caretas* Manuel Mayol, se burlaba de las cualidades artísticas de algunos criollos que intentaban sobresalir en el Ateneo de Buenos Aires. Al parecer, fue el propio Mayol el responsable de las caricaturas anónimas que *Buenos Aires*. *Revista Semanal Ilustrada* publicó ironizando las obras del pintor argentino Eduardo Schiaffino.[19] Solo unos números antes que apareciera la edición especial Centenario, otro ibérico, José María Cao, publicó en portada la caricatura "El arte, la comisión y el Centenario". En ese mensaje visual, Cao ridiculizaba el clima artístico local al construir una situación donde un escultor, intentando restaurar la figura de un prócer, terminaba tallando el paso del Mar Rojo de los israelitas y eso le valía –

18 Véase "Concurso artístico de *Caras y Caretas*" en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XII, n° 579, 6 de noviembre de 1909.

19 La hipótesis es planteada por Malosetti Costa (2007) [2001]

contradictoriamente- la felicitación de la comisión del Centenario[20] (Véase Imagen 4: Caricatura de portada "El arte, la comisión y el Centenario").



Imagen 4.

Caricatura de portada

"El arte, la comisión y el Centenario"

Mientras se minimizaba el arte criollo, se remarcaba la trascendencia del español en la publicación. El colaborador especializado en arte europeo por aquellos años, Juan José Soiza Relly, publicó en 1907 que "*En ciertas ciudades de España, y en muchas de otros países, el ambiente artístico es mejor que en Italia, (…).* [21]

Estas aproximaciones podrían llevar a considerar que fue la composición de un español la que mereció el máximo galardón en el concurso. Sin embargo, ello no sucedió. La prensa periódica peninsular que reproducía notas originalmente publicadas en *Caras y Caretas* y se hacía eco del semanario, sus redactores y corresponsales europeos, sorpresivamente no difundió el concurso: sólo he dado con la transcripción de esa gacetilla desde diciembre de 1909 en *La correspondencia de España*, [22] y a partir de 1910, en *La Cataluña.*[23]

El ganador del concurso fue Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), cartelista notable de la época.[24] *Caras y Caretas* años anteriores al concurso había destacado la singularidad creativa del artista en

20 Cao, José María "El arte, la Comisión y el Centenario" (caricatura de portada) en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires, Argentina. Año XIII, n° 604, 30 de abril de 1910.

21 De Soiza Reilly, Juan José "Lo que dice Sorolla" en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires. Argentina. Año X, n° 467, 14 de septiembre de 1907.

22 Véase Periódico *La Correspondencia de España: diario universal de noticias.* Madrid, España. Año LX, Número 18922, 2 de diciembre de 1909, p. 5 y Año LX, Número 18923, 3 de diciembre de 1909, p. 5.

23 Véase *La Cataluña: revista semanal.* Barcelona, España. Tomo III, Año IV, Número 119, 15 de enero de 1910, p. 9.

24 Al respecto puede consultarse Ferrero (2013).

un retrato de actualidad, donde se lo definía como un "*notable cartelista*" que estando en Buenos Aires en 1907 había "*producido ya entre nosotros algunos ≪affiches≫ que, fijados en las calles del municipio, han llamado la atención del público*".[25] La obra de portada (Véase Imagen 5: Portada número 607) del número especial que alcanzó las 400 páginas por motivo del Centenario fue creación entonces de un italiano quien dibujó a un grupo de hombres cimentando una gran bandera argentina. De fondo y a lo lejos, puede apreciarse una de las tantas imágenes del progreso: la de las construcciones casi señoriales con características europeas que aparecieron en el país entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.



Imagen 5.

Portada número 607

El segundo premio le correspondió a R. Schiavón (Chile), el tercero a B. Berti (Francia). Sólo el cuarto puesto fue ocupado por un español, Carlos Verger y aunque un argentino fue premiado en el último lugar, se desconoce su nombre pues se hizo merecedor del galardón por el dibujo "Libre América" que fue presentado sin firma.

La mayoría de los premiados (tres de cinco) fueron europeos. Desde la óptica desplegada en parte de la revista, países cercanos a una España que, como analizo en el próximo apartado, separada en dos por un océano, era finalmente una misma.

V. La España de acá y allá

La segunda parte de la revista, la que contuvo solo notas sin anuncios comerciales, se abrió con una caricatura interna realizada por José María Cao. A diferencia de lo que sucedía habitualmente con

25 "Retratos de actualidad" en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires, Argentina. Año X, n° 465, 31 de agosto de 1907.

esas caricaturas, la interna en el número especial fue a color. Las notas de contenido histórico primaron: se publicaron 27 notas de esas características y sólo siete de actualidad, cinco de las cuales aparecieron al final de esta parte. Además de la portada interna, como ya mencioné esta porción central del semanario contuvo nueve ilustraciones que también en su mayoría se refirieron el pasado.

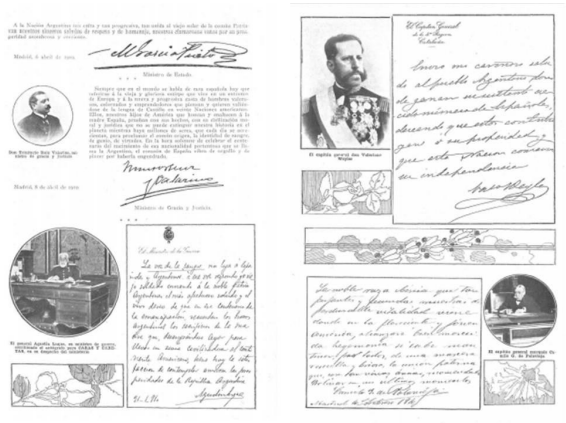


Imagen 6.

Algunos mensajes españoles publicados en el número 607

Me detengo particularmente en una nota publicada en esta segunda parte. “España. En el Centenario de nuestra independencia” fue incluida inmediatamente después de la reconstrucción de la Revolución de Mayo y antes incluso que otras notas dedicadas al ejército, la Guerra de la Independencia o diversos aspectos de la Revolución (como la prensa, las letras o la participación de las mujeres entre otras). Aunque “A través de Mendoza” fue la nota más extensa, con 45 páginas, la de España alcanzó las 14. La temática “española” también estuvo presente en otras noticias, como en “Opiniones europeas: Enquête sobre la independencia argentina” y en “Los españoles de la Independencia”.[26] Si bien otros grupos étnicos como los italianos, franceses e ingleses merecieron notas específicas[27] donde se señaló su aporte al desarrollo del país en este número especial, ninguno de ellos recibió tanta atención como el hispánico.

“España. En el Centenario…” es una recopilación de mensajes de diversos gobernantes y personalidades influyentes españolas: ministros y ex ministros, diputados, senadores, altos mandos del ejército, catedráticos, presidentes de museos y asociaciones de prensa y representantes de diversos ayuntamientos. Las misivas incluyen la fotografía del original, la de su autor y/o la de la firma del emisor. En varios casos, además, se ha realizado una transcripción lo que facilita en

26 Todas ellas publicadas en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

27 Me refiero a “Los italianos en la Argentina”, “Francia y los franceses en la Argentina” y “La Argentina y la Gran Bretaña” todas ellas publicadas en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

muchos casos la lectura. (Véase Imagen 6: Algunos mensajes españoles publicados en el número 607).

Una serie de tópicos que merecen subrayarse aparecen en esa nota. Primero, que España "es una" en una dilatada existencia que incluye no sólo el territorio peninsular sino parte del americano. Segundo, España es presentada como una madre que contiene varias hijas, entre las que se cuenta como predilecta, la Argentina. En este contexto, y tercero, *Caras y Caretas* va a jactarse del protagonismo asumido en la difusión de estas misivas.

Respecto al primer tópico, se presenta una España que excede el territorio peninsular y se extiende del otro lado del Atlántico, especialmente, en la Argentina: "*La España de aquí saluda y abraza y reverencia á la España de allá*" [28] o dos Españas que son una misma: "*las dos Españas, en el de este y el otro lado del Atlántico*".[29] Así, queda instituida una misma identidad que se reconciliaba en el Centenario: "*La plena reconciliación de estas dos Españas que se completan (…).*[30] La unión era remarcada taxativamente: "*Un alma común, la misma idealidad, y los lazos de una santa lengua que ha sido y es instrumento de civilización y cultura en la Tierra, unen á* (sic) *España, y á* (sic) *las naciones hispanoamericanas con unión eterna é indisoluble*".[31] Como referencia de esta unión se señala una lengua compartida pero en las argumentaciones se va más allá que el aspecto lingüístico: "*Siempre que en el mundo se habla de raza española hay que referirse á* (sic) *la vieja y gloriosa estirpe que vive en un extremo de Europa y á* (sic) *la nueva y progresiva casta de hombres, valerosos, esforzados y emprendedores que piensan y quieren valiéndose de la lengua de Castilla en veinte naciones americanas*".[32] En ese sentido, la identidad (denominada en la mayoría de los casos como "raza") parece ser el tópico más recorrido en los mensajes "*(…) esta alta personalidad*

28 Mensaje de Fernando Merino, conde de Sagasta, Ministro de la Gobernación. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

29 Mensaje de Diego Arias de Miranda, Ministro de Marina. Madrid, España, 15 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

30 Mensaje de Fernando Merino, conde de Sagasta, Ministro de Gobernación. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

31 Mensaje de José Canalejas, Presidente del Consejo de Ministros. Madrid, España, abril de 1910 (sin día preciso en original). Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

32 Mensaje de Trinitario Ruiz Valarino, Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

que se llama raza española en el mundo" [33] y *"los americanos de raza y sangre española"*,[34] que daba lugar a *"la patria común"* [35] y el *"hogar español en ambos mundos"*. [36]

Depositaria de esta idea, parece ser aquella por la cual España es una madre y Argentina su hija, –como se expresa- una de las más queridas: *"(…) nuestra hija la República Argentina"*; [37] *"(…) la España de aquí (…) á la España de allá (…) se complace en amarla y bendecirla como á (sic) una de sus hijas predilectas"*;[38] *"Ellos, nuestros hijos de América que honran y enaltecen á (sic) la madre España"*;[39] *"el corazón de España vibra de orgullo y de placer por haberla engendrado"*[40] y *"(…) la madre amada y bendecida por sus hijos"*.[41] Una misma familia avenía: *"(…) reconciliación de una familia única, de la familia hispanoamericana que proclama la eternidad de nuestro nombre y fama en el planeta"*[42] en el momento que se consagraba la adultez de la Argentina: *"la constitución de la Argentina, de su llegada á la mayoría de edad"*. [43]

Finalmente, destaco una cuestión que se vincula con todo lo anteriormente planteado. La mera inclusión de estos mensajes y la reproducción de fotografías de los originales, sus autores o firmas muestran la importancia otorgada por la publicación a este segmento de la revista. Además hay que subrayar cómo *Caras y Caretas* si no ostentó al menos puso en evidencia el rol desempeñado en la difusión de estas salutaciones. El mensaje enviado por la Alcaldía de Sevilla fue reproducido mediante una fotografía del original. En ese mensaje, puede leerse "*Mucho se honra en ello el noble pueblo hispalense y mucho también se complace de que sea culto y excelente intermediario de su afecto la revista de Buenos Aires "Caras y Caretas""*.[44] La propia publicación remarcó su

33 Mensaje de Manuel García Prieto, Ministro de Estado. Madrid, España, 6 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

34 Mensaje de Fermín Calbetón, Ministro de Fomento. Madrid, España, 15 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

35 Mensaje de Eduardo Cobián, Ministro de Hacienda. Madrid, España, 15 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

36 Mensaje del General Aznar, Ministro de Guerra. Madrid, España, 15 de abril. Publicado en semanario *Caras y Caretas,* Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

37 Mensaje de José Canalejas, Presidente del Consejo de Ministros. Madrid, España, abril de 1910 (sin día preciso en original). Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

38 (Merino).

39 Mensaje de Trinitario Ruiz Valarino, Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

40 Ibíd.

41 Mensaje de Eduardo Cobián, Ministro de Hacienda. Madrid, España, 15 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

42 Mensaje del General Aznar, Ministro de Guerra. Madrid, España, 15 de abril. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

43 Mensaje de Fernando Merino, conde de Sagasta, Ministro de la Gobernación. Madrid, España, 8 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

44 Mensaje del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, España, 7 de abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

actuación en un epígrafe de una fotografía: "*El ayuntamiento de Madrid, en el salón de sesiones, en pose para CARAS Y CARETAS, después de firmar el mensaje de simpatía que, por conducto de nuestra revista, dirige á* (sic) *la ciudad de Buenos Aires, en nombre del pueblo de Madrid, en ocasión del centenario de la independencia argentina*".[45] [Mayúsculas en original]. De allí que pueda afirmarse que el componente ibérico desempeñó un rol fundamental en este número especial en tanto los redactores de la revista dotaron al ejemplar de una fuerte impronta española con la que, en definitiva, estaba *mirando* la realidad argentina.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas intenté dar cuenta de una *mirada ibérica* presente en *Caras y Caretas.* Para ello, emprendí un estudio del número especial editado con motivo de conmemorarse el Centenario en 1910 y la imagen construida e instituida por el semanario sobre la Argentina.

Tras caracterizar rápidamente la publicación, presenté el número 607 publicado el 21 de mayo de 1910. Aunque el número de páginas venía en considerable aumento durante los doce primeros años de vida del semanario, las 400 páginas que alcanzó la edición especial marcaron un hito dentro de la publicación. En ellas se encuentran, no las habituales secciones de la revista, aunque sí una misma organización interna: una primera parte compuesta por notas y publicidades; una segunda sólo con notas, para finalmente volver a hallar la alternancia de informaciones y anuncios comerciales.

En el número 607 es posible examinar dos realidades construidas: la de antaño (de inicios del siglo XIX) y la de la propia contemporaneidad de la publicación. Los elementos visuales *per se* permiten un primer acercamiento a la tónica allí impuesta: tras un siglo de "independencia" (tal era la idea fuerza por la cual la revista dotaba de sentido al Centenario) el progreso arribó al país con escasa conflictividad social. Esa premisa se sostuvo a lo largo de todo el ejemplar, aun cuando una única referencia –la publicidad de la Casa de electricidad de Francisco Dagnino y Cia- parece revelar una trama social menos lineal.

Los adelantos y avances del que el país era testigo no sólo quedaron registrados en notas que para ese fin se incluyeron sino desde la propia tapa de la revista. La ilustración de portada fue producto de un italiano mientras otros artistas europeos fueron premiados en un concurso internacional que la revista realizó especialmente para la ocasión. El desprecio por las artes criollas, al parecer bastante

45 Fotografía de Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid, España, abril de 1910. Publicado en semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina. Año XIII, 21 de mayo de 1910.

manifiesto dentro de *Caras y Caretas* como en algunos de sus responsables, explica en parte esta situación. Al mismo tiempo, puede que los editores del semanario encontraran "más cercanos" a artistas del "viejo mundo" considerando el hecho que muchos eran españoles y que, además, España fue presentada como una sola con dilatada extensión a uno y otro lado del Atlántico.

Esta última es una de las ideas que pondera una nota especial en la cual se recopilan mensajes de políticos y personajes influyentes de España, donde además caracterizan a su tierra como una madre que encuentra en Argentina, la que alcanzaba en 1910 la "mayoría de edad", una de sus hijas predilectas. Los redactores del semanario, en ese contexto, no dudaron en resaltar el papel que habían desempeñado como intermediarios para que estas misivas arribaran a la Argentina, tras "venir" y no "regresar" desde España.

Lo anterior, en síntesis, constituye sólo una primera aproximación que parece mostrar que los asuntos argentinos eran retratados por esta revista desde una óptica ibérica que en ocasiones –como en este número especial- quedaba particularmente revelada.

Bibliografía

- Ansaldi, Waldo (2000) "La trunca transición del régimen político oligárquico al régimen democrático" en Falcón, R *Nueva Historia Argentina*. Tomo 6, Buenos Aires, Sudamericana.

- Devoto, F y Ferrari, M (comps.) (1994) *La construcción de las democracias rioplatenses: proyectos institucionales y prácticas políticas, 1900-1930*. Buenos Aires, Biblos. 268 p.

- Falcón, Ricardo (1987) "Izquierdas, régimen político, cuestión étnica y cuestión social en Argentina (1890-1912)", Anuario Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes 12, UNR

- Ferrari, Marcela (2008) *Los políticos en la república radical. Prácticas políticas y construcción del poder (1916-1930).* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 320 p

- Ferrero, Rut (2013) *La editorial Ricordi y su aportación a la publicidad italiana de principios del siglo XX.* Tesis doctoral.Universidad Complutense de Madrid. 563 p. Disponible en http://eprints.ucm.es/23256/1/T34838.pdf. Última consulta: 24/05/18

-Fraixanet, Pierre (1990) *Buenos Aires 1900. Les caricatures de «Caras y Caretas» (Vie politique et sociale 1898-1900),* These de Doctorat. Institut Pluridisciplinaire pour les études sur l'Amerique Latine à Toulouse, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 337 p.

- Fraser, Howard (1987) *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires (1899-1908).* Arizona: Temple,Center of Latin American Studies, Arizona State University, 159 p.

-Gómez, Silvana A (2015) "*Caras y* Caretas: el semanario como caricatura" en *Estudios del ISHIR,* Investigaciones Socio-históricas regional, UER-CONICET, 12, 2015, pp. 23-46.

------- (2016) *Clientelismo y poder político en los inicios del siglo XX. Tensiones, disputas e intercambios entre lo micro y lo macro: Benito Juárez y la provincia de Buenos Aires.* Tesis doctoral. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 412 p.

------ (2017 a) "El fraude como experiencia social. *Caras y Caretas* y el mundo político bonaerense de inicios del siglo XX" en *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

------ (2017 b) "Ciudadanos conscientes e inconscientes: la política argentina contemplada y construida por *Caras y Caretas*, 1898-1916" en *XVIII Congreso Ahila*. *Actas de Congreso*, Universitat de Valencia.

-------- (2017 c) "Apuntes para un abordaje indiciario de caricaturas como testimonios figurativos" en *Workshop Actores y problemas que hacen la región: Sociedad, Educación, Publicaciones*. Rosario, ISHIR CONICET UNR- CIEP UNICEN

-------- (2018) ""La Prensa periódica española leyendo un semanario argentino escrito con tinta española: menciones e interpretaciones en publicaciones hispánicas sobre Caras y Caretas entre 1898 y 1910" en *XII Jornadas de Investigadores en Historia.* CEHIS- Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Karush, Mattew (1999) "Workers, Citizens and the Argentine Nation: Party politics and the working class in Rosario, 1912-3" en *Journal of Latin American Studies,* vol. 31.

- Lobato, Mirta [direc. de tomo] (2000) *Nueva Historia Argentina: El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916).*Buenos Aires, Sudamericana.

- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un Manual.* Buenos Aires: Perfil. 524 p.

- Malosetti Costa, Laura (2007) [2001] *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Melón, J y Pastoriza, E (1996) *Los caminos de la democracia. Alternativas y prácticas políticas, 1900-1943.* Buenos Aires, Biblos. 268 p.

- Míguez, Eduadro (2003) "El sistema político argentino en la década de 1890" en *Desarrollo Económico,* n° 168. p. 667-671.

- Moraña, Ana (2008) "La propaganda, la moda y el consumo en la revista *Caras y Caretas* (Argentina, 1898-1910)" en *Estudios* 16:32, pp. 249-273.

- Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Buenos Aires, Sudamericana, 241 p.

- Rivera, Jorge (1985) "La forja del escritor profesional (1900-1930)" en *El escritor y la industria cultural,* Buenos Aires, Atuel, 1985, pp. 313-336.

- Rogers, Geraldine (2008) *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino.* La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. 365 p.

- Rojas, Ricardo (1948) *Historia de la Literatura Argentina. Los modernos*. Buenos Aires: Losada, 210 p..

- Ruffinelli, Jorge (1968) *La revista Caras y Caretas*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 189 p.

- Sabato, Hilda (2004) [1998]. *La política en las calles. Entre el voto y la movilización.* Buenos Aires, 1862-1880. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes. 352 p.

- Sarlo, Beatriz (1985) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927).* Buenos Aires, Catálogos Editora, 176 p.

-Suriano, Juan (2001) *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires*, 1890-1910

- Taub, Emmanuel (2008) *Otredad, Orientalismo e identidad. Nociones sobre la construcción de un otro oriental en la revista Caras y Caretas 1898-1918*, Buenos Aires: Editorial Teseo, 132 p.

La niñez como territorio de resistencia: Una mirada desde *Kamchatka*

Agustina BERTONE
(TECC, Facultad de Arte, UNICEN)

Alejandra HEFFES
(Facultad de Cs. Humanas, UNICEN)

"Ese otoño dejé de ser chico y descubrí el secreto de Kamchatka".
Harry en *Kamchatka*

Resumen

Desde el retorno a la democracia, en 1983, el cine de pos-dictadura ha atravesado distintos momentos inherentes al contexto y al momento histórico-político de producción. Es por eso que a partir de los '2000 comienzan a hacerse visibles aquellos actores históricamente relegados: los hijos de los desaparecidos, quienes aparecen con fuerza para relatar una narración que entrecruza biografía e historia.

En este sentido, la película de Marcelo Piñeyro, *Kamchatka*, constituye una ficción en la cual un niño cuenta los últimos días junto a sus padres, antes de "no verlos nunca más". En ella, la realidad se encuentra desdoblada, la fantasía se filtra en lo cotidiano, permitiéndole crear y recrear un mundo imaginario que le posibilita sobrevivir en el real.

En su relato, el niño rememora esos últimos momentos compartidos con sus padres, que viviendo una situación extrema, le dejan como legado aprendizajes que llevará con él a lo largo de toda su vida. Dado que la infancia es la primera memoria y ésta se fija en la niñez y nos da identidad: lo primero que se aprende es lo último que se olvida.

Este artículo se propone indagar en el metarrelato y en las metáforas que hacen referencia a la creación de un espacio de resistencia que será densamente poblado por experiencias de amor, de cuidado, de miedo, de traición y de valentía.

INTRODUCCIÓN

Desde el retorno a la democracia, en 1983, el cine de pos-dictadura ha atravesado distintos momentos inherentes al contexto y al momento histórico-político de producción. A partir de los

‘2000 comienzan a hacerse visibles aquellos actores históricamente relegados: los hijos de los desaparecidos, quienes aparecen con fuerza para relatar una narración que entrecruza biografía e historia.

En este sentido, la película de Marcelo Piñeyro *Kamchatka,* constituye una ficción en la cual un niño cuenta los últimos días junto a sus padres, antes de “no verlos nunca más”. En ella, la realidad se encuentra desdoblada, la fantasía se filtra en lo cotidiano, permitiéndole crear y recrear un mundo imaginario que le permite sobrevivir en el real.

Kamchatka está estructurada a partir de la voz en *off* de Harry, el hijo mayor de un matrimonio que, junto a sus dos hijos, debe huir del hogar familiar y esconderse en una quinta durante los primeros meses de la última dictadura militar.

En su relato, el niño rememora esos últimos momentos compartidos con sus padres, que, viviendo una situación extrema, le dejan como legado aprendizajes que llevará con él a lo largo de toda su vida. Dado que la infancia es la primera memoria y ésta se fija en la niñez y nos da identidad: lo primero que se aprende es lo último que se olvida.

En este sentido, la ponencia pretende indagar en el metarrelato y en las metáforas que hacen referencia a la creación de un espacio de resistencia que será densamente poblado por experiencias de amor, de cuidado, de miedo, de traición y de valentía.

El cine argentino de post dictadura

Para el momento en que comienza el rodaje de este film, los juicios a los represores, en los distintos niveles de responsabilidad, continúan abiertos[1]. Esta etapa histórica se presenta como un escenario conflictivo, como un lugar donde confluyen diversas memorias.

Aquellas memorias silenciadas y clandestinas, en términos de justicia y conmemoración, desafiarán memorias de carácter absolutorio y hasta justificatorio. Era una confrontación de posiciones ideológicas, políticas y filosóficas, que interpelaban a la sociedad toda, mientras reafirmaban la validez de la memoria colectiva.

1 Apenas a dos años del retorno a la democracia, como un hecho histórico en Latinoamérica, se realizó el primer Juicio Oral y Público que condenó a prisión perpetua a los nueve ex miembros de las Juntas Militares que ejercieron el poder en los años de la dictadura. El proceso judicial probó que lo que los organismos de Derechos Humanos denunciaban y los militares negaban, era verdad. Aunque posteriormente con la sanción de la ley de “Punto Final” se impidió que fuesen juzgados otros niveles de responsabilidad en la represión ilegal y se indultó por decreto presidencial a los ex jefes militares y otros condenados. Fue durante el gobierno nacional y popular que en el 2003 serán finalmente revocados los indultos declarados como inconstitucionales abriéndose nuevamente la vía para juzgar a los diversos niveles de responsabilidad en la tortura, secuestro y asesinato implementados por la última dictadura en nuestro país en su política de violación a los Derechos Humanos.

Si bien *Kamchatka*[2], comparte características con el cine producido en la posdictadura, forma parte de los films dedicados a las narrativas de la infancia, consecuencia de sucesivas etapas en el proceso de construcción de la memoria. Este largo camino se inicia con las primeras investigaciones sobre los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, de modo, que la obtención de testimonios de las víctimas serán alegatos ante la justicia. A su vez, todo un universo de relatos posteriores, autobiográficos y testimoniales, de militantes, testigos, prisioneros y exiliados serán convertidos en ficciones y auto-ficciones expresadas a través de manifestaciones artísticas tales como la literatura, la música, el cine, el teatro y demás artes visuales.

La importancia de estas historias consiste en que son expresiones de experiencias singulares cuya carga dolorosa y traumática cuestiona el campo de lo social corriendo la mirada de los protagonistas directos. Y además estas auto-ficciones permiten emplear la idea de archivo, donde los documentos, fotografías, cartas, recuerdos e impresiones documentan experiencias vividas que reflejan la porosidad de un espacio biográfico que, aún construido por particularidades, permite proyectar ciertas generalidades.

En este largo y lento proceso de pensar y re-pensar la "historia reciente"[3] y la memoria colectiva desde las madres y las abuelas, también irrumpió el "tiempo de esos hijos" que ya alcanzada una determinada edad "comenzaron a indagar desde diversas formas artísticas y creativas, la historia de los padres, su militancia, sus convicciones, sus acciones, tratando de entender las trayectorias que los llevaron a un trágico final" (Arfuch; 2015: 832).

Será con posterioridad a este largo recorrido cuando la memoria de los hijos torna su mirada hacia su propia infancia, intentando recuperar huellas que respondan preguntas, en una concreta acción de afirmación identitaria, generalmente con el orgullo de recuperar el legado recibido como posibilidad de instaurar el propio territorio existencial.[4]

Nuestra propuesta consiste en recuperar parte de las representaciones de la infancia expuestas por el cine argentino de posdictadura, en este caso, una mirada desde la niñez en *Kamchatka*. El término *representaciones* remite a las construcciones discursivas que, más que referir a una realidad

2 El título que lleva la película está inspirado en una especie de juego de supervivencia, que se desarrolla tratando de huir al escapar siempre del enemigo en acciones de invasión o resistencia, practicando tácticas y estrategias de guerra.

3 Una posible delimitación de la historia reciente, puede establecerse a partir del comienzo de la última dictadura militar que se hizo cargo del estado argentino durante el período 1976-1983, corte arbitrario, exclusivamente político, teniendo en cuenta que parte de las políticas que se implementaron, como la censura o la represión, ya se habían delineado antes de su llegada al poder y otros, como su proyecto económico se mantendrán ya iniciado el nuevo milenio.

4 En lo que respecta al cine, documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) interpelan la vida de sus padres contribuyendo, a partir de historias personales, a la memoria colectiva.

concreta, la construyen y re-construyen de determinada manera. Es a través de ella que puede inferirse la dimensión ideológica.

La película fue coproducida por Argentina y España y se estrenó comercialmente el 17 de octubre de 2002. Su estreno contó con un amplio aparato de distribución y gran despliegue publicitario, recibiendo premios y nominaciones en festivales internacionales. Pese a ello no logró impactar en la mirada de los espectadores[5].

Mirar desde la infancia: ser niño en la Dictadura

"Nunca te entregues ni te apartes
Junto al camino nunca digas.
No puedo más y aquí me quedo".

José Goytisolo- *Palabras para Julia*

La pregunta por cómo se ve el mundo desde la infancia, requiere un trabajo de desnaturalización. Para ello es necesario suspender la noción de la infancia como lugar de lo ideal, realizando una tarea de desmitificación: la infancia no es un lugar dorado.

Hablar de ella alude a una construcción histórico-social y político-cultural que define una representación que es preciso deconstruir. El dificultoso tránsito por el tiempo de la infancia, sólo puede comprenderse desde los relatos biográficos y singulares y no desde apelaciones universales ahistóricas que la conciben como aquel lugar idealizado que inevitablemente en algún momento de nuestras vidas habitamos.

Pensar la infancia como espacio desde donde des-enmascarar la cultura política de un momento histórico, requiere un ejercicio de reconstrucción de la subjetividad colectiva de esa época que permita dimensionar el modo en el que prematuramente, los niños construyen un lugar afectivo-político, es decir identitario. Como propone Aceituno[6] "se trata de pensar la memoria en función de la inscripción de signos o huellas sobre diversas superficies, es decir, de una estratificación de impresiones que un trabajo 'arqueológico' podría recuperar, al menos en parte".

5 La película fue vista por 372.000 espectadores y fue el segundo filme más visto del año en que se estrenó. En su primera semana, consiguió 44.000 espectadores, posicionándose en tercer puesto. Aunque en su segundo fin de semana tuvo una caída a 38.000 entradas vendidas y cayó al cuarto puesto, en su tercer fin de semana hubo un aumento en la taquilla de la película debido al anuncio de su preselección al premio Oscar a Mejor película extranjera. Aún con su éxito moderado, el resultado fue un tanto decepcionante para el estudio, debido a que su productora (Patagonik) esperaba conseguir entre 500.000 y 600.000 espectadores.

6 Roberto Aceituno, "*Memoria de las cosas".* Conferencia leída en el Seminario Internacional "Teatro, historia, memoria", organizado por la Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile, La Escuela de Teatro La Memoria, y la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. Santiago de Chile, octubre, 2008. Citado en Castillo Gallardo, 2013.

Ser niño significa también ser parte de un proyecto político-ideológico. De una política que, como plantea Hannah Arendt, es *vita activa* en el sentido de que no es posible pensarla como contemplación, sino como acción y creación, y por ello mismo se configura en la esfera de lo social, en el resquicio donde lo privado y lo público se encuentran. De modo que es preciso concebir el vínculo padre-hijo como un acto eminentemente político. "No podemos pensar las relaciones entre padres e hijos como lazos no atravesados por el proyecto de sociedad que está en disputa" (Castillo, 2015: 119). Gestar un hijo es en sí mismo un proyecto político. Su condición de tal reside en que tener un hijo y permitirle crecer es una de las formas en las que el ser humano se ve obligado a responder aquello que Alain Badiou (2000) plantea como la pregunta más importante de la política: "¿en qué se va a transformar la humanidad?". Inquietante pregunta para aquellos que asumen la tarea de dar continuidad a la humanidad a través de la filiación. Y es en este sentido que los niños se erigen como testigos privilegiados, como un intersticio que permite acercarse a un espacio semiprivado y semipúblico de la resistencia política de una época.

Este espacio, poblado por padres e hijos, es demarcado por los adultos que participaban en dicha resistencia y, que aún queriendo, no habrían podido dejar a sus hijos fuera de sus vidas. "Niños en calidad de testigos, de víctimas, de compañeros, de objeto de las intervenciones. Esos niños-hijos, a veces invisibles pero presentes; a veces mudos y ensordecidos, rescatando los retazos de lo bueno del mundo adulto para sobrevivir" (Castillo, 2015: 120) y poder crecer en un mundo distinto al de sus padres.

Sin embargo, ellos habitan un lugar donde el miedo anidaba, ya que el amor a la vida también implicaba un riesgo. La mayor parte de estos niños crecieron resistiendo en la trinchera junto a sus padres. De allí, el complicado lugar de los hijos de la resistencia en tiempos de lucha política. Ellos permanecen casi invisibles, o más bien invisibilizados, pues pese a que nadie valora su lealtad y compromiso con la causa, este compromiso se conforma y se asume como tal. Para ellos la forma que toma su vida está naturalizada. Según Salazar (2006): "La densa realidad social, cultural y política que satura la identidad de los padres tiende a ser filtrada por éstos, para exprimirles lo que debería captar la pupila del niño, para dejar caer sobre él, gota a gota, la esencia pedagógica de esa realidad. Pero los niños no aprenden de ese elixir, sino de la resaca histórica real que viven. No aprenden por pedagogía, sino sintiendo lo que sienten, por si mismos. Por eso, saben mucho, desde siempre."[7]

7 Prefacio a "La guarida de los príncipes", publicado en Gabriel Salazar, Ser niño huacho en la historia de Chile Siglo XIX. Santiago, 2006, página 127.

Si bien habitan una atmósfera de resistencia, los niños consiguen crear y recrear su propio escenario a partir de lo que observan a su alrededor. Por eso, en momentos de dictadura, ellos asoman todo el tiempo, aunque nadie los vea, aún a riesgo de no ser escuchados. Ellos a través de su cotidiana presencia construyen un acercamiento en dos tiempos: uno, el del tiempo presente en que se rememora y el otro, en retrospectiva, ya que es el mismo niño que hace escuchar su voz en ese recuerdo evocado a la distancia.

Siguiendo esta idea, las siguientes líneas proponen ubicar la experiencia de la infancia en dictadura, más allá del miedo y de la persecución, intentando recuperar el sentido otorgado por sus mismos actores a esas vivencias.

Durante el período de la última dictadura, la resistencia significó la necesidad de fundar otro espacio donde el sentido de las prácticas cotidianas entra en tensión con la ética misma que el régimen imponía en la vida diaria. Allí, donde la dictadura imponía individualismo y delación, los padres ofrecían protección y solidaridad. Allí donde se proponía opresión, los padres ofrecían resistencia. Donde la dictadura imponía el miedo, los padres les mostraban la posibilidad de soñar con un país libre y más justo, pese a la conciencia de la fragilidad de la vida. “La disputa ideológica por la conciencia de los niños era una batalla cotidiana y abierta, aunque la mayoría de los adultos de esta historia no se hayan dado cuenta aún, la defensa irrestricta de las pequeñas diferencias en la forma de educar, transmitir e interpretar la sociedad se constituyó (…) en un espacio, tal vez el último” (Castillo, 2015: 123) que la dictadura disputaba a las familias, pero al que no logró terminar de conquistar.

Resistir la dictadura implica a futuro la construcción de una nueva sociedad y esta utopía descansa en una preocupación filogenética, ya que los niños simbolizan la posibilidad de un futuro renovado. De modo que los militantes de la resistencia, a través de la formación de sus hijos, intentan construir esa nueva sociedad como promesa de un futuro que, finalmente, la dictadura les arrebatará.

La resistencia ideológica y la pertenencia simbólica a una comunidad político-afectiva, se disputó en todos los frentes, por eso en su cotidianeidad alterada, los niños que vivieron la dictadura, debieron modificar sus propias prácticas. Por razones de seguridad debieron olvidar sus nombres y los de sus padres, cambiando su identidad para participar de una comunidad escolar y hasta tuvieron que aprender que sus valores estaban proscriptos para gran parte de la sociedad de su época. “La persecución política y militar de los enemigos de la dictadura tuvo múltiples funciones: instalar el miedo, obstruir la organización de la oposición, transmudar el sentido de la justicia y de los

derechos. Los militantes de la resistencia, con más o menos miedo y tristeza, se resistieron a la imposición moral y a los sentidos dictaminados por la dictadura, desnudaron las transformaciones semánticas y materiales, lloraron de rabia y de impotencia ante la injusticia" (Castillo, 2015: 126).
Esta zona de resistencia estuvo densamente poblada por experiencias de amor, de cuidado, de miedo, de traiciones y valentías. Las comunidades político-afectivas, que participan en este espacio, establecen claves identificatorias entre sus miembros permitiendo la construcción de una ética particular que actuará como frontera entre el adentro y el afuera. Será en este espacio donde se defina la existencia de un territorio. Allí los niños habitan, juegan construyen significados y re-crean la realidad social en la que viven; son actores que construyen su propia normalidad muchas veces a espaldas de los adultos.

Palabras silenciadas: la voz del niño en el cine

"El inicio de una narrativa perturba
el orden, un final lo restaura "
Alessandro Portelli

Kamchatka abre la puerta a un espacio biográfico poblado de momentos vividos, recordados y hasta fantaseados que se expresan a través de voces, escrituras e imágenes disímiles que hacen explícito el carácter de ficción.
El testimonio de los hechos vividos permite la recuperación de la mirada infantil como uno de los recursos mediante los cuales la ficción realiza un aporte a la comprensión de cómo trabaja la memoria. En el film toma centralidad una mirada que es consecuencia del afianzamiento de una voz por parte de la generación siguiente a la que protagonizó los hechos, se trata de la generación de la "posmemoria"[8] que siente la necesidad de narrar ante la aparición inesperada de recuerdos. Para Laura Alcoba "se escribe para no olvidar a los muertos, pero sobre todo, para hacer un lugar a los vivos"(Punte, 2015: 178).
Kamchatka, en su trabajo de rememoración[9] apela a un tiempo anclado en la infancia relacionándose con lo que sostiene Sandra Carli cuando afirma que "indagar la memoria de la

8 El concepto de "posmemoria" puede vincularse a la definición establecida por Marianne Hirsch y es una noción utilizada para describir la relación que establece la generación posterior a la que vivió los sucesos que causaron un trauma tanto personal como colectivo y cultural. Estos sujetos recuerdan por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los cuales les tocó crecer. Esas vivencias les fueron transmitidas de forma directa, de modo que se constituyen como memorias por derecho propio. La conexión con el pasado se encuentra mediada por una inversión imaginativa, la proyección y la creación. Esta memoria se estructura alrededor de la experiencia no sólo afectiva, sino también corporizada.

9 El concepto "trabajo de rememoración" está tomado de la terminología que Paul Ricoeur retoma de Freud a propósito del duelo (Ricoeur, 2008:98).

infancia permite, de manera particular, una comprensión del pasado desde una mirada centrada en el presente, habilitando el desplazamiento entre distintas temporalidades para recuperar un tiempo que se escabulle" (2011: 23). En nuestro análisis la mirada de la infancia en el cine está ligada a la reconstrucción de la memoria del período de la dictadura argentina.

La presentación de los hechos históricos que sirven de escenario a la narración está soslayada por la elección del tipo de visión propuesta por su director. El desarrollo del film tiene como característica distintiva, el hecho de colocar el centro de la narración en la mirada de la niñez, lo que implícitamente lleva a considerar la noción de infancia y su perspectiva dentro de un mundo adultocéntrico. Esta mirada "infanceada"[10] busca apartarse de los cánones que catalogan la niñez como una período inicial de una temporalidad, concebida como sucesiva y lineal, en la cual prima una clara asimetría que sitúa al niño como un ser pasivo que espera ser formado según las exigencias de los adultos.

La idea de pensar la historia a partir de la mirada que de ella construyen los niños, se ubica en las antípodas del concepto de *infante* como *carente de habla*[11], en oposición a aquellos discursos que se desprenden de este mito imprimiéndole un tono de impotencia, de ausencia o de imperfección. Por eso, "rápidamente el término pasó a ser usado para designar a los que no están habilitados aún para testimoniar en los tribunales y de un modo más general a los que todavía no pueden participar de la cosa pública. De modo que la infancia designa en su etimología la falta infaltable del lenguaje, y en sus primeros usos, otra falta no menos infaltable, la de la vida política" (Kohan, 2007:10).

Pensar el cine desde la niñez implica el reconocimiento de una expresión donde el niño representa esa frontera de la alteridad, un espacio y un tiempo que conocemos sin conocerlos realmente. Recrear una historia desde esta perspectiva moviliza un sistema de reminiscencias a partir de posibles experiencias compartidas, donde lo universal penetra en lo personal, tanto como lo público en lo privado. Se trata de relatos a partir de los cuales los miembros de la siguiente generación buscarán reconocerse y hacerse reconocer como participantes de esa historia, aún cuando no hayan sido responsables en la toma de decisiones, ellos influyeron en muchas de ellas, ya que la militancia se planteaba la construcción de un mundo con determinadas coordenadas teniendo como horizonte a sus propios hijos.

10 El término "infancear" es acuñado por Walter Kohan en sus reflexiones sobre la niñez, cuando traduce la cita de Heráclito sobre el tiempo refiriéndose a un niño que juega .Kohan lo traduce con un neologismo, el término "infancear", en lugar de "jugar".

11 Lo que define la infancia, desde su etimología latina, *infans,* es la falta: la palabra compuesta por el prefijo privativo *in* y el verbo *fari,* "hablar", de modo que, literalmente infancia significa *"ausencia de habla".* Kohan, 2007.

En este sentido nuestra propuesta intenta rescatar la voz y la mirada de la infancia vivida durante la dictadura argentina recuperando sus propias vivencias al dejar de lado la concepción del niño como objeto a ser protegido por los adultos[12].

Así, la infancia es considerada una categoría social en sí misma que forma parte del juego de relaciones constituidas históricamente. La infancia no significa un paréntesis entre la no-vida y la adultez, ni una categoría asocial externa a las relaciones sociales.

Centrados en esta concepción de infancia, analizaremos el film *Kamchatka* colocando el foco en la mirada del niño como protagonista indiscutido de la historia narrada.

La infancia conlleva una cierta intensidad en la forma de estar en el mundo, un determinado tono de rebeldía frente a aquellas voces que suenan más fuerte, en definitiva, "la infancia es una oportunidad de pensar otro pensamiento, de escribir otra escritura, de hablar otra palabra, de vivir otra vida, de habitar otro mundo" (Kohan, 2007:102)

El universo de Kamchatka: acerca de *lo que* cuenta un niño

"Es importante saber cuánto tiempo
tardas en sacarte las cadenas"
Madre a Harry- *Kamchatka*

Kamchatka narra el otoño de 1976, cuando después de varios golpes cívico-militares, nuestro país nuevamente se enfrenta a una dictadura, etapa histórica en la que gran parte de la sociedad fue perseguida, secuestrada y torturada.

Es el caso de los padres de Harry, un niño de diez años que relata su vida cotidiana en los difíciles tiempos de la dictadura argentina. Sabiéndose buscados, los padres retiran a los niños de la escuela, abandonan su casa porteña y se refugian en una "quinta" ubicada en las afueras de la ciudad. En este momento de fuga obligada comienza para Harry una nueva vida que pondrá fin a su infancia.

Este film propone una situación inexplorada para las producciones de la época, ya que centra la narración en las formas en que los niños/as experimentaron "tiempos extraordinarios" intentando recuperar la voz narrativa de la niñez. Si bien propone una toma de conciencia del clima de sospecha y violencia que vive Argentina lo expone desde una perspectiva íntima. En los recuerdos de Harry, se cruzan la macrohistoria del país y la sociedad que lo habita con sus vivencias

12 A partir de los años noventa, la memoria se convierte en la temática que estructura los campos discursivos a partir de una operación veridictoria que exige conocer la verdad de lo sucedido. Es preciso establecer la relación entre estas transformaciones y el pedido de no olvidar ante el asesinato de José Luis Cabezas y ante la fundación de la agrupación Memoria Activa por parte de familiares y amigos de las víctimas del atentado a la AMIA. En este contexto deben interpretarse los cambios posteriores en la forma de pensar la infancia, innovación que está vinculada con la creación de la agrupación H.I.J.O.S. (1995) y la Convención de los Derechos del Niño, incorporada a la Constitución Nacional por la reforma de 1994.

microhistóricas, de modo que historia y biografía confluyen en un entramado que otorga sentido a las decisiones, palabras y experiencias de todos los personajes, aún siendo muy escasas las escenas donde los sucesos históricos irrumpen en forma directa.

En *Kamchatka,* el relato se despliega en primera persona y en una temporalidad difusa, un devenir cotidiano con escenas sugerentes donde el miedo y el peligro quedan implícitos en las estrategias utilizadas por los protagonistas para sobrevivir. En ellas, el juego se cruza permanentemente con la realidad. Al momento de la huída, los niños y sus padres van desprendiéndose de todo aquello que conformaba su mundo normalizado: su nombre, su casa, sus amigos y la escuela. Es entonces cuando los padres, como forma de protección ante las amenazas exteriores, habilitan la entrada a un mundo paralelo donde cada uno encarnará un personaje de ficción[13].El paso a la clandestinidad, y la dificultad de mantener relaciones normales con el entorno, modifica la existencia de todos los personajes que para adaptarse a la forma de supervivencia que impone el insilio[14], deben dejar su existencia normal para asumir una identidad distinta.

Asumir a Houdini[15], como figura identificatoria le permite a Harry la retirada, la posibilidad de convertirse en un e*scapista* que logra fugarse de las situaciones difíciles y dolorosas para ver la realidad desde otra perspectiva. Su desdoblamiento, esto es la fragmentación de Harry como forma de resistencia, se convierte en un antídoto que permite intuir ese "no lugar, en el que se refugian los personajes ante la situación de clandestinidad. Esto significa para un niño de su edad, la posibilidad de entrecruzar juego y realidad, de modo que lo ficcional le permite traducir y entender el mundo real. Lo lúdico posibilita atravesar la dolorosa experiencia del exilio y la pérdida de su mundo normal como una aventura pasajera.

El proceso de crecimiento del protagonista queda trazado en un recorrido que va desde la ingenuidad, pasando por su creciente comprensión de la realidad, hasta el momento en que decide dejar el libro de Houdini, con su nombre escrito en él, en el mismo lugar donde lo encontró al llegar.

13 Harry, quien a través de su evocación narra la historia, toma su nombre inspirándose en el libro sobre Houdini, que encuentra en esa especie de hogar improvisado que los cobija; su hermano llevará el nombre del protagonista de la serie televisiva de esa época, "El Santo" mientras el padre adoptará el nombre de David Vicente, un arquitecto que emula a David Vincent, protagonista de la serie "Los Invasores", que luchaba para resistir la invasión de esos seres que venían a apoderarse del mundo.

14 "Insilio" aunque la palabra no existe en el diccionario, se toma el insilio como el significante para conceptualizar el exilio interior. El insilio es lo contrario al exilio; es decir, una forma de irse sin moverse del sitio físico, o de quedarse sin estar en realidad.

15 Harry Houdini es el nombre de un famoso escapista austrohúngaro que casualmente nace un 24 de marzo de 1874, cuyo verdadero nombre era Erich Weiss, identidad cambiada cuando emigra hacia los Estados Unidos de América. El número principal de escapismo con el que se lo asocia generalmente es "La metamorfosis".

La toma de conciencia, por parte de los personajes, del peligro que los acecha tendrá su contracara en el intento de escape de ese mundo real que los asfixia y aísla, a través del T.E.G.[16], que juegan Harry y su padre. A lo largo de la trama, el enfrentamiento bélico figurado en el tablero cobra sentido como analogía de la verdadera "guerra"[17] que existe por fuera del espacio privado, donde casi no queda lugar para la resistencia. En el mapa que sirve de tablero, existe un territorio llamado Kamchatka que se convertirá en el lugar de amparo, el refugio desde donde resistir y en el cual Harry podrá reencontrarse con su padre y su historia.

Todos los personajes están atravesados por tensiones que asoman de manera perceptible en su identidad. Es una tensión sugerida, siempre latente que demuestra la fragilidad de sus existencias, como si todo pudiese desmoronarse en cualquier momento. De aquí la importancia que cobra el intento de neutralizar esta tensión apelando a lo lúdico-ficcional, en una atmósfera marcada por la permanente espera de la noticia imaginada, siempre suspendida que confirme la trágica suerte corrida por cualquiera de los personajes.

El universo de Kamchatka: acerca de *como* cuenta un niño

"¿Está todo igual que antes, no?
Como cuando papá era chiquito."
Harry a su abuela- *Kamchatka*

Kamchatka le otorga a un niño un espacio claramente protagónico, ya que es *su* perspectiva la que abre y cierra la enunciación, reforzando la idea de que es Harry quien narra. Pareciese existir cierta distancia entre lo narrado y lo vivido, como un transcurrir temporal que actúa como mediación entre ambos momentos, lo cual sugiere que la experiencia vivida ha sido sometida a un proceso reflexivo. De modo que es posible pensar que es un adulto quien está contando la vivencia luego de realizar una selección de los hechos al crear una historia que pueda ser narrada. Sin embargo en sus palabras puede entreverse las huellas, al decir de Ricoeur, de una mirada narrativa *infanceada*.[18] Esta voz

16 T.E.G. es el nombre corriente con que se conoce el Plan Táctico y Estratégico de la Guerra. Este juego fue lanzado en 1976, su tablero reproduce un planisferio, aunque está dividido sólo en cincuenta países. El objetivo del juego es apropiarse de los territorios de los contrincantes.

17 El concepto de guerra es utilizado para referir a la llamada "guerra sucia" desplegada por el terrorismo de Estado en Argentina en las décadas de 1970 y 1980. Esta denominación alude al carácter informal y no reglamentado del enfrentamiento entre el poder militar y la población civil. Este uso sistemático de la violencia y su extensión contra objetivos civiles en el marco de la toma del poder político y burocrático por las Fuerzas Armadas, provocó la suspensión de los derechos y garantías constitucionales.

18 El término "infancear" es acuñado por Walter Kohan en sus reflexiones sobre la niñez. El autor elige para su traducción un neologismo, el término "infancear", en lugar de "jugar". Mediante este concepto intenta expresar un tipo de lógica alternativa encarnada en la infancia, sobre todo en lo que se relaciona con la temporalidad, ligada a

narrativa, que relata la historia desde su infancia, recupera su pasado a través de los recuerdos de ese momento en que se rebautizó como Harry[19] como una estrategia más para sobrevivir en la clandestinidad a la que es obligada su familia y Lucas, el estudiante universitario que se refugiará con ellos.

A través de este film se trabaja la idea de que la memoria es una instancia que si bien se nos aparece como una estructura constituida, su construcción se produce a partir del aporte de diversos elementos que en un primer momento aparecen aislados y que cobrarán sentido durante el desarrollo de la historia narrada.

La película comienza con una secuencia de cuadros cerrados que alternadamente, y por momentos con imágenes casi desenfocadas, se suceden lentamente intentando formar una imagen completa. Se ve una boca que se acerca a un oído y susurra la palabra "Kamchatka", células vistas a través de un microscopio, un beso, la imagen de una ruta a lo lejos, los pies de una niña saltando la soga y ciertos objetos como el sol, los mapas del tablero del juego, un ave blanca herida aleteando entre ramas, la brújula que aparece en la caja del TEG, manchas de combustible en el piso y una mano pequeña que es cubierta por una mano adulta en gesto de protección mientras de trasfondo se escucha la voz en *off* de un niño que describe el comienzo de la vida.

Estas imágenes, que intentan reproducir el funcionamiento de la memoria, representan fragmentos de los recuerdos atesorados por Harry durante el último día en que vio a sus padres; dejando en claro que la historia sólo mostrará aquello que el protagonista vivió personalmente y aquello que no, quedará sin explicar.

La voz en *off* transmite[20] lo que pareciera ser un aprendizaje mediante el cual se fue conformando la subjetividad de ese niño cuyo relato intenta producir un punto de encuentro entre ciencia y

una lógica que no sigue el "camino numerable de la progresión" (Kohan, 2007: 93).

19 Pareciera que el objetivo del director es centrar la narración de la historia exclusivamente en ese momento socio-político de la Argentina, ya que en ningún momento el espectador llega a conocer la verdadera identidad de Harry, de su hermano (quien lleva el apodo de "enano"), de sus padres, ni tampoco de Lucas.

20 "Al principio había una célula y nada más. Esa célula se dividió en dos y esas dos en otras. Y así. De algunas células salieron los vegetales. De otras los bichos, de otras los animales y de otras, nosotros. Lo que nunca explican es lo que pasa después. Desde el momento en que las células se convierten en una persona y el momento en que esa persona sube al Himalaya, inventa una vacuna o se vuelve un escapista famoso, como Houdini. Eso sí que es un misterio. Ningún manual habla de esas cosas, ningún maestro. Pero mi papá sí me habló. Una vez, la última vez que lo vi. Mi historia empieza con una célula, como todas, pero termina en Kamchatka".

metafísica[21] para intentar explicar algo que en principio parecería inexplicable: la violencia en la historia.

> [La idea] podría ser que la razón nunca es suficiente para entender la barbarie. Lo primero que se enuncia es que la vida comienza con la evolución de los organismos, esa división de las células que forman sistemas más complejos. Pero lo que ocurre después, la historia, viene a ser otro asunto mucho más difícil de discernir -según esta voz-, materia de la metafísica (Punte, 2015: 181).

Las imágenes, que intentan dar realismo a la historia en torno a los espacios privados, como la casa que habitan como refugio y la de los abuelos, aparecen en contraste con las calles, las rutas, las escuelas, y los otros lugares públicos como el restaurant, la estación de servicio o la plaza, y reflejan que esta separación está lejos de ser real. Las vivencias humanas atravesadas por la historia demuestran la porosidad de la frontera entre lo público y lo privado.

La narración comienza en la escena en que la madre va a recoger a Harry al colegio, para escaparse de la persecución desplegada sobre aquellas personas que tenían algún tipo de compromiso político. La ausencia de referencias directas sobre la actividad política que desarrollan los padres intenta brindar verosimilitud a la mirada de niño que solo maneja información elemental sobre la vida adulta.

Y dado que el foco está puesto en Harry, tampoco llegamos a conocer mayores detalles a través de las conversaciones de adultos, debido a que estos callan en cuanto notan que el niño está escuchando[22]. Este régimen de focalización en la perspectiva del niño, como estrategia narrativa, permite acceder a su perspectiva y a la vez, regular la información que se brinda. Los niños están ahí, ellos observan, escuchan, juegan, reflexionan; es decir, participan inevitablemente de ese mundo compartido con el adulto, creciendo junto a ellos, conociéndose y desconociéndose en muchos momentos de forma simultánea.

El mundo percibido por el niño se limita a aquellas escenas que comparte con el espectador como el control militar al salir de la escuela, los diálogos que escucha o lo que observa cuando su padre mira

21 Este intento de conciliación entre las explicaciones científicas y las metafísicas queda representado en la noche del cumpleaños del abuelo, en la escena donde toda la familia mirando al cielo busca estrellas fugaces para pedir deseos. Mientras la madre, que es científica, “sigue “buscando”, la voz en off de Harry dice- “las estrellas fugaces son piedras que entran en combustión al tomar contacto con la atmósfera, en esto mamá tenía razón. Por algún motivo la estrellas fugaces tienen una relación directa con los deseos, y en esto, papa tenía razón”.

22 En una de las primeras escenas Harry sorprende a su madre contándole a la amiga que se habían llevado al compañero de trabajo de su padre, quien también es abogado. Habiendo escuchado esto, cuando llegue el padre le preguntará si a los abogados también se los llevaban y si era posible que a él le sucediera lo mismo.

televisión. Sin embargo esos elementos que permiten reconstruir el mundo real[23], se entrecruzan con elementos del mundo de ficción con los cuales logra construir una especie de mundo paralelo que le permite sobrellevar la situación vivida. Aparece aquí una interpretación lúdica de la vida, no sólo a través del personaje de Houdini, sino también de la serie televisiva *Los Invasores*, una pasión que comparten los varones que habitan la película[24].

Será Lucas, el estudiante universitario que comparte sus días en la casa-refugio, quien le enseñe a Harry, que todo "*es una cuestión de resistencia, nunca gana el más rápido, gana el que aguanta"*, que "*todo lo bueno se aprende"* y que "*hay cosas que sabes desde chiquito pero tenés que aprender a hacerlas bien, pensar por ejemplo, esa es una (…) sentir, reír, tocar, cantar"* (Piñeyro, 2002). Este aprendizaje y la lectura de la vida de Houdini, lo llevan a conocer las tres destrezas necesarias para poder desarrollar las hazañas del escapismo: disciplina, concentración (saber distinguir los importante de lo superfluo) y coraje. Valores que posteriormente, se convertirán en las aptitudes que Harry va a necesitar para poder crecer sin sus padres.

No hay información sobre la cantidad de días que transcurren dentro de la quinta, pero precisamente "lo acotado de la acción apunta a dar relieve a esta reserva que le quedará a Harry para el resto de su vida: el amor de sus padres hacia los hijos pero también el amor de los padres entre sí, la solidaridad hacia los otros y el valor del afecto que logra superar las disidencias familiares" (Punte, 2015: 190). Hay aquí un elemento que es central en el film, la idea de un aprendizaje que perdurará como legado y que siembra en la subjetividad narradora un cimiento que le permita enfrentar la ausencia a partir de la evocación no sólo de esas enseñanzas, sino de lugares, objetos, rostros, olores y palabras.

Las fotos que Harry le saca a su padre a orillas del agua, se convierten en testimonios arquetípicos del relato ya que permiten que la imagen de su padre quede detenida en el tiempo, como evidencia de la fijación de sus recuerdos en la infancia, momento en que deja de ver a sus padres para siempre.

23 Si bien Harry aparece espiando y escuchando las conversaciones que mantienen los adultos, casi por fuera de escena, el espectador no sabe a ciencia cierta cómo obtuvo toda la información sobre la situación familiar que le cuenta al abuelo cuando está enseñándole a manejar el tractor.

24 La pasión de Harry por la serie norteamericana de aquella época es compartida por su hermano menor, su padre, su amigo Bertuccio y hasta por Lucas. En la escena cuando Lucas llega a la casa para refugiarse junto a ellos, comparte saludo con el menor de los niños con el característico gesto del dedo meñique levantado en ambas manos.

Kamchatka[25] es ese espacio de resistencia para los tiempos adversos que construye durante la convivencia con sus padres en una situación extrema durante unos pocos días. Ese lugar, que simboliza el abrigo, se convierte en su refugio. Es el territorio de la infancia, el espacio donde habita el puro presente, y su padre se lo confirma, antes de susurrarle al oído "Kamchatka", a través de sus palabras -*"Te quiero mucho, nunca te olvides"* (Piñeyro, 2002).

Allí está permitido crear y creer el mito de que es posible detener el tiempo, recobrar lo perdido a través de la evocación y la emergencia súbita de recuerdos vividos que por alguna razón, quedaron como marcas que aguardan agazapadas en el umbral de la memoria.

Kamchatka será, entonces, el lugar donde queden las huellas de un pasado inscripto en un eterno presente. La voz en *off* de Harry relata: *"La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka y esa vez entendí. Y cada vez que jugué papá estaba conmigo. Y cuando el partido vino malo, me quedé con él y sobreviví, porque Kamchatka es el lugar donde resistir*" (Idem).

El universo de Kamchatka: acerca de cómo sobrevive un niño

"Estuvimos horas así, Kamchatka contra el resto del mundo y no pude ganarle".
Harry- *Kamchatka*

Analizar este film recuperando el protagonismo infantil permite la construcción de una imagen del pasado argentino que intenta desestabilizar el presente. Significa un intento de re-crear un pasado rebelde donde cobra sentido la alternativa de observar lo silenciado, lo que parece irrelevante, lo imperceptible y hasta invisibilizado en otros momentos de la producción cinematográfica.

Esto sucede fundamentalmente porque los niños, que vivieron la dictadura en su gran mayoría, no fueron vistos, ni tenidos en cuenta como portadores de significados y de subjetividades propias. En este tipo de películas los niños son considerados como actores sociales intensamente involucrados en la construcción de sus propias vidas, las de aquellos que los rodean y de las sociedades en las que viven (Prout y James, 1997), sin por eso desconocer las determinaciones estructurales que moldean sus trayectorias.

De esta manera, se recupera la comprensión de las referencias simbólicas en base a las cuales los niños van conformando su identidad como formas de recreación cultural, a la vez que son

25 Aún existen ciertos lugares que no han sido sustancialmente alterados por la presencia humana, esto sucede en la península de Kamchatka. Territorio completamente desconocido para la mayor parte de los humanos. Las tribus nativas que poblaron este territorio hace miles de años concibieron esta región como un lugar sagrado que les proveía de todo lo necesario para vivir.

percibidos como sujetos que habitan, en un momento y lugar determinado, el espacio social, histórico e institucionalmente estructurado de la infancia.

Dirigir el foco de la narración hacia la infancia, implica devolverle a los niños el carácter de partícipes de la historia de manera activa y por ello la posibilidad de producir tácticas que pueden ser consideradas como política, aún cuando no pertenezcan a lo que tradicionalmente se considera un acto político.

Para Michel de Certeau pensar en *tácticas* significa pensar en microrresistencias que a su vez originan microlibertades. Estas movilizan recursos insospechados que desplazan las fronteras verdaderas de la influencia de los poderes. Siempre se despliegan frente a estrategias que ocultan, bajo cálculos objetivos, su relación con el poder que las sostiene ya que intentan imponerse amparadas por instituciones. Se trata de una inversión y subversión por parte de los más débiles hacia lo que ellos mismos consideran como más poderosos.

La táctica es "un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro" (De Certeau, 1996: 50) Las tácticas se insinúan fragmentariamente, no alcanzan a tomar el poder en su totalidad, ya que "no dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias" (De Certeau, 1996:50). Debido a su no lugar, la táctica, depende del tiempo. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para convertirlos en "ocasiones". "Como manera de hacer, las tácticas representan éxitos del débil contra el más fuerte (los poderosos, la enfermedad, la violencias de las cosas, de un orden, etcétera.)" (De Certeau, 1996:50). De modo que "el orden es puesto en juego por un arte", es decir deshecho y burlado, en las determinaciones de la institución "se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral" (De Certeau,1996:24).

¿Cuáles son, entonces, las tácticas que implementaron los niños para participar, interpretar, o resistir a la realidad social y a los discursos provenientes del mundo adulto en el período de dictadura?

La fantasía fue una de ellas, ya que la invención es algo del orden de la ruptura con el presente y con una tradición que concibe el tiempo como lineal, cronológico y sucesivo. En *Kamchatka,* gran parte de las tácticas implementadas, consistieron en el rechazo a esos tiempos vividos que no dejan más alternativa que la instauración de un nuevo tiempo que nace frente al rechazo de lo que está sucediendo.

En este caso, la imaginación y la fantasía se vuelven irreverentes, abren espacio a la discontinuidad, a la interrupción, al no transcurrir. En esa relación con los otros y con el mundo, la posibilidad de construir una vida vivible equivale a *inventar un mundo*, encontrar algún *otro* mundo.

Walter Benjamin observaba en la infancia un potencial emancipatorio. Precisamente en la niñez se centra la atención en lo que no parece útil, en aquello que no tiene sentido, y esos puntos de vista "los utilizan (…) para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande" (Benjamin, 1969:25). Son capaces de crear y re-crear el mundo, capaces de superarlo, como verdaderos protagonistas de nuevas experiencias.

En *Kamchatka*, la imagen de la crueldad de la dictadura, está mediada por la mirada del niño, que es capaz de encontrar aún en las situaciones más difíciles y dolorosas, espacio para el juego y la huída hacia la fantasía, sin despegarse totalmente del mundo real. La imaginación se convierte en un espacio transitorio que se atraviesa y de donde se sale y se entra continuamente.

Harry vive la violencia como algo ajeno, mediado por la imaginación y la lectura de historietas. La crudeza del relato está filtrada a través de su imaginación que enfrenta lo que sucede a partir de la ficción, representada por las series televisivas de la época, el cambio de identidad de los tres varones de la familia y a través de las analogías entre la vida y el juego T.E.G.

La actividad lúdica permite experimentar la realidad de modo paradójico, es decir, expresa acciones reales en un contexto que niega no obstante su realidad, mientras que los objetos mismos que utiliza adquieren características multiformes pero que son simultáneamente lo que representan. Es esta alternancia entre lo concreto y lo abstracto, entre lo real y lo metafórico, lo que permite hacer vivible la forma de vida que impone la dictadura.

El juego hace posible reproducir la realidad y los objetos del mundo circundante en forma metafórica, en este sentido, rige toda utopía y como transformación y creación traspone lo vivido a lo proyectado. El espacio lúdico le permite encontrar posibilidades de proyección y de anticipación pasando de uno a otro ámbito, pero para ello requiere imaginación y memoria, por ello el juego es considerado como lugar esencial de conocimiento y aprendizaje para la infancia.

"Pero para alcanzar esta articulación del juego es necesario estar en el juego, lo que significa asumir la responsabilidad plena de sus reglas. La gracia del juego estriba en esa seriedad" (Díez Álvarez, 2002: 290). El peligro que esconde el juego reside en que las iniciativas individuales pueden ser desbordadas por las posibilidades mismas del juego y lo son siempre tanto para ganar

como para perder, por eso, el autocontrol y la responsabilidad se convierten en valores éticos primordiales, al igual que en el juego social.

El fenómeno lúdico, implica una transposición, representa una metáfora de la vida, pero también procede como la metáfora misma. Las metáforas al igual que los juegos, son también expresiones culturales y encierran la memoria del pensar y del saber, de modo que las épocas culturales poseen sus metáforas como tienen sus juegos que las representan. “Como en el juego que se mueve de la sustitución a la interacción, la metáfora define la naturaleza de su separación del discurso habitual, separación que la hace brillar como expresión de lo inefable, desplazándose de lo imaginario que se postula como real a lo real que se presenta como imaginario” (Díez Álvarez, 2002: 291).

En un intento permanente de recrear el imaginario de los años setenta, se desarrollan dos escenas donde padre e hijo juegan al T.E.G. A través de ellas se expresa la naturaleza aleatoria de la vida. En la primera, el padre gana, no solo porque maneja con mayor pericia la estrategia del juego, sino porque pareciera tener también más suerte con los dados. En la segunda escena, el juego se extiende en una noche que parece interminable, y aunque Harry logró apoderarse de cuarenta y nueve países, queda Kamchatka sin conquistar. Ese es el único territorio que quedará cubierto de las fichas negras con las que jugaba su padre -“*estuvimos horas así, Kamchatka contra el resto del mundo y no pude ganarl*e”- (voz en *off* de Harry en Piñeyro, 2002), finalmente sin el triunfo, el niño es vencido por el sueño.

En esa instancia, el juego re-presenta una metáfora de la vida ya que simboliza parte de la herencia entregada por su padre: la idea de que tenía más valor estar solo contra el mundo, como en Kamchatka, que doblegar las propias convicciones. Kamchatka, simboliza el valor de la resistencia. Dadas las restricciones que impone el lenguaje, no es posible traducir este legado en discurso y aquí el juego cobra un valor simbólico. Solo a través de él puede comunicarse una visión del mundo que transmita valores y sentidos.

Otra forma que asume la creación del mundo de ficción es la apelación a las series televisivas de la época como *El Santo* y *Los invasores* que tienen como protagonistas indiscutidos a personajes que intentan salvar el mundo, son héroes desinteresados que intentan crear un mundo mejor.

Ambas series tienen su importancia en el film y su incorporación en el mundo ficcional de los personajes de la narración permiten no solo ser interpretados como elementos diegéticos, sino que en la elección de los héroes de la época, está implícita la ideología que intenta revalorizarse desde la película. En el momento que los varones de la familia deben cambiar sus nombres, los tres asumen

personalidad inspiradas en los personajes con los que se identifican: *"Papá se convirtió en héroe, mi hermano en Santo y yo en Houdini"* se escucha la voz en off de Harry (Piñeyro, 2002).

Simon Templar, el protagonista de *El Santo*[26], es un hombre rico, apuesto, sofisticado y culto que decide convertirse en una especie de Robin Hood moderno, cumpliendo el papel de ladrón bondadoso, héroe de los desfavorecidos. Templar luchará incansablemente para defender a los más débiles de cualquier tipo de robo, engaño o injusticia social.

El protagonista de *Los Invasores*, David Vincent, es un arquitecto, único testigo del aterrizaje de un ovni que resulta ser una nave de extraterrestres[27]. Tras contar el acontecimiento, y frente a la incredulidad de quienes lo escuchan, David inicia la persecución de los invasores a la forma de un héroe[28] solitario intentando desenmascarar a los seres invasores cuyo fin es adueñarse del planeta Tierra. Su lucha era solitaria y el enemigo más difícil de vencer era la desconfianza del resto de la humanidad. En la presentación de cada capítulo una voz decía "*Cualquiera puede ser un invasor: el policía al que pide ayuda, el periodista que se interesa por la historia, la chica con la que cree haber ligado... Vincent no se puede fiar de nadie, la persona menos pensada puede ser uno de los invasores de los que escapa a la vez que persigue".*

Tanto las series, como las revistas de historietas que Harry lee, están pobladas por hombres distintos, especiales, que luchan por defender principios éticos violentados en ese momento de la historia de nuestro país. La imagen del héroe, en transposición con la figura de su padre, se desgarra frente a los binomios bien-mal, libertad- opresión, entretejiendo una atmósfera donde ficción y realidad conviven en una frontera porosa de intercambios, de modo que, podría utilizarse la misma frase para hablar de David Vincent y de David *Vicente "Para él, todo empezó una noche en un camino solitario, cuando buscaba un atajo que nunca encontró"*[29]

26 El hermano menor de Harry, que sus padres llaman "enano", construye una particular relación con el protagonista de la serie. En su mundo, El Santo está vinculado al ámbito de lo religioso, característica que se hace evidente en la escena cuando llega al nuevo colegio e intenta persignarse en misa o frente a la imagen del patrono del colegio. En su mundo de fantasía, el nombre de la serie, hace referencia a la santidad, confusión que alimenta el tema de la doble identidad que deben adoptar los personajes.

27 Los extraterrestres son semejantes en apariencia a la especie humana salvo por una frecuente rigidez característica del dedo meñique que les impide doblarlo, la ausencia de latidos cardíacos (no poseen corazón o cualquier otro tipo de órgano humano) y su forma de morir, vaporizándose al instante en medio de una luz rojiza dejando sólo cenizas de celulosa a menos que padezcan cierta enfermedad transmisible por el tacto, en cuyo caso se produce su congelación. Estos seres deben regenerarse cada cierto tiempo en unas cápsulas especiales para no ser incinerados por el oxígeno en la atmósfera.

28 En el romanticismo el término "héroe" adquiere una connotación relacionada con el devenir histórico, y cuando ciertos autores comienzan a identificar a los héroes con individuos reales y necesarios, seres excepcionales en los cuales se encarna la Providencia y que, por lo tanto, están destinados a realizar grandes acciones capaces de determinar el proceso histórico.

29 Esta frase pertenece al texto de la introducción con que se iniciaba cada capítulo de la serie "Los Invasores" para la versión en Hispanoamérica.

Si bien ellos juegan a reproducir las hazañas escapistas de Houdini, también deben cambiar su identidad en el momento de la clandestinidad, y sus nombres también serán ficciones. En todo momento el personaje de Harry está conociendo y desconociendo su universo, parte de su vida trascurre en el mundo concreto y real, mientras otra parte pertenece a su imaginación.

Se espera que como pequeños adultos, los niños, acepten la realidad como les es dada, del mismo modo que lo hacen ellos, por eso, la fantasía es la posibilidad de crear o encontrar otro lugar donde refugiarse para sobrevivir a la crueldad de la época.

Un héroe es alguien que realiza acciones heroicas, alguien que se ve obligado a enfrentar una serie de pruebas para obtener algo valioso para la humanidad, en el caso de *Kamchatka*, el padre de Harry es abogado, y sintetiza la lucha por la plena vigencia de los derechos humanos asolados por la dictadura, simboliza la defensa de la vida y la legalidad.

Pero también puede pensarse al héroe como aquel que es percibido como tal, en este caso por su propio hijo. Éste, entonces, deja de ser fundamentalmente alguien que actúa, para pasar a ser alguien que representa un tipo de valores y así la heroicidad cristaliza en concreción de la identidad colectiva. Dicha identidad no refleja tanto lo que somos como lo que querríamos ser. Por eso, detrás de un héroe siempre aparece su villano antagónico. La figura del padre atraviesa este proceso de identificación con la imagen de ese héroe solitario de la serie, del cual toma también su nombre y profesión, combatiendo a los invasores “que vienen a adueñarse” de la república. Este héroe que intenta instaurar un nuevo orden ético-moral frente a la degradación de los valores, orienta su lucha a la expulsión de los extraños partiendo de la idea de que es posible volver a un estado anterior de la historia.

Así, el acto de leer, se convierte en este mundo, donde se entretejen ficción y realidad, en una actividad de apropiación, una producción independiente de sentido. Por eso, en el mundo paralelo de *Kamchatka*, tienen su lugar las historietas. Si bien Harry, le otorga a su padre carácter de héroe, los superhéroes[30] terminan de completar ese espacio mítico donde la masculinidad es el imperativo.

En la película no se hace mención explícita a ninguno en particular, sin embargo las revistas pobladas de superhéroes, parecen guardar una importancia simbólica[31] .La influencia de los superhéroes sobre la imaginación colectiva se basa en la idea de que encarnan esperanzas, sueños y

30 El origen de los superhéroes nos remite a las mitologías de la antigüedad con todos sus modelos (dioses-héroes) como fenómeno discursivo de los mitos modernos. Humanizados a través de la representación de los iconos de los superhéroes, dichos mitos se han convertido en estereotipos recurrentes

31 La madre le lleva una revista a Harry cuando lo retira del colegio, en el momento que empiezan a cercarlos con la desaparición del compañero de trabajo de su padre, en otra escena cuando está celoso de la relación entre Lucas y su hermano, su reacción es sacarle la revista de las manos. Y cuando se escapa para visitar a Bertuccio, su amigo del colegio, paga el silencio de su hermano con una revista de historietas.

deseos de sus seguidores. Son metáforas de nuestra realidad social y política, que permiten la posibilidad de fantasear y escapar de lo banal, ordinario y cotidiano.

El poder de transformación del superhéroe es el punto culmine de la metáfora que encarna, por eso tienen mayor aceptación cuando existe una sociedad ávida de modelos individuales capaces de alcanzar sus retos y sueños, en una sociedad inmovilizada. El superhéroe como arquetipo, no puede adaptarse al medio social vigente, por eso su acto de revelación es la liberación del oprimido, del marginado, del perseguido, en este caso por la dictadura.

El universo de Kamchatka: habitar la resistencia desde la niñez

“es una cuestión de resistencia,
nunca gana el más rápido,
gana el que aguanta”
Lucas en *Kamchatka*

¿Y qué es Kamchatka?

Harry descubre su significado en la última partida de T.E.G. que juega con su padre. Él está a punto de ganarle. Sólo le falta un país: Kamchatka. La partida dura casi toda la noche. Finalmente, no logra conseguir la victoria buscada. Su padre no ha sido derrotado porque ha sabido resistir.

Todo el desarrollo de la trama confluye en este momento, donde el significado de “Kamchatka” es develado y esta partida se convertirá en símbolo del legado recibido en esos escasos días de huída y persecución. Esta herencia está inspirada en los principios ideológicos de la década del setenta, como una fuerte reivindicación de la resistencia como forma de lucha.

La película propone centrar el análisis en aquellos niños-hijos de la resistencia, de este modo la historia así contada toma la forma de una recuperación, de un rescate de esa infancia desplazada, que pese a tener un carácter activo en la producción de significados, es desconsiderada dentro del mundo de las representaciones que recuperará “la importancia de lo desimportante” (Kohan, 2007: 201).

De esta manera la infancia se convierte en la depositaria de lo callado, de lo silenciado, de aquello visto pero no dicho. Pero también de lo dicho muy fugazmente, de eso que pasa tan rápido que no puede terminar de apreciarse.

Somos nuestra infancia. La infancia es la primera memoria. La memoria se fija en la niñez y nos da identidad: lo primero que se aprende es lo último que se olvida.

Por eso la infancia representa un canto de voces silenciadas, de silencios pedidos al silencio. El silencio de la infancia. En ella reside la raíz de la memoria, cuando los recuerdos tienden a diluirse, el último bastión es la infancia.

A través de este film se propone un encuentro con aquella niñez que vivió la experiencia de la dictadura y que interpela directamente a los adultos, no desde la victimización sino desde el lugar donde la vida triunfa y alimenta sueños, desde el lugar de las utopías, desde la convicción de que todavía es posible resistir, en definitiva, desde Kamchatka.

BIBLIOGRAFÍA

ARFUCH, L. (2015) "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura". En Revista *Kamchatka*, Diciembre 2015.

(2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BENAJMIN, W. (1990) *Infancia en Berlín hacia 1900.* Barcelona: Taurus.

BUSTELO, E. (2007) *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo,* Buenos Aires: Siglo XXI.

ALONSO CALERO, J.M. y CANO GARCIA, J. (2011) **"**Bajo la piel del superhéroe: fusión entre su identidad y su imagen", Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, Universidad de Málaga.

CARLI, S. (febrero de 2003) "Miradas de la Infancia desde la Argentina. Los sentidos de la crisis", *Jornadas Temas Emergentes, Cultura Visual y Educación,* Universidad Central de Barcelona.

CASTILLO GALLARDO, P. (2015) "Niñez en dictadura (1973-1989): Tácticas de resistencia en la niñez identificadas a través de la reconstrucción microhistórica de los discursos infantiles". *Cuartas Jornadas de Estudios sobre la Infancia*, Buenos Aires.

DE CERTEAU, M. (1996) *La invención de lo cotidiano. Tomo I: Artes de hacer*, México: Cultura Libre.

DIEZ ALVAREZ, J (2002) "Poner el juego en juego y la metáfora como modelos para la creatividad en el aprendizaje artístico", Revista *Arte, Individuo y Sociedad*, Anejo 1, Universidad Complutense de Madrid.

KOHAN, W.(2007) Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación. Buenos Aires: Del estante Editorial.

PUNTE, M. (2015) Más allá del vano de la puerta: infancia y dictadura en tres películas argentinas, Revista *Toma Uno*, Nº 4, Universidad Nacional de Córdoba.

TRIQUELL; X. (2006): "Proyectar la Historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino de posdictadura", Revista *DeSignis*: *Medios Audiovisuales entre arte y tecnología,* N.º 10, Gedisa: Barcelona.

Latinoamérica, política y marginal. Demasiado arte para ser verdad

Julia ISIDORI
CONICET-UNTreF-UNRN

Resumen

En este trabajo analizaremos en qué medida los proyectos latinoamericanos de arte contemporáneo de las últimas décadas que han devenido estandarte del arte *político* se ven condicionados por la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado.

En primer lugar, cuestionaremos la particular univocidad con que el término "político" se ha insertado en la investigación académica sobre arte, consolidándose como la categoría para referir exclusivamente a las prácticas de resistencia, e instalando la suposición de que lo político, para ser tal, tiene que estar del lado opuesto a los poderes hegemónicos. En segundo lugar, observaremos también que el término "latinoamericano" denota características no territoriales sino sociales, signadas por un pasado historiográfico particular.

A partir de la observación de algunos proyectos artísticos latinoamericanos que son expuestos inimpugnablemente bajo la categoría de *políticos* analizaremos algunas consecuencias de dicha categorización, como la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder, y la instauración de la política como un mandato *a priori* para la producción de "arte latinoamericano".

Introducción

> *"Tuve la gran experiencia de trabajar con Miles Davis donde interpreté algo que era, técnicamente incorrecto, y fue en medio de un concierto que era el mejor concierto de esa gira. Estábamos pasando un gran momento y en medio de una de las canciones, mientras Miles hacía un solo, toqué este acorde que estaba tan equivocado que pensé que había destruido todo y reducido esa gran noche a escombros. Miles tomó aliento, y tocó algunas notas, e hizo mi acorde correcto. Y no pude entender cómo lo hizo, sonó como magia, ya sabes. Me tomó años imaginar lo que realmente sucedió, esto es lo que sucedió: yo juzgué lo que había tocado. Miles no."*
>
> *Herbie Hancock* [32]

32 "I had the great experience of working with Miles Davis where I played something that was, you could say, technically wrong, and it was in a middle of a concert that was the best concert over that tour. We were having a great time and in a middle of one of the songs, doing Miles a solo, I played this chord that was so wrong I thought I

¿Hay algo así como un *Manual para artistas revolucionarios/as* de América Latina? ¿Puede un/a artista latinoamericana/o no ser revolucionaria/o? ¿Cuán rentable es a su práctica hablar de los dolores de América? Hacerlo ¿es una necesidad existencial, política o es más bien una estrategia para participar de ciertos circuitos?

En este trabajo analizaremos en qué medida los proyectos latinoamericanos de arte contemporáneo de las últimas décadas que han devenido estandarte del *arte político* se ven condicionados por la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado. Por cuestiones de extensión no analizaremos obra, pero sí presentaremos algunos casos de los que surgen las inquietudes de esta investigación, estructurándola en tres momentos.

En primer lugar, cuestionaremos la particular univocidad con que el término "político" se ha insertado en la investigación académica sobre arte, consolidándose como la categoría para referir exclusivamente a las prácticas de resistencia, e instalando la suposición de que lo político, para ser tal, tiene que estar del lado opuesto a los poderes hegemónicos.

En segundo lugar, destacaremos algunas similitudes y cambios entre el arte latinoamericano posterior a 1950 y las acciones contemporáneas.

En tercer lugar, analizaremos algunas consecuencias del hecho de que ciertas obras sean categorizadas indiscutiblemente bajo la categoría de *arte político*. Entre ellas, la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder, y la instauración de la política como un mandato *a priori* para la producción de "arte latinoamericano".

Dado que el foco del trabajo está puesto en la problematización del concepto de lo *político*, referiremos asiduamente a la investigación de Jacques Rancière sobre la mímesis y las paradojas del arte político, pero buscaremos enfrentarlo a situaciones concretas del presente del arte en Latinoamérica que problematizan su teoría.

Univocidad del término: izquierda y resistencia obligatoria

Para comenzar, interrogaremos qué entendemos por *arte político.* ¿Se trata de una categoría en géneros, al lado de la que podríamos ubicar el paisaje o la naturaleza muerta? ¿O de un nivel clasificatorio más amplio, en el que cabrían todos los géneros si cumplieran algunos requisitos? En

had just destroyed everything and reduced that great night to rubble. Miles took a breath, and he played some notes, and made my chord right. And I could not figure it out how he did that, it sounded like magic, you know. It took me years to figure what actually happened, here's what happened: I judged what I had played. Miles din't." Tomado de *Herbie Hancock Teaches Jazz*, Masterclass. (Traducción de la autora).

ese caso, ¿Qué otras categorías presentan opciones contiguas? ¿La de lo *no-político*? ¿Existe tal cosa? En ese caso, ¿qué determina la categorización en uno u otro concepto?

En la investigación y crítica académicas sobre arte solemos inscribir bajo este rótulo aquellas obras que traen a escena problemáticas públicas, de gobierno y de regulación de las sociedades, que pueden ir desde el terrorismo de estado hasta la pobreza, la marginación, el racismo o la intolerancia a las minorías sexuales. A fuerza de uso, entonces, el término "político" se ha consolidado como la categoría adecuada para referir a las prácticas de resistencia de cada época. Esto conlleva algunas consecuencias entre las que destacamos dos: en primer lugar, se olvida que lo político es un ejercicio entre poderes y que por lo tanto, está presente también en posiciones que se promocionan neutrales, o que incluso forman abiertamente parte de los circuitos de poder.

En segundo lugar, las acciones que desde un primer momento hacen visible algún problema social de minoría son aceptadas inimpugnablemente como políticas y, en los análisis de estas obras, el juego de poder referenciado —por ejemplo el de un sector marginal con el Estado— toma protagonismo por sobre el ejercicio de poder, podríamos decir el *referienciante*, que se ejerce en la poética artística misma. En resumen, se acuerda de forma tácita en lo político no como juego de fuerzas sino como de *ciertas fuerzas* y hacia el exterior del territorio de la obra. Es decir, se plantea como contenido. El problema es que en la preocupación de dejar en claro la oposición con ese afuera, se pierden de vista ejercicios internos del poder, dentro de la estructura de la obra. La experiencia del *disenso*, que para pensadores como Jacques Rancière es componente clave de la política, existe sólo hacia afuera de los límites de las obras.

Rancière emplea la figura del teatro para estudiar la actuación de las y los espectadores en su libro *El espectador emancipado* (2010). A propósito del arte participativo, cuestiona la supuesta redistribución de poderes en las obras de arte en las que no hay *discenso*, es decir, en que la organización de las/los agentes implicados e implicadas es exactamente la misma que aquella con la que se disponían antes del acontecimiento artístico: "en el término de todo un siglo de supuesta crítica a la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artísticamente subversivas" (Ranciére, 2010: p. 54). Según el autor, las intenciones de los y las artistas de generar una situación políticamente resistente al orden no garantizan que dicha situación lo sea, y en la mayoría de los casos sucede que el estado de cosas que se pretende subvertir —por medio de dar voz a las y los dominados— queda no sólo inalterado —ya que estas y estos no abandonan su categoría de dominados y dominadas— sino incluso reafirmado (Ranciére, 2010: pp. 53-84).

En referencia a las obras que, *a priori* revolucionarias, pretenden hacer visible determinado contexto de injusticia, el autor indica que lo más revolucionario sería romper la mímesis, no dar lugar a la lógica dominante— que él llama *policial*—: "no se trata (…) de adquirir un conocimiento de la situación sino 'pasiones' que sean inapropiadas para esa situación" (Ranciére, 2010: p. 64). Si observamos desde la teoría de Rancière los cuatro casos que mencionaremos a continuación, comprobaremos que las situaciones generadas a raíz de las obras no son en absoluto inapropiadas, sino más bien miméticas de las lógicas *policiales* que disponían a las/los participantes en la cotidianidad extra artística de Latinoamérica. Y que entonces lo político entendido en estos términos teóricos no se condice con el uso coloquial que estamos dando al término

Ahondaremos en esto luego de presentar algunos ejemplos, pero antes podríamos indagar en qué es *lo político* y qué es la *resistencia* para el sentido común, o el uso coloquial de los agentes del campo del arte. ¿Son sinónimos? Y en ese caso: ¿a qué resistencia es homónima la política?

En mayo de este mismo año un grupo de artistas se organizó para llevar adelante una Bienal alternativa a la afamada Bienal de la Habana, en respuesta a la decisión del gobierno cubano de posponer el evento hasta el 2019 por la crisis social urbanística a raíz del huracán Irma. La Bienal #00 se gestionó de manera colectiva, anunciando la convocatoria vía redes sociales con el slogan "de lo oficial a lo inescrupuloso" y plantea para nosotras/os un ejemplo clave de los preceptos historiográficos que recaen sobre el concepto de resistencia. Recordando nuestra inquietud inicial acerca de si hay algo así como una manera correcta de hacer política, la autogestión de las/los artistas fue a la vez aclamada y repudiada, volviéndose un caso polémico que desvió la atención de las obras y constituyó al evento en el tema de discusión. El periodismo internacional y medios cubanos como *Martí Noticias, Cubanet o Havana Times* aplaudieron la propuesta, como también lo hizo vía Youtube el reconocido crítico y curador Gerardo Mosquera quien formó parte desde los inicios de la Bienal Oficial. Pero la recepción no fue homogénea. Dentro de la isla, el gobierno y algunas organizaciones, como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) repudiaron el gesto autogestivo por considerarlo promotor de "los intereses de los enemigos de la nación" (CIBERCUBA, 2018).

Las/los artistas organizadoras/es aseguraron que no están en contra de ninguna institución (AAVV, 2018ª), sino que buscan gestionar ellos mismos por primera vez un espacio de exhibición de alcance mundial. Lo cierto es que tanto agrupaciones de artistas como organismos públicos gubernamentales consideraron que su forma de hacer política no era la correcta. Entre algunos casos que dan cuenta de esto y de que el problema de la política excede, si la hubiera, las fronteras del

arte, quisiera mencionar el encarcelamiento al artista cubano Luis Manuel Otero en su domicilio el 6/11/2017 por parte de la policía. El arresto se efectuó sin orden de registro y coincidió con la iniciativa de Otero, quien había convocado recientemente vía redes sociales a artistas cubanas/os a presentarse en la Bienal Alternativa.

Otro caso que pone sobre la mesa las discusiones que puede traer el concepto de *resistencia* cuando se pretende congelar su significado a una única estrategia, es el de Antonio Mas. El artista viajó desde Alicante, España, para participar de la Bienal #00, y envió la obra *Esto es democracia*, que consistía en "una serie de carteles electorales con líderes internacionales 'que nos invitan a votar cuando en realidad vemos que tenemos una democracia amputada porque quienes gobiernan el mundo son organizaciones en las que no podemos elegir, como el FMI o el Banco Mundial'" (Martínez, 2018: s/d). Más pretendía señalar que "de la democracia solo nos queda su definición", pegando los carteles "en las paredes del barrio Alamar de La Habana al lado de las papeleras, donde se lea 'Deposite aquí su voto'". La aduana retuvo la obra y anunció que no sería liberada hasta el 20 de mayo, cinco días después de que la exposición hubiera terminado. El artista decidió en colaboración con los organizadores de la Bienal, que les enviaría las imágenes para que ellas/os pudieran imprimirlas dentro de la isla en un menor formato y, una vez que el ente aduanero cumpliera su palabra, donar a la fundación la obra original, empaquetada y con el título (Martínez, 2018: s/d).

Dada la particularidad del evento y la manera informal en que se gestionó, cada situación nos presentaría inquietudes para poner en discusión. Por cuestiones de extensión quisiéramos limitarnos a estos dos casos para presentar la siguiente hipótesis: literalmente o de forma tácita, y ya sea asociada o no a la teoría, el campo artístico ha convenido en los últimos años una cierta definición del *arte político*. De la mano de Rancière hemos abordado anteriormente el disenso como base fundamental para el ejercicio político y hemos reconocido asimismo que la resistencia devino un mandato implícito para *lo político.* Nos preguntamos entonces: si la experiencia de *lo político,* más específicamente de lo político entendido como resistencia, supone ensayar nuevas posibilidades de configuración de lo común, ¿no es la Bienal #00 un perfecto ensayo de otras posibilidades de configuración de lo común? Y en ese caso, ¿con qué fundamentos se avala si quiera la crítica a su carácter político desde una tradición que buscó desde sus inicios plantar bandera en el panorama mundial como el territorio en que lo político es no sólo posible, sino aplaudido? ¿No deberíamos entonces, cuestionar ese supuesto *político* sobre el que la Bienal de la Habana se ha fundado?

En cuanto a lo primero, Iris Ruiz, una de las artistas cubanas participantes explica que, desde su perspectiva, "La Bienal está dando la posibilidad de 'sin tanta burocracia ni censura ni tanta cosa, que un artistas diga: 'mi obra va de esto'" (Matienzo Puenzo, 2018: s/d). Y sin embargo, las obras quedan en segundo plano. En este sentido observamos cómo La Bienal de la Habana #00 parece ser en sí misma la obra más importante, relacional, colectiva, política.

En relación a lo segundo, es decir a pensar entones si los presupuestos originarios de la bienal oficial de la Habana pueden seguir siendo políticos si se congelan y no admiten el ensayo de nuevas estrategias, el conocido crítico y curador Gerardo Mosquera ha planteado algunas paradojas. Entre ellas, el hecho de que los organizadores no reconozcan en la propuesta alternativa de este año los mismos principios que ellos tuvieran años antes. La bienal de la Habana se fundó en respuesta a la marginación global de cuba impuesta por Estados Unidos, es decir que fue una iniciativa a raíz del hecho de haber sido aislados. Recupera Mosquera esas reflexiones iniciales: "'si estamos marginados, vamos a crear nuestro propio espacio'." Y agrega: " (Mosquera, 2018) Sin embargo, esa misma motivación, imagino, impulsó a los autores de la Bienal 00, a rebelarse justamente contra la exclusión de las instituciones cubanas, quienes de forma totalitaria rigen la manera en que debe ser pensado y producido el arte, sin tener en cuenta las necesidades de los propios artistas" (Cruz, 2018: s/d).

La Bienal #00 es uno de los ejemplos posibles, pero el campo del arte ha sido testigo numerosas veces de juicios negativos hacia propuestas nuevas, incluso alegando posturas que se dicen a sí mismas resistentes. Nos preguntamos, entonces, qué presupuestos están operando allí donde lo político admite ciertos modos, reconocidos y consensuados previamente. Es en este punto es que nos planteamos la posibilidad de que un pasado artístico que goza de legitimación en la escena mundial empieza a aparecer como mandato para la producción y lectura del arte.

Árbol genealógico desde el giro contextual del arte

Si buscamos desde el presente hacia atrás en un ejercicio arqueológico, encontramos ejemplos de resistencia que dialogan con el relato oficial en cierta historiografía latinoamericana de la segunda mitad de siglo xx. Da cuenta de esto el rastreo que Ana Longoni y Mariano Mestman han hecho de los conceptos de vanguardia y Revolución como ideas fuerza que se prolongan y juegan diferentes accionares en lo que ellos llamaron la década larga (Longoni Y Mestman, 2008). Las acciones que recuperadas por ellos, inclasificables exclusivamente en el campo artístico o en el político dejan

aflorar temáticas que han devenido casi géneros dentro de lo que solemos clasificar como arte político: la precarización laboral, el terrorismo de estado, la marginación de minorías identitarias, entre otros. Lo que nos muestra esta observación es que problemáticas del orden inmediato, contextual, aparecieron inicialmente coyunturales, a causa de un reclamo especifico, para instalarse luego se de manera abstracta entre los posibles tópicos de producción.

También Boris Groys, otro pensador contemporáneo, se detiene en el giro contextual del arte. Lo que indica es que ese ser coyuntural del mismo, asociado a las *fallas* del terreno inmediato es lo constitutivo del arte en oposición al diseño (Groys, 2016).

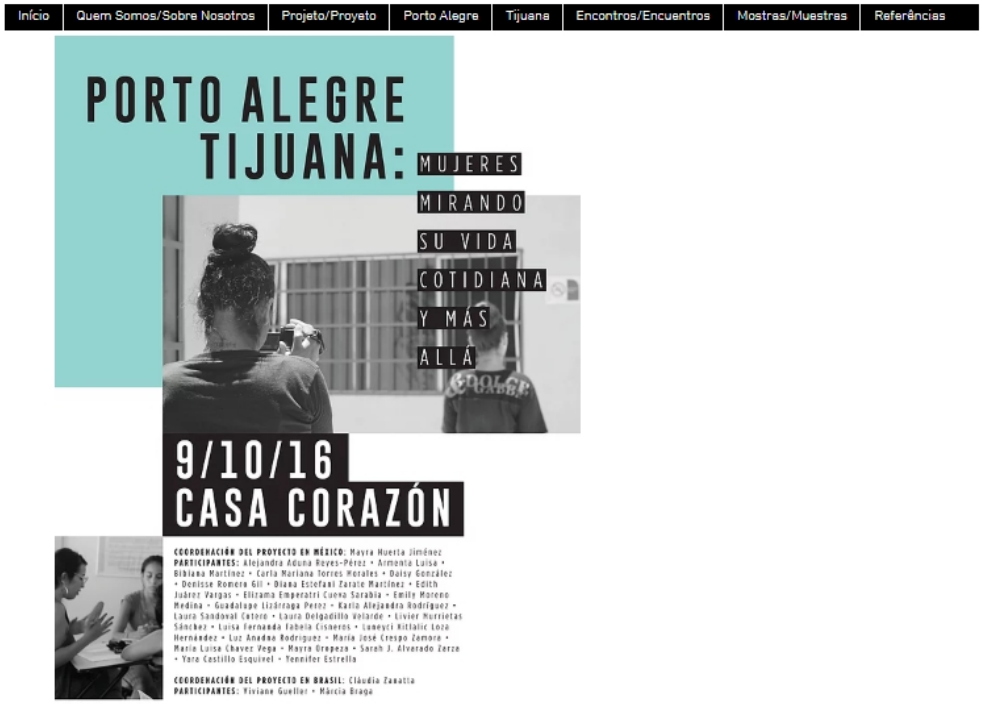
Ambas lecturas giran alrededor del término *contexto,* que recientemente hemos homologado a "territorio inmediato", constatando que el concepto no sólo es espacial —territorio— sino que lo recorta temporalmente a la inmediatez. Cuando decimos que el arte gira hacia el contexto no gira hacia cualquier contexto, sino a su más próximo presente. Es entonces, temporal, contemporáneo. Lo que nos preguntamos a propósito del arte político contemporáneo es si realmente está dispuesto a una mirada profunda de las especificidades del presente y en qué medida esa mirada está guiada por los temas del pasado, que vienen forjando una forma tradicional de *lo común* latinoamericano.

Esta inquietud surge de observar obras de los últimos años que se relacionan de hecho con el contexto, es decir, *in situ*, al lado literal de los problemas sociales que pretenden señalar. Sobre todo observamos obras relacionales, de las que sólo mencionaré una, porque entiendo que se puede poner en relación con numerosas otras de estrategia similar. Se trata de la acción *Porto-Tijuana: las mujeres en busca de su vida cotidiana y más allá (2016)*, una propuesta desarrollada por un colectivo de artistas brasileras[33] en las ciudades de Porto Alegre (Brasil) y Tijuana (México). Durante el año 2016 trabajaron con un grupo de mujeres del barrio de Vila Renascença y de Casa Corazón ("una institución de servicios sociales para mujeres"), de México. En ambas locaciones la propuesta consistió en asesorar —usando equipos profesionales de filmación y sonido— a los grupos locales acerca de modos de narración audiovisual, con los que estos llevaron a cabo la producción de videos narrativos en torno a su cotidianidad. Los videos fueron editados por el grupo de organizadoras, para quedar exhibidos en una plataforma virtual administrada por ellas. Las autoras del proyecto explican en esa misma página:

> La motivación de este enfoque proviene de la problemática común que emergen de la práctica de los dos colectivos especialmente con el entorno urbano y sus habitantes, muchos de ellos en la vulnerabilidad social. (…) El proyecto tiene como objetivo fomentar la aparición de narrativas como una manera de mostrar la historia y la experiencia de las mujeres que viven en

33 Cláudia Vicari Zanatta, Viviane Gueller, Márcia Braga, Mayra Huerta Jiménez, Sarah Alvarado Zarza, María José Crespo, Alejandra Aduna Reyes-Pérez y María Luisa Chávez.

los suburbios de las dos ciudades, su vinculación a los procesos de creación. La actividad del vídeo es la herramienta elegida para generar un intercambio de experiencias, valoración de los sujetos y de sus capacidades y permitir que todos los participantes se conviertan en agentes de la función social y cultural a través de procesos creativos en la red de alerta a las particularidades locales y culturales de dos contextos. (AAVV, 2016).



En esta obra contextual, ¿qué patrones se repiten que provengan de la tradición latinoamericana de *arte político*? La relación práctica con un sector marginal, la evidencia de sus carencias y el traslado de estos registros a una plataforma de exposición que es ajena al territorio relevado. Una suerte de *Tucumán arde* brasilero, si se quiere. Posteriormente, las artistas buscarán otro territorio que devendrá tema, o no, lo cierto es que Tijuana y Porto Alegre fueron pasajeros, quedaron abandonados después de la obra, para ser reemplazados por otras inmediateces. Al igual que en la acción rosarino-porteña del ’68, las artistas no hicieron de su propio contexto inmediato el tema de la obra, sino que viajaron a buscar uno cuya marginalidad fuera lo suficientemente llamativa.

La figura del viaje es crucial para el giro contextual del arte entendido como etnografía (Foster, 2001: pp.175-209) y nos permite también ver como el pasado artístico político de América condiciona no sólo las producciones americanas sino las extranjeras. ¿Qué significa América para las/los productoras/es del resto del mundo vinculados al ejercicio político? Algo así como la meca para la producción. Artistas estadounidenses y europeos abandonan deliberadamente la comodidad de sus talleres insertos en el centro de grandes ciudades, lejos de las necesidades sociales más

básicas, buscando un sitio donde el problema esté en su peor estadio. Buscan estar incómodos, vivir las carencias de las/los locales. Viajan persiguiendo un lugar con problemas que contar. América aparece así como una suerte de cantera de la que sacar material, como fue el Cerro Rico Potosí para los españoles. Numerosos casos servirían de ejemplo, Ai Wei Wei, Francis Alys, Santiago Sierra, entre tantos. Pero para poner en relación con *Porto-Tijuana* quisiera al menos mencionar dos trabajos.

El primero es la serie *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (2000-2010), del fotógrafo suizo Gian Paolo Minelli. Minelli se radicó en Argentina donde experimentó a largo plazo la vida de Villa Lugano, entablando relación con las/los habitantes. Para la obra *Zona Sur Barrio Piedra Buena* aun siendo él un excelente retratista, dejó las fotos en manos de las/los retratadas/os, transformándose en asistente en el momento de la toma. La persona a fotografiar elegía un lugar del barrio adonde llevaban los elementos, Minelli ubicaba el trípode y configuraba la toma, y eran ellas/os, las/los fotografiadas/os, quienes accionaban la cámara con un cable disparador.



Zona Sur Barrio Piedrabuena _ Chicas + paisaje de las chicas.
Buenos Aires _ Argentina, 2003
diptych, edition 3 numbered copies + 2 AP
© gian paolo minelli

De un modo distinto, el fotógrafo iraní-francés Reza Deghati, productor para National Geographic, también se instaló en un barrio de Buenos Aires, específicamente en la Villa Fuerte Apache. Lo hizo en un plazo considerablemente más corto: llegó con motivo de la primera edición de BIENALSUR y dictó en la villa un taller de fotografía para adolescentes que duró dos encuentros en Febrero de este año.



Aún en sus abismales diferencias de trabajo, estos dos casos presentan ejemplos a la cuestión de la tradición política asociada al territorio latinoamericano. Evidentemente los modos de experimentar la marginalidad son diferentes, pero lo inamovible es esto último: la existencia de *una* marginalidad, la presuposición de que existe en determinados lugares y de que ahí está congelada, sustantivada, como estudiaremos en el paso siguiente.

Consecuencias antes y después de la producción de arte: mandato–político histórico, categorizaciones y lo contemporáneo.

Luego de un pasado comprometido con la política, el arte latinoamericano se ha ganado la fama de militante de tiempo completo. Hacer obra a partir de la desgracia ajena parece ser la decisión más sensata y redituable si se quiere participar de los circuitos contemporáneos «globales», que esperan que el arte latinoamericano —si se erige como tal, y para hacer justicia a la categoría— se comporte de esa manera. Lo que ocurre es que en la exigencia de la novedad inherente al campo del arte, se da entonces una suerte de competencia con el pasado, que dictamina los temas, y a la vez sienta un precedente de alta intensidad con los horrores de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, la historia fue marcando el camino con los tópicos apropiados para el arte político latinoamericano, y lo hizo nada menos que a raíz de coyunturas políticas extremas, como por ejemplo, la desaparición forzada de personas, poniendo la vara muy arriba en la mediación de eficacia del arte en términos de impacto por tópico. Por ende, en las intenciones de inscribirse en esa genealogía, las

obras contemporáneas que hacen del *tema* su característica más interesante, lo ubican en comparación con los del pasado, teñidos de horrores abrumadores. ¿Qué se puede producir, por ejemplo, sobre la desaparición de Santiago Maldonado o Rafael Nahuel que no sugiera relaciones con las obras durante la última dictadura, o sobre sectores urbanos marginales que no compita con el arte político de los ´60?

Por ello nos preguntamos: las obras contemporáneas que se inscriben en la categoría de *arte político*, ¿se producen como un gesto inevitable ante el desastre particular social, o están determinadas a priori por la tradición? En ese caso, los problemas que asechan a las/los latinoamericanas/os, ¿son repudiados o en algún punto "esperados" por el arte?

En este punto resulta útil recuperar el concepto de *necroteatro* acuñado por Ileana Diéguez (2013), pero no como poética espectacular del terror, como exhibición exacerbada de la muerte en sí —en la acepción de la autora—, sino de los vestigios de la muerte que son imposibles de extirpar (la pobreza, el hambre, el terror político, la marginación); *nectroteatro* como la manera misma que tiene el arte latinoamericano de presentar ante el mundo las temáticas sociales de su territorio, en un juego de representaciones que —aunque ciertas— responden a un guion de ficción que consumen territorios otros. De la misma manera que en las exhibiciones brutales del horror a las que refiere Ileana Diéguez el *necroteatro* actúa como un poder soberano que dictamina que de tal horror no hay salida, el teatro de las marginalidades latinoamericanas ante nosotras/os y ante el resto de las naciones occidentales se exhibe como un estado de cosas inmutable, que se mantiene —al menos— desde la ya mencionada década larga a esta parte.

El concepto de ficción no supone falsedad ni se opone a lo real, sino que sirve para desenmascarar un *status quo* que se presenta como natural cuando realmente responde a una representación del reparto de poderes que mantiene ese *status*: el mandato del pasado pesa sobre los artistas del presente sobre lo que tiene que ser el arte político de América Latina hoy, ante el mundo. Es así que sobre la producción actual de arte desde acá reposan la expectativa del extranjero y del local que, basándose en su conocimiento de la simbiosis social/estética del continente desde mediados de siglo XX hasta hoy, suponen conocer una cierta *esencia natural* del arte latinoamericano.

La consecuencia es una ola de producción de obras que asumen ser políticas por el mero hecho de mencionar contenidos asociados a esa "esencia". En la medida que la política es consigna, pierde potencial revolucionario. Porque si el ejercicio político —entendido en términos de Rancière— supone el ensayo de nuevas posibilidades de organización de lo común, esas posibilidades se ven impedidas por el condicionamiento histórico. Entonces las paradojas de la resistencia que

observábamos al principio, a propósito de la Bienal #00, no son tan casuales. El término mismo viene de la palabra *resistir*, es decir, aguantar, mantenerse, no sufrir cambios.

También el estudio de la marginalidad como categoría reificada que ha desarrollado Félix Guattari en textos como *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006) plantea una encrucijada especialmente adecuada a nuestro caso de estudio: en la medida en que se introduce a un grupo social en el concepto de *marginal*, este grupo deja de ocupar un no-lugar dentro de esa sociedad, ya pasa a instalarse inamoviblemente dentro de uno sus encasillamientos posibles. Así como podemos comprobar con los casos citados, el devenir-marginal parece no tener lugar en los circuitos de exhibición de arte, pero sí su reificación. Es allí donde el arte asume roles periodísticos, apropiándose de titulares que no necesariamente pone en discusión. Porque, al igual que al periodismo, la vorágine de la agenda contemporánea exige a las/los artistas producir numerosos sensacionalismos a corto plazo. Así, los temas que circulan en nuestro presente se reifican al repetirse con las mismas categorías discursivas hegemónicas, masivas, y superficiales de los soportes cotidianos pretendiendo ser *políticos* por mera aparición.

Estas poéticas, por lo tanto, presentan al tópico de la marginalidad en una única lectura, y tal univocidad marca la soberanía simbólica del lado de las/los enunciadores. Ante determinada situación, productores/productoras de arte toman la decisión procesual de recontarla, repetirla para las y los destinatarios una vez más, como ya miles de veces circuló en radios y pantallas: las/los artistas no dejan de ejercer su rol de artistas y las/los habitantes de un territorio considerado marginal no escapan a esa lógica.

Observamos consecuentemente que la imposibilidad política está determinada por los conceptos que vienen a instalarse en las obras antes incluso del momento de su producción. Cuando cabe en categorías que ya existen, el arte deja de ser *inoportuno,* lo que, a su vez, habilita una reflexión terminológica sobre lo contemporáneo.; contrario a lo *extemporáneo,* a lo *inoportuno,* lo *contemporáneo* refiere a la proximidad con el tiempo inmediato, trae aparejada la asociación a la oportunidad, y esa asociación supone adecuarse, amoldarse, ser oportuno a lo coyuntural. ¿Será entonces que la contemporaneidad del arte imposibilita el ejercicio político? Tal vez el pensamiento de Giorgio Agamben (2011) sobre lo contemporáneo traiga a esta pregunta una respuesta más esperanzadora, pero esa sería otra investigación. Por lo pronto, reconocemos en nuestros ejemplos de *arte político* que por un lado pierden eternidad, diríamos, porque están adecuado a la particularidad coyuntural, pero que por otro, no pueden limitarse al contexto, porque esa asociación a determinada coyuntura parece estar dictada por un mandato del pasado.

En resumen, este giro contextual y sus paradojas están en íntima relación al ser contemporáneo del arte, complicando los límites temporales del término y dejando ver que el problema de si hay efectivamente o no política, o si hay o no arte, o si existe la verdadera resistencia es un problema no de las obras, sino de los conceptos con que las leemos. El congelamiento de las categorías teóricas que usa el arte para estudiar la las obras desde el precepto de la contemporaneidad es un problema porque en su pretensión de ser contemporáneo no da logar a lo *inadecuado,* a lo oportuno, que sería lo que efectivamente estaría torciendo los límites de lo posible, y, por lo tanto, haciendo política.

América marginal y poderosa

Observamos que para no ser obsecuente con los términos, es necesario inmiscuirse en la complejidad de la resistencia como proceso. La corriente resistente por excelencia en este mundo derechista es la izquierda. Sabemos que a lo largo de la historia, teóricas y teóricos de izquierda han relatado las discusiones hacia el interior del movimiento, dando cuenta del carácter multidireccional y relativo del poder. También las y los mismos militantes han tomado diferentes caminos según lo que consideraban era la manera adecuada de ejercer la resistencia, lo que evidencia la predisposición a la autocrítica. Un movimiento tan abarcativo como "la izquierda" no puede ser homogéneo, y cualquier intención de mostrarlo sin grietas debe ser mirada con desconfianza, así como las presentaciones indiscutibles de *obras claramente políticas*. La puesta en discusión sobre las estrategias de cómo resistir da cuenta por un lado de la fuerza y la vitalidad de la propia resistencia y por otro de que el poder ante el que se resiste no está fuera, sino en los mismos espacios que buscan hacerle frente. Esto en el plano de la política, si es que todavía podemos establecer diferencias entre campos. En el terreno de la producción artística, ¿se da también este fenómeno autocrítico sobre las maneras de resistir a los poderes hegemónicos?

Hemos mirado a América desde nuestra perspectiva de teóricas/os latinoamericanas/os, compartiendo discusión en el mismo terreno en que se producen las obras. Esto implica que nosotras/os hablemos de nuestros propios problemas, pero ¿ante nosotros? ¿A quiénes nos estamos dirigiendo cuando reseñamos, estudiamos, o hacemos crítica de obras que traen a cuento problemas públicos como la marginación, la segregación urbana y la pobreza? Las categorías que descubrimos estáticas, ¿fueron estatizadas por sus protagonistas o es el exterior el que congela *una* imagen de la pobreza, *una* imagen de lo marginal, reduciéndola a fórmulas conocidas? ¿Contribuimos nosotras/os a su reificación? Estimo que así como conservamos un lazo con las producciones

políticas del siglo pasado, existe también un vínculo entre nuestro territorio y el afuera que participa en la conformación de nuestra identidad.

Dicho esto, introducimos los interrogantes finales: ¿qué espera el resto del mundo de América? Está claro que en el panorama global nuestro continente se sabe doliente, eternamente pobre y carente de servicios, pero, ¿cómo juega América sus cartas de marginalidad? Si es pobre, marginal hoy, lo es en principio porque se acomodó como pudo de las masacres y saqueos de la conquista. América era un territorio vasto rico en materiales –desde más de 400 especies de papa hasta toneladas inconmensurables de metal. Su conocimiento sobre la naturaleza y sobre su propia cultura era también admirable. Luego del robo, el genocidio y la progresiva marginación y aplacamiento de los pueblos originarios que sigue hasta hoy, la situación de las americanas y los americanos es radicalmente más desdichada que en los gloriosos años antes de la invasión.

En este panorama, las y los trabajadores del arte no tienen la obligación de solucionar el estado de cosas de sus países, pero es cierto que son una pieza clave en el intercambio mundial de poderes. Así como desde el sur del continente estamos continuamente a la mira de Londres, Venecia o Bilbao, vínculo que es heredero de esa historia de colonia, también sus naciones están atentas al trabajo de artistas de Latinoamérica. Entonces me pregunto: En ese intercambio en que se juegan los poderes globales de la cultura, ¿busca Latinoamérica dar cuenta de sus pesares y achacarlos a quien se los produjo? Como hemos dicho anteriormente, el giro contextual del arte borra cada vez más las fronteras entre lo real y la ficción, entre lo que depende del arte y lo que depende de la política, por ejemplo, con los reclamos a entidades gubernamentales concretas por parte de grupos políticos acompañados por artistas. Estos no temen exigir soluciones reales a problemas puntuales, señalando a los responsables de turno, con nombre y apellido. Lo que llama la atención entonces es que vuelquen esas denuncias sin tapujos a los gobernantes americanos que son a la vez herederos de las desgracias históricas. Mientras tanto, con aquellos gobiernos que las produjeron mantienen relaciones amables entre *vernisages* y sponsoreos.

Nos preguntamos desde el comienzo de este trabajo si hay algo así como *una* forma de hacer arte revolucionario. Pero hacer arte no es la única manera de plantar bandera ante lo que nos indigna. ¿Hay también *una manera ideal* de mirar las producciones, o conceptos obligados que mencionar en la crítica de arte latinoamericano? Los modos de recibir y hacer circular obra también toman partido en el juego del poder. Por eso no pretendemos decirles a las/los artistas cómo hacer su trabajo o qué relaciones entablar con los centros hegemónicos que hoy los reciben pero hace 500 años masacraron a sus ancestros, porque lejos estamos de conocer esas respuestas o de pensar que

existen algunas ciertas y a la vez reconocemos que la inserción en el mercado puede también ser una herramienta crítica. Tampoco pretendemos esbozar un manual para la resistencia correcta o más efectiva desde la producción de arte. Lo que sí nos permitimos es al menos esbozar una crítica de nuestra propia práctica como investigadoras e investigadores académicas/os, desde donde estoy convencida de que también se puede ejercer la resistencia.

Se espera del periodismo sobre arte que ponga los pesares de América en las pantallas de las y los lectores, porque no importa qué se diga al respecto; el hecho de que esas desgracias simplemente estén en la agenda de prensa es políticamente correcto. Se espera también de la crítica que proponga abordajes teóricos de las obras con adjetivos trillados, que todas/os conocemos y que a la vez por repetirse, perdieron peso en su significado. Se espera de la investigación sobre arte que aplauda ciegamente la producción sobre los males de América, simplemente porque representa para las instituciones una carga de moralina que las deja bien parada, y que se catalogue esa producción como arte político, pero que no osemos como investigadoras/es a ejercitar la política ensayando nuevas formas de leer, de hacer significar las obras. Justamente por todo eso que *se espera* creemos que ejercitar lo político sería hacer lo contrario, lo inoportuno, lo *inapropiado* como diría Rancière.

El llamado a hacerlo, a arriesgarse a discutir las categorías y conceptos teóricos con que tradicionalmente se viene leyendo el *arte político latinoamericano* hacia el final del trabajo y quedarnos sin espacio para hacerlo efectivamente puede parecer programático, porque llegamos sólo a la consigna. Pero en un momento global en que se espera justamente todo lo contrario, en que no sólo para las/los artistas sino también para las/los críticos/as, investigadoras/es lo que sobran son consignas de trabajo, explicar con claridad que lo que pretendemos hacer en una *contra consigna* resulta necesario.

Este escrito tiene como epígrafe una anécdota del pianista Herbie Hancock, que cuenta cómo en un concierto con Miles Davis toca un acorde incorrecto, y que el trompetista, en lugar de juzgarlo como un error garrafal se adecua y deja surgir algo realmente nuevo. Esta situación puede trasladarse a nuestra labor de investigadoras/es. ¿Qué hacemos cuando estudiamos académicamente el arte? Juzgamos, y juzgar es inevitablemente comparar con lo ya conocido, no estar abiertos a que nada nuevo pase. Es lo que ocurre cuando de antemano recibimos una obra catalogada como *arte político*. Entonces no es que la discursividad, la investigación en este caso, cause el pluralismo del "todo vale" con que suele describirse la producción contemporánea, sino todo lo contrario. Si no crea nuevas categorías —*a posteriori*, después de la observación de casos concretos— lo que hace es pisarle la cabeza a las posibilidades del arte porque encauzarlo dentro de un texto no es otra cosa

que encauzarlo adentro de lo conocido, hacer un nuevo montaje de lo que ya está hecho. Si no inventamos palabras nuevas y si no nos mostramos ante la práctica como capaces de estar abiertas/os, de innovar las formas de leer no dejamos de movernos dentro del límite de lo posible. Entonces no hacemos política. La política nos hace.

Creo que cuando se piensa a sí misma no como un agente pasivo, que produce lo que se espera y va hasta donde la llaman, sino que cuestiona y ensaya otros modos de estar en el mundo, distintos de las categorías que la domestican, América, además de ser marginal, es poderosa.

Bibliografía

ADN Cuba. (2018). *Bienal de la Habana #00*, Recuperado de https://vimeo.com/263417780
AAVVa. (2018). 00 Bienal de La Habana (del 5 al 15 de mayo de 2018). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YhdyAYXMDv8&t=58s.
AAVVb. (2018). Inauguran en La Habana la Bienal 00: una muestra de artes plásticas independiente del gobierno cubano. En *Cibercuba.* Recuperado de https://www.cibercuba.com/noticias/2018-05-04-u1-e129488-s27061-todo-listo-habana-bienal-00-muestra-artes-plasticas.
AAVV. (2017). Joven artista crea Bienal 00 para sustituir postergada XIII Bienal de La Habana. En *Martí Noticias, fecha 17/11/2017*, Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8uv9-L0iOC0.
AAVV. (2016). *Porto-Tijuana. Las mujeres en búsqueda de su vida cotidiana y más allá,* Recuperado de http://portotijuana.wixsite.com/mulheres.
AAVV (2010). Retóricas de la resistencia. *Revista de Estudios Visuales, N° 7*. Recuperado de http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm.
Agamben, G. (2011). Qué es lo contemporáneo. En Agamben, G. (2011), *Desnudez* (pp. 17-29), Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
Brea, J. (Ed.). (2015). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid, España: Akal.
Cruz, L. (2018). 'Utopía en La Habana' en la #00 Bienal. En *Havana Times, fecha: 07/05/2018*, Recuperado de https://www.havanatimes.org/sp/?p=133091.
De La Puente, F. (2016). La revolución no será posible hoy. Paralelas y perpendiculares entre el vínculo arte-política. *VADB*. Recuperado de http://vadb.org/articles/la-revolucion-no-sera-posible-hoy
Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas.
Foster, H. (2001), El artista como etnógrafo. En Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (pp. 175-209). Madrid, España: Akal.
——— (2011). Hacia una gramática de la emergencia. En *New left review, Nº. 68* (pp. 93-104).
——— (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia.* Madrid, España: Akal.
García Canclini, N. (2016). Geopolítica de bienales. En AAVV (2016). *Revista de Estudios Curatoriales, N° 5*, Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/pdf/rec5_completa.pdf.
——— (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, España: Katz.
Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 142-143). Madrid, España: Traficantes de Sueños.
Kuspit, D. (2012). *El fin del arte*. Madrid, España: Akal.
Lyotard, J-F. (1982). Presenting the umpresentable. En *Artforum, N° 8, Vol. 20*. Recuperado de https://www.artforum.com/print/198204.
Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde.* Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
Longoni, A. (2011). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas contemporáneas* (pp. 43-46). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

——————— (2014). *Vanguardia y Revolución.* Buenos Aires, Argentina: Akal.
——————— (2013). ¿Qué hacer con Tucumán Arde? En *Anuario, Registro de acciones artísticas de Rosario*, Rosario, Argentina.
Lucena, D. (s/d). *Manual de metodología. PH15, una herramienta para la socialización de la práctica* (material distribuido fuera de editoriales vía mail por la autora).
Martínez, C. (2018). El gobierno cubano retiene unas obras de Antonio Mas. En *Diario Información, fecha 25/05/2018*, Recuperado de http://www.diarioinformacion.com/cultura/2018/05/11/gobierno-cubano-retiene-obras-antonio/2019330.html
Matienzo Puenzo, M. (2018). #00Bienal, entrando en La Habana. En *Cubanet, fecha 28/04/2018.*
Merle, D. (2017). Reza Deghati: la búsqueda de la belleza en la vida de Fuerte Apache. En *La Nación, fecha 13/06/17*, Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/2033006-reza-deghati-la-busqueda-de-la-belleza-en-la-vida-de-fuerte-apache.
Minelli, G. P. (2010). *Zona Sur Barrio Piedra Buena*. Recuperado de https://docs.wixstatic.com/ugd/beaf71_d97554a1e50d475b8b48035b48417c95.pdf.
Sitio oficial de la Bienal de la Habana #00: http://00bienaldelahabana.net/.
Sitio de recepción de donaciones para solventar la Bienal de la Habana #00: https://www.gofundme.com/wg9b8d-00bienal-de-la-habana.
Rancière, J. (2010*). El espectador emancipado.* Buenos Aires, Argentina: Manantial.
Wechsler, D. (2012). ¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas. En *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual, Nº 1,* Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).
Zizek, S. (2008). ¿Por qué las ideas dominantes no son las ideas de los dominantes? En Zizek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*, (pp. 19-25). Madrid, España: Sequitur.

Imposturas poéticas: caminos de la autoficción y juegos nominales en la poesía española última

Verónica LEUCI
(Celehis, UNMdP-CONICET)

Resumen

El trabajo propone leer la obra de poetas centrales en la poesía española de las últimas décadas (como Manuel Vilas, Roger Wolfe, Luis García Montero) explorando la incorporación del nombre propio del autor dentro de las páginas poéticas como un mecanismo llamativo que rompe con la frecuente identificación autobiográfica del sujeto poético y el autor. Contrariamente, veremos que la utilización de dicha lexía apunta a señalar –con diferencias y matices dentro de cada poética- el carácter de artificio de la poesía y sus sujetos. Apelando en ocasiones al ludismo e incluso al humor, en sus múltiples cauces y posibilidades (sátira, parodia, juegos escriturarios, etc.) los juegos nominales apuntan a una dispersión del yo y a hacer visible, desde trazas poéticas, los múltiples rostros, dobles e impostores que habitan bajo la fachada del nombre de autor.

En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: "Detrás de cada poesía hay un embuste".
Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador, "La otra sentimentalidad"

Igual da te muestres o te emboces,
metido en este oficio de falsario.
Jon Juaristi,
"Poética freudiana"

Introducción

La inclusión del nombre propio del autor en el contexto literario suele emparentarse con el pensamiento de la posmodernidad, en especial, a partir del surgimiento del neologismo "autoficción" como categoría teórica en la Francia de los '70, de la mano de Serge Doubrovsky, en el año 1977, quien en la contratapa de su novela *Fils* incluye esta idea con el que se pretende dar cuenta del juego novedoso que propone su libro, en el que tensa los bordes de la autobiografía y la fabulación: "la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo", "ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales" (citado en Robin 43-44). Así, en su novela se

propone transgredir –en un proyecto de vocación lúdica– el carácter referencial de la autobiografía, que provee esencialmente el uso del nombre autoral. La coincidencia nominal entre el narrador y el autor que, no obstante, se ejecuta en el contexto explícito de un texto de ficción, es un guiño manifiesto en busca de objetar de modo insolente a Lejeune en su famoso "pacto autobiográfico". Recordemos que este crítico establecía el nombre propio del autor y la identidad entre autor-narrador-personaje como el único elemento textual en el que apoyarse para lograr ese contrato de lectura con el lector. Discernía, en este sentido, entre distintos pactos, aparte del autobiográfico ("novelesco", "fantasmático", etc.), y dejaba libre en su planteo una "casilla vacía", en lo que denomina un "caso ciego" (1991: 55), relativo a los textos en los que la incorporación del nombre autoral se llevara a cabo en un escrito explícitamente novelesco: "El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero, en la práctica no se me ocurre ningún ejemplo" (1991: 55). Justamente, en este espacio mencionado pero ignorado por Lejeune, se emplaza el trabajo de Doubrovsky, en un intento de llenar esta "casilla vacía".

Así, el nombre propio del autor ingresará en el plano textual, pero no en busca de la referencia hacia el extratexto sino, en cambio, como parte de un regodeo narcisista y ensimismado de un sujeto que no quiere pasar más allá de los límites de la ficción y del lenguaje. Recordemos también que este "experimento" contó en un primer momento con un título elocuente, que luego sería desplazado en su versión definitiva por *Fils*: *Le Monstre,* escrito entre 1970 y 1977, con casi tres mil páginas. Este primer título, al que algunos críticos añaden asimismo "Monsieur Case" (*Monsieur Case puis Le Monstre*), permite remitir, anticipadamente, a las dualidades y dobleces de la subjetividad, que alberga "monstruos", "sombras" y "dobles" que acechan en los repliegues recónditos del yo.

Este texto inaugura, usando una expresión de Manuel Alberca, la "historia reciente" de la autoficción, transgrediendo los lineamientos en torno de la autobiografía que esgrimía dos años antes la voz autorizada de Lejeune. Como indica Pozuelo, debemos ubicar pues el surgimiento de la autoficción teniendo en cuenta dos antecedentes: por un lado, esta famosa "casilla vacía" que Doubrovsky se propone "llenar"; por otro, la crisis del personaje narrativo postulada por el *Nouveau Roman.* Estas dos líneas convergerán primero en la conocida "autobiografía" de Barthes, *Roland Barthes par lui même (Roland Barthes por Roland Barthes)*, en 1975, y, dos años más tarde, en la novela de su discípulo, *Fils*, que continúa el programa bosquejado por su maestro, el de la fragmentación del sujeto (Pozuelo 2010: 15).

No obstante, en una "historia legendaria", es interesante recordar que la autonominación poética posee un extenso linaje en la literatura y –teniendo en cuenta nuestros objetivos actuales- en la trayectoria lírica, desde imaginarios y proyectos heterogéneos. Ya en la literatura clásica, por ejemplo, como ha estudiado Colonna en el marco de la teoría autoficticia, dicha intromisión es visible en Luciano de Samosata, y podemos añadir a Catulo y a otros autores que rastrea Carlos Edmundo de Ory, en su lectura pionera de "Los que se nombran en la poesía", de 1945, como Safo, Ovidio Nasón, Propercio o Maximiano (de Ory, 1945: 6). Posteriormente, en la Edad Media, se observa también en el *Libro del Buen Amor,* en Dante o en Berceo. En los Siglos de Oro, en las diatribas poéticas de Quevedo y Góngora, por ejemplo. Y en la poesía contemporánea se advierte una poblada nómina de autores como Unamuno, Cernuda, Alberti, García Lorca, Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Rosales, Alcántara, José Hierro, Blas de Otero, Ángel González, Gloria Fuertes, Celaya, Gil de Biedma… Hasta alcanzar las formulaciones más próximas –algunas de las cuales exploraremos en estas páginas- con García Montero, Luis A. de Villena, Juaristi, Marzal, Vilas, Wolfe, entre otros. Asimismo, excediendo el campo español, aparece también en poetas latinoamericanos y argentinos, como Borges, Pizarnik, Alfonsina Storni, Cardenal, Parra, César Vallejo, Bolaño, Gianuzzi, Fabián Casas, etc.[34]

La intromisión en el plano poemático del nombre propio de los autores, o de otros nombres propios -como topónimos-, junto con datos evidentes de sus biografías tensan la escritura entre la ficción y la referencia al extratexto. Se crea a través de estos elementos una "atmósfera biográfica" que, muchas veces, ha dado lugar a la consideración llanamente autobiográfica de dichas obras, leyendo en el personaje poético nominado la voz "real" del autor empírico. Sin duda, la elección de dichas estrategias tiñe la escena de correspondencias y cercanías entre vida y escritura, desde una lectura pragmática que impele al lector a reconocer las similitudes y las analogías entre los datos poetizados y la vida del autor. Pero a la vez, en la misma medida, la inclusión de estos guiños en el marco de la poesía implica un primer pacto de lectura: el de la ficción, que establece un nivel ineludible de invención y artificio.

De este modo, entre ficción y realidad, entre retórica y biografía, resulta clave la noción de "ambigüedad" (Alberca) que nos provee la actual categoría de autoficción. Esta categoría permite reemplazar una noción problemática, la de "poesía autobiográfica" que arrastra posiciones teóricas conflictivas y un viejo debate aún vigente en el panorama crítico del género: la de su posibilidad y pertinencia o, en el reverso, la de su imposibilidad y su carácter oximorónico, en posturas que

34 Se recomienda consultar la antología *Vidas en verso. Autoficciones poéticas,* editada por L. Scarano (2014).

privilegian el carácter puramente ficcional, verbal y tropológico del estatuto enunciativo de la poesía. Hablar de "poesía autoficcional" da cuenta de una postura más amplia, que se mueve en la ambigüedad y en la irresolución –muchas veces paradójica– entre poeta y personaje, entre vida y poesía, entre autobiografía y ficción.

Ahora bien, indudablemente, la cercanía o distancia entre esos dobles homónimos que se hallan en las páginas poéticas y los autores de carne y hueso será determinada no solo por el asidero textual de la coincidencia nominal, sino también por un *parecido* entre las identidades poéticas y las biografías que como lectores sabremos reconocer en mayor o menor medida, acompañándonos muchas veces de las propias consideraciones de los autores al respecto. De este modo, los postulados autopoéticos serán importantes y constituirán un foco interesante para establecer las claves de lectura sobre estas cuestiones, a través de los cuales se exponen los proyectos escriturarios. La utilización onomástica en la poesía podrá apuntar por un lado al *reconocimiento,* por ejemplo, a una mirada más bien figurativa y "realista" de la constitución de ese *otro* homónimo o, en su caso, podrá tender asimismo al extrañamiento, al juego irreverente y paródico o a la disociación irónica en busca de sortear la identificación confesional entre sujeto y poeta, tal el caso de Jaime Gil de Biedma, por ejemplo. El autor catalán postuló en múltiples ocasiones una palmaria voluntad de fictivización en la construcción de una identidad "otra", de la creación de un "doble" llamado "Jaime Gil de Biedma", que desemboca en su afamada frase abundantemente citada "yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema" (1982: 208), como una estrategia de distanciamiento, en busca de –en sus palabras- poner una "sordina" a los excesos expresivos o cualquier "exaltada tesitura lírica" (1980: 67) o, como indica Ballart, para "ponerse en guardia ante los desmanes de la subjetividad" (1994: 380).

Tres voces nominadas: entre la impostura y la vida

Nos ocuparemos aquí de tres voces diversas de la poesía española de las últimas décadas del XX y comienzos del XXI, cuya incorporación del nombre propio de autor como categoría de la escena poética funciona de modos múltiples, alentada por concepciones poéticas distintivas. Siguiendo un hilo cronológico, en Roger Wolfe (Inglaterra 1962, radicado en España desde los 4 años) la incorporación del nombre y del apellido del autor como elemento poemático tiene su anclaje central en el curioso título del poema "El Doctor Roger y Mr. Wolfe visitan los juzgados", de *Días perdidos en los transportes públicos* (1992). Aquí, con la referencia a la obra de Stevenson, que explota la idea de dualidad, doblez y monstruos acechantes en la subjetividad, se realiza una

utilización *sui generis* de la operatoria autonominativa. El breve texto así titulado presenta una vuelta humorística, un juego de palabras para realizar una de sus frecuentes críticas a la burguesía y sus instituciones, usuales y características en esa nueva vertiente poética que representa Wolfe, en el polémico margen de los hiperrealismos de fin de siglo, bajo el no menos polémico marbete de "realismo sucio":

> Bueno, así es la vida.
>
> Un día entras esposado
> por una puerta, y al siguiente
> entras por otra
> para desposarte:
>
> dos maneras
> no tan diferentes
> de hacer justicia.
> (2008: 51)

En esta ocasión, el matrimonio es ironizado con malicia y un talante jocoso a través de la utilización lúdica de las palabras "desposarse" y "esposarse", sugiriendo a partir del juego de palabras y de esa especie de "punta" epigramática de los tres versos finales la similitud entre matrimonio y cárcel. Así, en referencia al título, podemos pensar en dos versiones de un mismo hecho, el reverso y el derecho, los dos sentidos que coexisten en la ironía también: la idea de lo doble, de lo otro, de lo que asedia por debajo, inesperadamente, como la faz oculta de las cosas. En este autor, como parte de su poética, la incorporación del nombre no tiene que ver con la remisión histórica a un individuo *normal* – acudiendo a la conocida y polémica expresión de García Montero-, una referencia a un sujeto civil con el cual el lector puede reconocerse mediante la experiencia compartida bajo la cifra del nombre propio. En Wolfe, como parte de su mundo poético, el poeta no es "el hombre de la calle", el hijo de vecino, uno más entre los hombres, sino que se posiciona como un *outsider,* por fuera de la "norma", en sus arrabales y bordes, como una nueva versión de "poeta maldito" caracterizado sobre todo, ahora, por su abuso del alcohol y por no tener dinero para llegar a fin de mes o pagar el alquiler. Esta versión actualizada del malditismo de un nuevo fin de siglo puede entreverse por ejemplo en la reescritura paródica que se realiza del célebre poema quevediano, una de las versiones barrocas más recordadas de tópicos antiguos como el *tempus fugit* o *memento mori*, actualizada aquí bajo la forma de un nuevo desasosiego urbano e irreverente: "y miré los muros / de esta casa / que no es mía / y no hallé otra cosa / en que poner los ojos / que me ayudara / a pagar el

alquiler" (2008: 205), dicen los versos finales de un poema cuyo título quijotesco presenta también una irónica reminiscencia: "Metafísico estáis".

Roger Wolfe construye una tradición propia en el marco del "realismo sucio" o *"dirty realism*". En diálogo con modelos anglosajones como C. Bukowsky, R. Carver, etc., en su obra es frecuente la presencia de un humor que está esencialmente vinculado con la crítica descarnada y cruda respecto de órdenes tanto sociales como estéticos, con una mirada corrosiva, que llega en ocasiones al borde del nihilismo, sobre convenciones sociales y también literarias. La original bifurcación nominal que realiza pues en este texto temprano dentro de su obra, acompasa autoficcionalmente el doblez y juego irónico que presentará a partir de las sugerente paranomasia esposarse/desposarse que equiparar la unión matrimonial con el encierro carcelario.

En segundo término, nos detendremos en la poesía de Luis García Montero (Granada, 1958), uno de los poetas y principal portavoz de la "poesía de la experiencia", cuya presencia se reconoce en el panorama peninsular a partir de los años '80. El primer epígrafe elegido para abrir estas páginas proviene de este autor en su labor de ensayista, aludiendo a la consideración de Diderot sobre el "arte como embuste". Allí, en esa breve afirmación permite dar cuenta de uno de los postulados primarios de su creación: la idea de artificio, de "embuste", de simulacro: el "juego de hacer versos" – en palabras de Gil de Biedma- de la poesía y el carácter ficticio del hablante poético, cuestiones que han sido enunciadas y revalidadas como uno de los postulados centrales del grupo poético y de su propia escritura. En este contexto, resulta provocativo que –de manera simultánea- el granadino esparza en su poesía abundantes referencias a su propia vida, desde su nombre y apellido familiar, el nombre de sus hijos o esposa, datos reconocibles de su biografía, de su ciudades, de sus maestros y poetas predilectos, etc. Dichos elementos aparecen a lo largo de toda su poesía, pero en esta ocasión nos centraremos en las incorporaciones nominales presentes en un libro reciente, titulado *Un invierno propio. Consideraciones,* de 2011.

Hemos aludido antes deliberadamente al ejemplo de Jaime Gil de Biedma y la singular utilización de su *doppelgänger,* pues este autor y sus concepciones poéticas, junto con Ángel González, representan –en la senda del faro Antonio Machado- grandes maestros para García Montero. Su particular mundo poético y su modo de pensar y entender la poesía –que puede leerse en su abundante producción ensayística- abreva sin duda de estas voces magisteriales del medio siglo.

El caso de Jaime Gil de Biedma, especialmente, presenta aristas singulares en los textos "Contra Jaime Gil de Biedma" y "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma". Tales poemas exigen superar la lectura autobiográfica que surgiría a partir del nombre propio. A través de un artificio

magistral, el catalán diseña un doble llamado “Jaime Gil de Biedma”, disociación que alcanza su grado máximo al pergeñarse la muerte de este personaje nominado en el segundo poema mencionado. En González, en cambio, se asiste a un movimiento en la constitución de un personaje homónimo al autor, que comienza de modo más “realista”, acudiendo a una figuración tendiente al reconocimiento o a un carácter histórico del personaje pero que, a través de apariciones posteriores y diversas de ese “otro” se va tornando fantasmática y nebulosa, distorsionando de modo cada vez mas manifiesto las correspondencias entre poeta y criatura.

Sobre la base de estos ejemplos, García Montero despliega a lo largo de sus poemarios distintos elementos que remiten inequívocamente a sí mismo, como poeta y ser en el mundo. Datos de su vida, nombres de autores y referencias intelectuales, nombres de ciudades cruciales (Granada, Madrid), nombres de hijos (Irene, Elisa, Mauro) y esposa (Almudena) son especialmente las huellas que remiten a una experiencia por fuera del universo poético. Y en este marco, la inclusión del antropónimo resulta decisiva a la hora de considerar a este sujeto poético que se construye a la estatura humana del escritor. “Nosotros los Montero” o “Coronel García” constituyen por ejemplo guiños tempranos al patronímico, apellido familiar heredado y compartido con los antecesores. Recién en los poemarios más tardíos, *Vista cansada* y *Un invierno propio*, el cúmulo inequívoco de datos de esta vida poetizada se reafirma a través del nombre de pila, bajo la forma de “Aquel tímido Luis”, primero, y en los dos poemas en que nos centraremos en esta ocasión, “Los idiomas persiguen el desorden que soy” y “Tal vez nos vamos de nosotros mismos pero queda casi siempre una puerta mal cerrada…”.

En ambos resulta operativa la afortunada propuesta de Alberca de “pacto ambiguo”, ya que, de modo simultáneo, coexisten el nombre y datos reconocibles de la biografía autoral junto a estrategias que desdibujan la proyección referencial esperable en un contrato autobiográfico. Aquí, en cambio, el primero de los textos juega con las categorías témporo-espaciales, que se entrecruzan para presentar una identidad vacilante, que –como las sentencias y preguntas escurridizas de un idioma nuevo- se quiere aprehender y comprender:

Vivo en Luis
y soy las doce y media de la noche.
Nadie ha podido nunca pasear
por el número uno
sin romper el espejo de las horas
y de su propio rostro.
¿Me dice, por favor, qué significan

el tú y el yo, la edad y la palabra España?
(2011: 20. Lo destacado es nuestro)

En el siguiente poema, la ambigüedad y el vaivén autoficcional se refuerza y aparece con mayor nitidez una imagen de desdoblamiento o identidad dividida, a partir de la idea de *espejo* que atraviesa el poema de modos múltiples, tanto desde lo formal como a través de las imágenes que construyen las diversas estrofas como, por último, en relación a la propia subjetividad. Como ha advertido Evangelina Aguilera –utilizando la metáfora de los test de Rorschach que crean imágenes doblando a la mitad una hoja de papel con una macha de tinta en el medio- los cuarenta y cuatro versos del poema se bifurcan en la mitad, en la sugerente pregunta de los versos veintiuno y veintidós: "¿Entendieron la broma/ y la doble intención de mis palabras?" (2011: 176). El poema construye pues una simetría en su estructura, con esta interrogación bisagra que remite a una doble idea de sujeto: *el que sale de un espacio* (su casa, una discusión, una fiesta) y se queda repasando o reflexionando sobre ese pasado inmediato –situación evocada por las tres primeras estrofas y sus hipálages elocuentes -y el sujeto *que sale de sí mismo,* el que se ve en la niebla de un espejo como "impostor": el que se es y no se es a la vez, el doble. "Homo dúplex" –dice Abuín González pensando en el Romanticismo y sus cuestionamientos y renovaciones subjetivas-; "otro que camina a mi lado", tal la traducción de los ominosos *doppelgänger* de la tradición anglosajona:

Es como cuando salgo de mí mismo,
Después de haber nadado entre dos aguas
(....)
Un espejo con niebla
Donde está todavía
El desnudo sin piel del impostor
Que ahora sale a la calle,
Y saluda a los otros,
Y atiende a quien le llama por su nombre
(2011: 176)

En este marco, el nombre propio que se incluye en los versos finales cifra en el texto el extrañamiento y la rareza de *sentirse* uno, Luis en este caso, como un asidero al que aferrarse en una identidad huidiza y disociada; "luz, sombra, puerta mal cerrada" como anclaje del ser frente a los asedios de la otredad: "Todo es raro y difícil / como sentirse Luis (…) Tal vez nos vamos de nosotros mismos. / Pero queda una luz, un grifo abierto / la sombra de una puerta mal cerrada" (2011: 176). Con el extenso y barroquizante título se introduce ya un primer guiño hacia esta idea

que se recoge en los versos finales: estos parecen funcionar como una metáfora de la ambigüedad autoficcional, a través de la remisión a una continuidad, un lastre o arrastre, un anclaje referencial más allá de la disociación identitaria y el desdoblamiento en ese otro, el "impostor".

Más allá del talante autoficcional de este doble de papel que se distorsiona en el espejo o en los balbuceos de un idioma y un nombre vacilante pero que posee, al unísono, indudables aires de familia con el autor, con su biografía, su derrotero intelectual, laboral y familiar, es posible advertir nuevas utilizaciones nominales en poetas recientes que proyectan su lazos referenciales y ficcionales hacia nuevas direcciones, tensando hasta hacer estallar las líneas más realistas o figurativas. Es el caso de Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962), por ejemplo. Este autor se alinea en textos tempranos con la mencionada "poesía de la experiencia", aunque posteriormente dicho entronque se matice y renueve en modulaciones más personales que conectan con los hiperrealismos y la "postpoesía" en un panorama poético más actual.

En su obra es evidente la utilización onomástica en su poemario del año 2012, *Gran Vilas.* El antropónimo nos dispara ya hacia una lectura que reenvía a la firma de la tapa, coincidente con su principal paratexto. Luego, en su interior, dicha incorporación se refuerza con el breve y sentencioso epígrafe de Johnny Cash, con la referencia a su famoso disco de 1970 "Hello, I'm Johny Cash", que permite conectar con el gesto de presentación y saludo del título. No obstante, en este autor la incorporación del nombre excede al Vilas de carne y hueso, traspasándolo en una altura desmesurada e hiperbólica que equipara a "Vilas" con un santo, con una deidad que trasvasa la altura humana y las limitaciones mundanas.

En construcción irónica y satírica –autoparodia, autoensalzamiento irónico, al decir de Gutiérrez Valencia-, Vilas será adjetivado a lo largo de las distintas secciones del poemario de maneras múltiples, desplegando a través de los epítetos variados e incluso antinómicos un espectro plural de *alter-egos* del autor que refutan una proyección representativa o biográfica: *Vilas el viejo, Vilas el loco, Vilas el cuerdo, Gran Vilas*, *San Vilas,* etc. Su nombre de pila aparece también, Manuel, como uno más junto a otros nombres que introducen una idea de desdoblamiento y que se acompañan con breves biografías ficticias de variados personajes de apellido homónimo en el poema "The Vilas": John, Ramiro, Alonso, Cristo, Clermont, Godfried y Rosario; espejos del yo, máscaras homónimas y distintas que habitan en ciudades como Detroit, Huesca, Madrid, Lima, Lyon, Frankfurt o Barcelona, con vidas, profesiones, oficios y edades disímiles (2016: 452-54)

Como advierte Laura Scarano "esta proliferación de rostros pulverizan la supuesta referencialidad autobiográfica que el lector común podría suponer en el antropónimo" (2017: 4). Su singular

poética de la nominación, que excede la remisión al nombre autoral como correlato del poeta, puede leerse en consonancia con lo que Colonna y luego Alberca denominan *autoficciones fantásticas*: "el escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe) pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica" (2007: 190), aunque dentro de este esquema irrealista, le quepa mejor el rótulo de autoficción lúdica, paródica o hiperbólica (Scarano 2017: 4). Nos situamos aquí pues con una propuesta que estalla los límites humanos: no hay una búsqueda de identificación ni reconocimiento con el autor, a pesar del uso del nombre propio. Como un dios profano y burlesco, en paródica letanía, el "Gran Vilas de los Mc Donald's y de los lavabos de los bares y de las gasolineras y de los aeropuertos…" (2016: 447) es evocado a través de la tercera persona como un "él", todopoderoso, ubicuo, omnipresente; también aparece por momentos como un tú a quien interpelar y apostrofar y finalmente, como parte de los juegos gramaticales y pronominales, se atavía también bajo la forma más previsible del yo, con la primera persona del singular.

El apellido teñirá las diversas secciones del libro como un manto que adopta formas variadas, nominales –en las manifestaciones ya mencionadas- y también espaciales, como la sección denominada "Ciudad Vilas". En contigüidad onomástica, otros nombres propios acompañan al autoral: de Jesucristo a Johnny Cash, Madame Bovary, Jimmy Hendrix, Vargas Llosa, Bob Dylan, Fidel Castro, James Dean, Lenin, Elvis Presley y una larga lista heterogénea atraviesa las páginas poéticas dando cuenta de algunas preferencias y afinidades electivas que tienen que ver esencialmente con el mundo del espectáculo, del rock y con la *cultura pop*. El propio autor señala en reiteradas oportunidades que su cultura viene del *pop* de los 60 y 70, pues "esa música es una poderosa energía que representa la vida", "una manifestación de energía sonora, de alegría y pasión popular" (2009, s/p).

Como ha leído lúcidamente Gutiérrez Valencia, la *carnavalización* es la característica de su obra como componente que entrecruza diversos elementos: vitalismo, ambigüedad ideológica, mezcla de alta y baja cultura, autoficción, humor e indeterminación genérica. Todo esto tiene que ver con ser una literatura carnavalizada. Gran Vilas "es político como lo eran las obras cómicas asociadas a las fiestas primitivas", equiparable a "textos pantagruélicos, por la libertad de su expresionismo materialista y carnal, por la elección de un humor incómodo, por su libertad en el decir, que está contra lo políticamente correcto" (2015: 359). En el "Prólogo" a *su Poesía completa*, Vilas se refiere a la utilización política de esta elección paratextual:

> Tuve mucho valor para titular un libro *Gran Vilas*, con mi apellido. No era un título discreto. Y España gusta mucho de la discreción en literatura. Luego la gente comenzó a llamarme así: «eh, Gran Vilas esto; eh, Gran Vilas lo otro». Al principio me hizo gracia, luego ya no me reconocía en ese nombre. Mucha gente entendió la razón literaria y moral y especialmente política que estaba detrás de ese título; otros, no la entendieron. Otros pensaron que era un alarde de vanidad; no, no era eso; si entonces no supieron ver qué era, desengañémonos y no gastemos energía, ahora tampoco lo verán. Pero muchos sí entendieron la razón de ese título. Un argumento de ese título, entre otros, era decirle a la clase media baja universal que no hay ninguna necesidad que impida a nadie convertirse si no en un grande de España o de Francia o de Inglaterra o de Rusia, sí en un grande de sí mismo. La imaginación es gratis, pero la gente se acostumbra tanto a la pobreza que no concibe que haya cosas que sean rematadamente gratis; cosas que no necesitas comprarlas, que están allí desde siempre, como el amor a uno mismo, como la creación interna de uno mismo, como la celebración de la propia fantasía, de tu libertad, o como el acto de respirar o de mirar la luz del día (2016: 10-11)

En ocasiones, ingresan también en los poemas referencias más cercanas a la biografía autoral, en especial en referencia a su origen (“eras hijo de las montañas de Huesca” (2016: 395), a la vocación y profesión de escritor o con la mención reiterada de su padre, asociado al pasado sobre todo y a la infancia. Sin embargo, el relato más próximo al autor contiene siempre su contra-imagen en el mundo endiosado y desmesurado de este mesías, de este santo hiperbólico y carnavalesco, rabelesiano y profano: “a ti te engendraron las ballenas” (395), eras “más pobre que los chinos y los negros y las ratas”, “te casaste cientos de veces y tuviste millones de hijos y de hijas” (395)” y “te echaron de todos los países serios”, “Vilas, eres perfecto. El Ser, eso eres tú, y no la nada, Gran Vilas” (396), “¿Por qué no soy rico si soy el mejor de los hombres, / si soy un santo?” (372), “Y haré milagros, partiré el mar por la mitad / y me beberé las olas, los peces / y me beberé a todo el alto mando / de la marina de guerra norteamericana…” (372).

3. Conclusiones

Alberca señala como una de las matrices del “pacto ambiguo” de la autoficción la consideración heterogénea y multifacética de un sujeto que alberga “un hervidero de múltiples yos” (2007: 20). Del mismo modo, Joan Oleza ha planteado algunas de las características centrales de lo que denomina el “realismo posmoderno”: en esta segunda cara de la posmodernidad, que no se ciñe a la “autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y la vida” (1996: 40), se subraya “la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado (…), un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo” (1996: 40). Si bien el crítico parte de un *corpus* de textos narrativos, este planteo parece interesante para pensar el arte en general de las últimas décadas y, así, también el panorama poético peninsular.

Recordemos que García Montero habla de "una musa vestida con vaqueros" al referirse a una "poesía cercana a la vida", "cuyo protagonista no se representa a sí mismo como héroe (…) sino como ciudadano normal, ciudadano que habla en el mismo lenguaje de su sociedad" (García Montero 1994: 24). De este modo, los diversos rostros de la identidad poética que diseña el autor con el ingreso del antropónimo, permiten una conexión natural con el ideario de la posmodernidad y su conciencia de la dispersión de la subjetividad. No obstante, la consideración unívoca del sujeto cartesiano no es una fórmula privativa del pensamiento de las últimas décadas. Por el contrario, no sólo en Machado y su "esencial heterogeneidad del ser", con la construcción de sus apócrifos, sino que ya en el Romanticismo se advierte esa subjetividad irónica que habilitaba los dobles –y dobleces– del yo, el distanciamiento autocrítico y autoconsciente respecto de un carácter monolítico y singular. Muchas de las líneas "autoficcionales" vislumbradas en nuestros autores entonces, se enmarcan en una genealogía que excede el paradigma de la posmodernidad, y que se nutre de fuentes diversas, más amplias y anteriores.

Como una provocación lúdica e irreverente, paródica y autoparódica a través de un ensalzamiento hiperbólico y desmesurado; como un *doble*, un *impostor* que responde al nombre propio y cifra la extrañeza de salirse de uno mismo, de pasar a través del espejo hacia los pliegues de una identidad escurridiza y plural; o, finalmente, renovando en un nuevo malditismo en clave contemporánea la crítica a las instituciones y la mirada irreverente sobre conductas burguesas en la clave disociada de la civilización y la barbarie, o de lo establecido y lo recóndito, lo esperable y lo perturbador. De la vida a la ficción, del ludismo a la crítica, estos *otros, criaturas y creadores*, *poetas y poemas* a la vez asoman en las páginas poéticas como motores disonantes que dan cuenta de una presencia en el mundo: la de un nombre, portavoz de un rostro y de una escritura.

Bibliografía:

Abuín González, Ángel (1998). "El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y duplicidad enunciativa". En Cabo, Fernando y Gullón, Germán. (Eds.). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam, Países Bajos: Rodopi, 111-134.

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

Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en discurso literario moderno.* Barcelona, España: Quaderns Crema.

Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraries.* París, Francia: Tristram.

de Ory, Carlos Edmundo (1945). "Los que se nombran en la poesía". *El español*, 117, 6.

Doubrosvky, Serge (1977). *Fils*. París, Francia: Galilée.

García Montero, Luis (1994). "Una musa vestida con vaqueros". *Ínsula, 565,* 24.

--- (2011). *Un invierno propio (Consideraciones).* Madrid: Visor.

Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra*. Barcelona, España: Crítica.

---(1998). *Las personas del verbo*. Barcelona, España: Lumen.

Gutiérrez Valencia, Cristina (2015). "A jocis ad seria"la risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas". Pasavento. *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 3, Nº. 2, 345-369.

Juaristi, Jon (2000). *Poesía reunida (1985-1999).* Madrid: Visor.

Lejeune, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". *Suplemento Anthropos, 29,* 47-61.

---(1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul-Endymion.

Leuci, Verónica (2017). *Poetas* in-versos*: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Villa María, Argentina: Eduvim (en prensa).

Oleza, Juan (1996). "Un realismo posmoderno", *Insula* 589-590, 39-42.

Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI.* Barcelona, España: Península.

---(2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila–Matas.* Valladolid, España: Cátedra Miguel Delibes.

Robin, Regine (2002). "La autoficción. El sujeto siempre en falta" en Arfuch, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 43-56.

Scarano, Laura (Ed.) (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología).* Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

---(2015). "'Aquel tímido Luis' García Montero en los bordes del nombre", en *Cuadernos del Hipogrifo,* Roma, no. 4, diciembre de 2015, 45-73.

---(2017). "La provocación autoficcional de Gran Vilas" en *Diablotexto,* Valencia, N° 2, 88 – 105.

Vilas, Manuel (2016). *Poesía completa (1980-2015).* Madrid: Visor.

--- (2016). "Prólogo: Unas palabras para estas poesías completas" en *Poesía completa (1980-2015).* Madrid: Visor

--- (2009). "Entrevista a Manuel Vilas realizada durante la Feria del Libro de Gotemburgo", Instituto Cervantes Estocolmo, en https://www.youtube.com/watch?v=gch-7oFf2h8 [Fecha de consulta: 26 de mayo de 2018].

Wolfe, Roger (2008). *Noches de blanco papel (Poesía completa 1986-2001)*. Barcelona: Huanacamo.

Flores Arrancadas

María LICCIARDO
(UNA)

Resumen

Nos proponemos reflexionar sobre la naturalización de las imágenes violentas y lo no representable relacionando los casos de mujeres asesinadas y arrojadas en un baldío; investigamos los pastos y la flora salvaje del lugar donde aparecieron los cuerpos. Posteriormente montamos dichas representaciones emulando las taxonomías botánicas o los tableros policiales en los que se ponen las imágenes para investigación. Buscamos articular la idea de naturaleza, naturalización, desnaturalización y su relación con los medios de comunicación.

Indagamos en la producción de la imagen como proceso reflexivo a través de tres representaciones: la referencialidad descriptiva de las plantas, emulando la ilustración naturalista utilizada por la botánica, los retratos de las chicas asesinadas evitando la representación naturalista intentando establecer un ícono antes que una individualidad; y por último, un sistema de orden que pretende llevar al absurdo la imposible racionalidad del crimen y el adormecimiento de la comunidad frente a la cotidianeidad del mismo.

Reflexionamos sobre las posibilidades pragmáticas de la imagen en la comunidad, sobre las posibilidades de abrir una fisura a través de la visualidad acostumbrada modificando sintácticamente algunos elementos. Consideramos esto acción política en el sentido de visibilizar lo que no es visible. Producción visual como operatoria de evidencia.

Introducción

"La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación"
Jacques Rancière

"Para saber hay que imaginarse"
Georges Didi-Huberman

Construir un lugar para fragmentos de imágenes, fragmentos de algo irrepresentable.

Mujeres asesinadas y arrojadas.

Las noticias muestran la foto de jóvenes sonrientes ¿Cuál es la imagen para esto?

Con agobiante frecuencia aparece la noticia en el diario:

"Corrientes. Irina Daiana López, una adolescente de 15 años, fue encontrada desnuda y cubierta de sangre en una pensión del barrio San Marcos. Al lado de ella estaba un bebé de seis meses llorando desconsoladamente"[35]

De Irina no hay imágenes, es tan desconocida, tan lejana, que a duras penas aparece su nombre en la prensa. Es uno de los pocos casos en los que ni siquiera hay una foto de redes sociales, ni siquiera una imagen de su familia. La única imagen que aparece es la de la patota que la violó y asesinó. Ni siquiera es una foto oficial que se presenta para buscar testigos o elementos que aporten al esclarecimiento del crimen, o una foto entregada por la familia a la prensa. La única imagen que nos llega es una foto aparentemente tomada con un celular en la que se ve a seis hombres y tres mujeres alrededor de una mesa en una reunión social, una de ellas muy joven y sonriente. Adivinamos que se trata de Irina. La noticia dice " se viralizaron imágenes de los momentos previos." Ni la imagen ni su distribución tiene autor.

No hay una imagen para la memoria de Irina.

Hay otras víctimas de las que si aparecen imágenes: siempre jóvenes, vivas y sonrientes.

Soledad, Lucía, Lola, dejaron una imagen de sus rostros. Dejaron un indicio de sus vidas. No hay imagen posible para su muerte. No hay una imagen que pueda representarlo todo.

"Ella esperaba esa noche que su amante la pasara a buscar a la salida.
ella aguardó un largo rato en la parada de colectivos
Nunca se supo qué le pasó a la adolescente hasta que fue encontrada
Hubo testigos que dijeron tantas cosas. Pero nadie pudo afirmar que la vio subir a su auto."[36]

Estos son fragmentos robados a la noticia del diario en el que relataban el caso de un crimen que terminó derrocando a un gobierno. Quitamos los datos que individualizan la noticia, y podríamos poner otros nombres allí.

35 Esta nota no presenta las referencias correspondientes porque pretendemos mantenerla anónima, si bien es real podría ser falsa, la idea es presentarla como ejemplo pero no nos detenemos en la identificación verdadera de la víctima.

36 *ídem 1*

Es frecuente que además de la información específica del caso encontremos frases en la noticia original o aparezcan noticias y comentarios paralelos en los que se deslicen elementos que permitan poner en duda la moralidad de las víctimas, elementos compatibles con la pregunta “pero, ¿qué llevaba puesto?”. Esta información “adicional” habilita por un lado la tranquilidad de una parte de la sociedad que considera que su propia conducta no favorece esos actos de violencia y por otra parte ejemplifica, como se nos enseñó desde hace mucho tiempo, que si Caperucita no sigue por el camino correcto indicado por su madre será comida por el lobo.

No adherimos a la idea del castigo buscado inconscientemente y no consideramos un dato relevante la vestimenta, los deseos ni la vida personal de las víctimas.

No hay imagen posible para lo sucedido. Seguramente existen imágenes forenses que guarda la policía, que no se exhiben, que no deben exhibirse. Son pruebas, registros, testimonios, y el celo sobre su invisibilidad es parte de la Justicia.

Cuando aparece una víctima, los diarios muestran la imagen de la chica viva. La imagen de una persona, para nuestra cultura, hoy, es la imagen de una persona viva. Nadie saca fotos de su madre yaciendo muerta y las pone en un marco. Las fotos que guardamos para el recuerdo son de las personas vivas. Pero no siempre fue así. Hubo épocas en que fue costumbre fotografiar a los muertos, y tal vez en algún lugar del mundo todavía lo sea. Las familias tomaban fotos de sus bebés y niños muertos participando del cuadro familiar como si estuvieran vivos. En los medios de comunicación ocasionalmente se muestran imágenes de cadáveres en escenas de guerra, pero no en el caso de las noticias policiales. Raramente muestran el cadáver, generalmente un bulto. Algunas veces, una fotografía del lugar exacto donde se encontró evoca con alguna eficacia a la víctima; muchas veces se muestra la imagen de la casa o de la policía trabajando en el descampado. Más usual es que, cuando se conoce, muestren el rostro del (presunto) asesino. Pero a ellas se la muestra vivas. La noticia nos dice *Esta joven, que tenía este nombre, que vivía en este lugar ya no está más*.

Construir sentido; mantener la memoria; generar un lugar para el silencio contemplativo.

Nos preguntamos si es posible construir una imagen de la violación y del asesinato, del horror ¿Desde dónde sería posible la configuración de esa imagen?

Nos preguntamos si *debemos* construir esa imagen.

La pregunta por la imagen intolerable, por la posibilidad de la imagen del verdadero horror la encontramos en el trabajo de varios teóricos y artistas: Theodor Adorno, Louis Marin, Claude Lanzmann, Alfredo Jaar, Martha Rosler, Jaques Rancière, entre otros.

Consideramos con Didi-Huberman que debemos configurar esa imagen. Para eso generamos y yuxtaponemos *fragmentos* ya que no es posible una imagen total, pero además porque es de manera fragmentaria que nos llega esta información, como un texto sin una verdadera sintaxis. Es un fragmento del diario, es una noticia en un fragmento del día, fragmentos de la niña que tuvo que le quedarán a su madre. Nada nunca volverá a ser completo.

En un costado del diario aparece otro caso de femicidio. No nos atrevemos a enunciar que la noticia es habitual y la sociedad se acostumbró a ella. Solo nos horroriza la frecuencia. Hace mucho tiempo que las mujeres son víctimas directas y colaterales de violencia. En las historias de guerras y saqueos siempre aparecen violaciones, como un género del saqueo.

Supuestamente, la cultura occidental crece y cuida a sus miembros, y sin embargo el 2017 fue uno de los años con más femicidios en la República Argentina: 295. En 365 días 295 femicidios. Esas 295 mujeres no fueron asesinadas por un ejército invasor. La mayoría de las veces lo fueron a manos de sus propios compañeros; en muchos casos había habido denuncias previas hechas por violencia doméstica.

En enero del 2018 los medios informaban que una adolescente había asesinado a su novio. Se habló muchísimo de ese caso y aún hoy siguen apareciendo noticias dispersas sobre el mismo. En esos días en que la noticia estaba fresca, mientras todos los medios hablaban de ese caso, gravísimo por cierto, asesinaron a cinco muchachas jóvenes. En cuatro de los cinco casos fueron sus exparejas.

Evidentemente hay algo que todavía no se ve. Algo que no miramos. Hay algo sobre lo que debemos reflexionar como sociedad. Pero no tenemos respuesta, solo tenemos la urgencia de abrir las preguntas.

El fenómeno sucede y aparece como noticia. Lo que proponemos es otra aparición pero desde la configuración artística. Partimos de la noticia pero no informamos. Preguntamos, exploramos la información y la re-presentamos. Traemos a la presencia el fenómeno pero no lo hacemos con la intención de informar. Esa información ya fue dada por los medios; *entonces* nosotros no aportamos ningún dato preciso, *entonces* no informamos nombres, lugares, modos.

¿Cuál es la imagen *posible*?

No la imagen del cadáver. Sería una nueva vejación para las víctimas, una abominable falta de respeto, pero además un sinsentido. Solo llevaría al espectador a desviar la mirada, o a clavarla por razones desviadas.

En los medios, esta operación de recorte se produce sobre la imagen y no sobre el texto en que se describe el horror, muchas veces con detalles morbosos. Porque la imagen puede promover mucho más la *desviación del sentido* que la literatura. Forma parte de la civilización el cuidado en la administración de lo que se muestra. El control es otra cosa.

Seguimos a G.Didi Huberman cuando decimos que una imagen no puede mostrar todo lo real. No hay una imagen, una única imagen que pueda mostrar la destrucción salvaje de la vida de una joven, la brutalidad del asesino, la manipulación obscena de la prensa, la destrucción de una familia, el olvido de la sociedad. No hay un único punto de vista para reflexionar sobre esto.

Rodeamos la imagen como lobos intentando arrancar un pedazo de sentido, algo que nos permita subsistir en medio del ruido y la locura del mundo de imágenes en el que trajinamos.

Intentamos construir una imagen que nos permita organizar un orden de subsistencia dentro del caos que trae la destrucción. Buscamos producir una imagen que visibilice, que homenajee y que abrigue a las víctimas. No buscamos una imagen de shock sobre el horror.

Hace mucho tiempo que el hombre produce imágenes. En un momento las imágenes empezaron a llamarse arte y hasta nuestros días tenemos imágenes, arte, gráfica publicitaria, etc.

Las imágenes primitivas de mujeres enaltecían su fertilidad. En algún momento de la historia europea las pinturas de mujeres son emblema de libertad, de sabiduría, sinónimo de belleza.

La publicidad usa imágenes de mujeres para vender electrodomésticos, ropa, bebidas, autos.

Hace relativamente poco tiempo que las imágenes de mujeres hablan de mujeres. Hace relativamente poco tiempo si pensamos en la historia de la humanidad, que las mujeres hablan de mujeres.

Trabajamos con imágenes de mujeres, con la metáfora de la flor como representación de la mujer en mente.

¿Cómo representar? ¿Presentar?¿Visibilizar?

Nos enfocamos en jóvenes, adolescentes, niñas. Aunque muchas mujeres adultas también fueron asesinadas, la pregunta inicial fue sobre la fragilidad y la belleza, el horror por la juventud destrozada.

Lo primero que hacemos es detenernos, pintar en un pedazo de papel una niña con acuarela. Miramos una foto de su rostro, pero no es eso lo que trasladamos al papel. Intentamos configurar un ícono de la joven inocente.

Esas acuarelas representan a *determinadas* jóvenes. Son realizadas a partir de los datos periodísticos sobre jóvenes reales que fueron asesinadas. Algunas se hicieron famosas, pero otras quedaron totalmente desconocidas y la noticia solo nos llega a través del Observatorio de Violencia de Género.

Decimos que estas acuarelas las representan en el sentido de volver a presentar, traer a nuestra presencia a alguien que no está, volverlo a traer en imagen.

El diccionario de la Real Academia Española, en su primera acepción dice de *representar*: "Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene."

Eso es lo que intentamos, hacer presente a una joven asesinada. A una joven que estaba ocupando un espacio vital y ahora es una ausencia. No nos proponemos recordarla o, en todo caso, no es recordar a esa individualidad específica. Consideramos que eso corresponde a la intimidad de su familia y sus amigos. Lo que buscamos es mostrar el suceso, pero como el suceso es imposible de mostrar, y si se lo mostrara sería imposible de ver, queremos traer a la mirada el hecho de que existía una muchacha y que ahora ya no está a causa de un hecho violento. Como producir una abstracción útil que nos sirva para pensarlas, de un cierto modo.

Buscamos con la figura de una joven que la memoria retenga a *aquello muchacha que fuera y ya no es*.

En la primer serie que encabeza esta producción elegimos cinco jóvenes que fueron noticia en los diarios. Las elegimos por su carga simbólica, tres de estos casos fueron noticia en los diarios durante mucho tiempo. Configuramos cuatro cuadros con los casos, los primeros tres corresponden a una joven cada uno y el último a dos. Posteriormente el ordenamiento de los fragmentos de representación acentuó otras posibilidades semánticas.

Trabajamos con tres representaciones: las acuarelas con imágenes de jóvenes mujeres, casi niñas; las acuarelas de flores y los dibujos de flores, proponiendo diversos grados de analogía.



Las acuarelas de las jóvenes

En los diarios , cuando aparece la fotografía de las víctimas, aunque se puede considerar una representación (de hecho lo es) no hablamos de representación, la fotografía parece más como un registro. Esta es la cara que tenía la chica que mataron. Esta *es* la niña que mataron. Esa carita en general es sonriente: muchas veces es una *selfie*, una presentación de sí misma, una imagen construida para presentarse al mundo y a los demás, y por qué no a ella misma. Otras veces son fotos de actos escolares o de fiestas.

La representación de esa misma joven, si bien toma como base a la fotografía, no la muestra para que sea reconocida. La fotografía permite identificar a una persona. Por la fotografía sabemos de quién se trata. Las acuarelas, si bien son originadas a partir de la foto, no permiten por sí mismas reconocer a la persona. Las representan, traen de nuevo su presencia entre nosotros, nos dicen de quién se trata, pero no en el sentido social de individuo, no por su nombre y apellido, sino que nos dicen que se trata de esa chica que todos vimos en los medios de comunicación, que tiene nombre pero que queremos ir más allá de ese nombre. La intención es detenerse en la persona real pero como punto de partida.

Las acuarelas son personas reales, verdaderas pero no explícitas. La verdad que muestran no es la de sus rasgos físicos precisos, como sí lo hace la fotografía o haría una pintura realista, sino que muestran la verdad de la que nos habla Bárcena:

"La verdad de la poesía no es, desde luego, la verdad que busca adecuarse a la realidad, sino la 'verdad' que nunca se dijo, que no se nombró. La verdad que no se somete a la sentencia: 'todo lo racional es real'. La verdad, en suma, que, de otra manera, se sitúa detrás o más allá de cualquier realidad supuestamente dada. No se trata, así, de la verdad que busca confirmar la realidad, que se dirige a ella argumentativamente, atrapándola en conceptos firmes, o que pide al afirmarse poder ser archivada o documentada, sino de la otra cara de la verdad, la verdad trágica de la experiencia -propia o ajena-, la verdad de una acción imposible o interrumpida que reclama ser narrada o relatada. Es la verdad de los que, naciendo para poder comenzar algo nuevo, vieron interrumpida caprichosamente su existencia en manos de una barbarie nacida del corazón mismo de la civilización occidental."[37]

Sólo que no es solamente de la civilización occidental.

Buscamos ir más allá de Soledad, Anahí, Paula o Lucía, sin olvidarlas, sin negarlas y fundamentalmente sin usarlas.

En esta representación se toman índices de su rostro, pero no todos: algo del color del pelo, algo de su ropa, pero no lo suficiente como para hacer un *identikit*. Se representa a ella y además hay otra representación por la que cada una de ellas representa a todas.

La técnica y el tamaño del papel *representan*, como su ubicación en la configuración total también *representa*. "La imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material."[38] Consideramos la dimensión semántica de esa materialidad.

Elegimos trabajar con acuarela en formatos pequeños, porque no es la pintura el centro de la atención. No es una pintura en el sentido de su armonía ni en el sentido de la validez del retrato, ni que pudiéramos encontrar un alto grado de parecido con el rostro que la originó. Justamente cuestionamos ese grado de analogía e indagamos sobre las posibilidades de otras analogías. "Dado que la semejanza es por su parte una idea, a lo largo de la historia ha sido definida una y otra vez. (…) Aquello que era *analogizable*, o bien representable (y aquello que no lo era), estaría supeditado

37 BÁRCENA, F. (2001). La esfinge muda: El aprendizaje del dolor después de Auschwitz.(p.9) Barcelona:Rubí. México: Antrhopos; Guadalupe N.L.

38 BELTING, H. (2009). Antropología de la imagen.(p.51)Madrid: Katz Editores

a una dinámica histórica"[39]. Estas acuarelas son semejantes a la inocencia y juventud de las víctimas, no a sus rasgos físicos.

Hubo una niña, que sonreía. Ya no sonríe, su cuerpo fue destrozado.

No es posible representar esto.
Por otro lado, no tenemos el permiso de la familia para usar su imagen. Y justamente, no queremos usar ni su imagen ni su nombre, aunque los tiene. No son "chicas asesinadas" son Natalia, María Soledad, Lucía, ángeles, Anahí…
Toda la referencialidad que no esta puesta en la representación de cada víctima, abunda en los dibujos y las pinturas de las flores.
Las flores sí son modelos a copiar. Las flores prestan su forma para hablar de otra cosa. Las chicas no, son ellas mismas. No hay cuerpo para copiar; sus cuerpos ya no existen; sus cuerpos fueron lastimados.



Las flores

Es tradicional la comparación entre las jóvenes y las flores. Es una vieja galantería decirle a una mujer que es bella como una flor. Se le regalan flores a las mujeres para agasajarlas. Pero también se ponen flores en las tumbas, no solo de mujeres, y se rodea de flores a los muertos cuando se los vela. También se arrancan las flores silvestres de manera despreocupada.
Se dibujan las flores para comprender su morfología, para aprender a cuidarlas, para reconocerlas.

39 BELTING, H. (2009). Antropología de la imagen.(p.39)Madrid: Katz Editores

Estudiar y dibujar las flores de los lugares donde fueron hallados los cuerpos es la segunda instancia después de hacer la representación de la víctima, estudiar con cuidado la flor que acompañó su cuerpo es dedicar cuidado a su memoria y tratar de reparar el abandono, porque no podemos cuidar ni reparar sus personas, porque somos artistas.

Representar para entender la morfología de la flor. En un grado distinto de analogía, estos dibujos *representan*, tomando esta vez la segunda acepción del diccionario de la real academia - 2. tr. Informar, declarar o referir

Se refieren a la necesidad de cuidado, de investigación de lo crímenes pero sobre todo de cuidado, por parte de la comunidad, de las víctimas.

Las flores no son cultivadas, son flores silvestres, de potreros, de matorrales, de baldíos, flores muy comunes. Son flores sencillas. Estas flores pueden ser arrancadas sin que nadie repare en ello, ni sean protegidas por ninguna ONG: siempre crecen más. Como las chicas.



Las flores simbolizan a las chicas pero también las acompañan, la idea es rodearlas de flores como la *Ofelia* de Millais, aunque ella no fue asesinada.

También es evocar las flores que se dejan sobre la tumba y sobre el lugar donde encontraron los cuerpos y que, cada tanto, se convierten en lugares de peregrinación y en surtidores de milagros.

Esta parte del proceso la denominaremos *cripto-performance*.

Cripto-performance

Entendemos la performance como “práctica de afirmación estricta del transcurrir, …política del acontecimiento”[40], en donde no hay un objeto-obra sino que lo que se muestra es *algo que sucede*.

40 BREA, J.L.(2004) Murcia: CENEDEAC.

En la *cripto-performance*, por el contrario, el acontecimiento no está a la vista de todos, pero sucede. De su suceso depende la configuración de la obra.

En el momento en que aparece en el diario la noticia del crimen, el nombre de la víctima, las posibles imágenes (fotografías) relacionadas, todo esto es público, por un tiempo está al alcance de todos.

El momento *cripto-performático* acaece durante la investigación de la flora del lugar, la selección y análisis de las plantas correspondientes.

Al situarnos frente a la necesidad de imaginar lo inimaginable, al decidir formar imágenes sobre algo que no vimos, sobre personas que no conocemos, sobre hechos que no vivimos pero que nos alcanzan a través de los medios de comunicación y que, por su frecuencia, por su atrocidad no nos permiten mantenernos indiferentes buscamos algo que permanezca estable, algo objetivo de lo que aferrarnos. La flor.

La flor es testigo y también es belleza posible y necesaria. Si, siguiendo a San Agustín, consideramos la fealdad como el contraste que permite apreciar la belleza, podemos tomar la flor como la belleza que evidencia lo horrible.

La flor también es muy frágil. La mayoría de las flores silvestres arrancadas sobreviven muy poco tiempo. Permaneces inermes frente a la potencia de la fuerza que las arranca.

Se produce un enorme silencio al observar la compleja delicadeza de una flor, desde el análisis botánico, los estambres, los pétalos que pueden ser arrancados por el viento. Decimos que se produce un enorme silencio al contemplar la fragilidad expuesta y la facilidad de su destrucción. Desde esa mirada encontramos la analogía con la muchachas y nos detenemos a dibujar con rigurosidad la morfología de cada flor o hierba correspondiente.

Es un deber, no una decisión estética, cumplir con el detalle de cada flor. El dominio de la estética vendrá después en el ordenamiento posterior entre los otros fragmentos.

“ … y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona”[41]

Destacamos este momento como de *cripto-performance* diferenciándolo del proceso íntimo de producción de obra, porque es un proceso en el que se articula lo público y lo privado; la descripción objetiva del mundo y el espíritu. Hay un acción concreta que se debe realizar cumpliendo con normas externas, o la realidad. No es cualquier planta la que se dibuja y la que se

41 GADAMER,H.G.(1996) Estética y hermenéutica.(p.93)Madrid:Tecnos.

pinta con acuarela, no se lo hace siguiendo un impulso sensible o privado (personal). La investigación y la reproducción precisa de las plantas es el gesto, es uno de los fragmentos constitutivos de la configuración final, es una acción *per se*, una acción sagrada de homenaje a un ser desconocido. Es definitorio el momento fenoménico privado. Es el momento en que se resguarda el nombre de las chicas, en el que se oculta su efigie tras las flores, para protegerlas, para que no vuelvan a ser vejadas. No es el medio, el medio es el papel, el lápiz y la acuarela.

No está el cuerpo de las chicas porque ya no están vivas y su cuerpo es polvo, no está el cuerpo representado de manera fiel, el cuerpo del artista productor, no se presenta como acción pero ese cuerpo es parte de la obra porque guarda un secreto, ese cuerpo sabe de los nombres y los datos que dan sentido a la aparición de la imagen. Allí están.

Cada uno de los elementos puede denominarse a sí mismo, son acuarelas, imágenes de jóvenes; dibujos de flores y plantas, representaciones de plantas con acuarela. Podíamos considerar cada uno de estos elementos independientes como pistas.

“El estatuto de la pista es interesante, porque una pista es diferente respecto de la información y no es aún una forma de conocimiento. Es una entidad epistemológica, porque actúa en el conocimiento, pero no puede definírselo sino como una pista. La pista alude a una expectativa básica de cumplimiento: las pistas están allí para resolver el misterio.”[42] Volveremos sobre el ordenamiento de las pistas más adelante.

En la *cripto-performance* hay dos instancias, las flores pintadas con acuarela que dialogan directamente desde el medio con las imágenes de las chicas y las flores dibujadas.

En los dibujos de las flores, buscamos la correspondencia no correspondiente entre imágenes y palabras. Junto al dibujo aparece la copia de la información de los datos botánicos intercalada con la información del diario.

Es una imagen habitual, todavía, decir que “tomamos papel y lápiz” para tomar nota.

Tomar nota, para Wikipedia es : “una técnica de estudio que consiste en resumir una información para trabajos escritos o exposiciones. De esta manera se recolectan con rapidez y en forma coherente sólo aspectos relevantes sobre la exposición de un tema del punto.”[43]

42 MARTINEZ, C.. (2012) “Cómo un renacuajo deviene una rana. Estética tardía, política y materia animada: hacia una teoría de la investigación artística”. Kassel. DOCUMENTA. MUSEUM FRIDERICIAUNUM *dOCUMENTA (13). The book of books. Catalog 1/3*. Art. dir.: Carolyn Christov-Bakargiev. Kassel: Hatje Catz, p. 46-57. Trad.: Marcelo Giménez. Recuperado de http://www.deartesypasiones.com.ar/

43 https://es.wikipedia.org/wiki/Toma_de_notas . Tomado el 3 de mayo del 2018

Los dibujos de las flores son una toma de nota en el sentido de dejar el dato relevante, anotar la flor junto con la noticia es el enlace para acentuar el vínculo muchacha-flor, es lo más cerca que podemos estar de escribir la identidad de las víctimas. Las flores dibujadas expresan el doble régimen de oscuridad y verdad. Muestran una flor real, de la manera más detallada posible y todas sus indicaciones no hablan de la flor sino de una joven.

Desnaturalizamos las flores al dibujarlas intentando un procedimiento homeopático de desnaturalización de la violencia naturalizada.





Una imagen no puede abarcar todo lo real

Para proceder en la *cripto-performance* necesitamos una meditación. Es preciso generar una distancia del mundo y centrarse en la repetición ritual de la investigación. Releer la noticia, investigar la flora correspondiente y entregarse a las órdenes de su reproducción

Antes nos referíamos a las flores como pistas y, en general, a cada imagen como fragmento. Además trabajamos con algunos fragmentos de texto que también actúan como pistas **.**

Pistas que fueron relevadas de los medios de comunicación, de guías de botánica y que se clasifican en un marco. La tensión constante en el proceso se produce entre la pesquisa del caso real y la puesta en escena de todo lo que permita volver a presentar ese caso real afirmando que es una persona, un individuo en particular pero que puede ser otras y de quien no daremos nunca sus datos reales pero si todo nombre posible que la rememore.

El dispositivo que propone este marco proviene del cruce de dos imágenes culturales. Una es la mencionada más anteriormente, el “tablero policial”, la otra es la taxonomía botánica. En ambos casos se repite la acción de selección, clasificación y configuración de un modelo de orden. Para esto es necesaria una operación que sigue la lógica de las clasificaciones totémicas de las que habla Claude Leví-Strauss[44].

44 Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, breviarios FCE1962, parís,1984 mexico

Hay un gesto: pinchar, clavar las imágenes de determinada manera en la base, hay una innegable una búsqueda de armonía estética, pero no es la dirección, esta sería la cita. Las imágenes están exhibidas en el tablero para seguirlas con la mirada, se invita a la mirada a analizar, detenerse, ir de a poco. Pretenden mostrara un universo de pistas que no ofrecen ninguna seguridad, solo se muestran, están frente a nuestros ojos y debemos detectar adónde nos llevan

No vemos naturalmente, o con inocencia.

¿Qué lugar es este en el que aparecen los cuerpos? Las acuarelas de flores y plantas no representan las plantas sino el lugar donde encontraron a las chicas.

Los lugares donde los cuerpos son abandonados suelen ser basurales, el descampado, el costado de la ruta, algunas veces enterradas pero la mayoría de las veces simplemente abandonadas.

El lugar que procuramos para nuestra configuración es un tablero de madera con un marco, donde lo que se abandonó, lo que estaba enterrado o semienterrado se presenta en el contexto de una clasificación para su análisis, se ordena y se muestra lo que estaba revuelto y oculto. Se establece un orden fuera de la lógica. Proponemos los tableros como espacio para la construcción de una heterotopía. Exponemos una obsesión apelando a la mirada del otro.

Sabemos que las imágenes no pueden explicar lo que ocurrió. Las imágenes no pueden evitarlo ni sanarlo.

Ni los retratos de las jóvenes asesinadas cumplen con las expectativa de fidelidad de sus facciones, ni las flores dibujadas son adecuadas si las miramos estrictamente desde el punto de vista de análisis botánico, tienen textos entremezclados, hablan de crímenes, no solo de los datos específicos de la flor, y además, esos datos están incompletos.

Toda la configuración de este trabajo, la reunión de flores y chicas es un simulacro que no cumple con un rigor histórico.

¿Cuál es la fenomenología de estas imágenes?

Asistimos a la naturalización de los crímenes, nos rebelamos hacia esa naturalización. En todos lados se alzan movimientos en contra de la violencia de género. Usamos imágenes de la naturaleza para decir que no es natural.

Durante este proceso la etapa de investigación, clasificación y ordenamiento abrió una segundo momento en el que realizamos los retratos de los asesinos.

No entran en el mismo cuadro en todo el sentido de la expresión. Los asesinos no aparecen en los tableros de madera en los que clavamos las representaciones de las chicas asesinadas. No les corresponde ese lugar.

Generamos otra serie en la que se representa al asesino como un monstruo. El rostro del asesino es irrepresentable, y muchas veces no lo conocemos. El rostro del asesino es irrepresentable no porque el medio no pueda imitar sus facciones si no porque no encontramos un grado de analogía para mostrar el rostro de quien es capaz de violar a una niña de tres años y después ahorcarla. Muchas veces no es un solo individuo y, si hiciéramos su retrato estaríamos mostrando datos que no queremos mostrar. La manera que hallamos de mostrar a ese asesino es en la presentación de un monstruo informe que destroza la flor que sí tiene identidad. El monstruo es más que un individuo o un hombre, el monstruo es el hombre concreto que realizó la acción, la situación social de abandono de la víctima, la ignorancia, el miedo, la costumbre.

Aquí abandonamos el dispositivo de clasificación y montaje para retomar el medio tradicional de la pintura. Son acuarelas que se construyen a partir de diálogo de los dos discursos, expresivo y naturalista. En este otro modo de organización de lo sensible buscamos un equilibrio que sostenga la anterior obsesión.

Sabemos que no hay manera de recuperar la inocencia perdida, las vidas sesgadas, las sonrisas borradas. Sabemos que no vamos a detener a las fieras. Tal vez solo buscamos una manera de soportar el terror, de sobrellevar el dolor o de intentar una caricia torpe en el hombro de los golpeados.



La presión diagonal de lo imposible: situación de la Estética en la teoría de Menke. Entre una negatividad implícita y la subversión postestética

Guillermo LÓPEZ GEADA
Universidad Nacional de Mar del Plata

"La ilusión de la vida por delante,
se conjuga con el verbo
de la vida por detrás".
(Juarroz, 23, IX)

Resumen

El presente trabajo se inscribe en la idea de autonomía del arte apoyada sobre una reformulación del sujeto moderno concebido no como el centro ordenador y determinante de sus propias capacidades sino, a la inversa, como resultante de sus fuerzas previas constitutivas, en sentido filosófico y poético-trascendental. Buscaremos mostrar cómo ubica Menke a la experiencia estética de la obra de arte como soberana, además de autónoma, ante los modos extraestéticos de experiencia y discursividad. Para ello, se trabajarán las posiciones tanto de Derrida como de Adorno entre quienes se debaten formas serviles y soberanas de cumplimiento de la experiencia estética según su relación de simultaneidad o sucesividad con los demás discursos. La distinción girará en torno a considerar el cumplimiento soberano de la obra de arte como algo implícito en la experiencia estética negativa o como una consecuencia de ésta que cobra forma bajo una subversión postestética de la comprensión. Tratadas dichas divergencias, se intentará mostrar la compatibilidad de la posición adorniana con la autonomía del arte y la reformulación del sujeto moderno ya mencionada. Finalmente, se esbozarán cuestiones no menores como la necesidad del desplazamiento de una crítica inmanente a una genealógica, y las implicaciones de ello para el soporte trascendental dado al origen de la teoría de Menke.

- **La concepción del sujeto moderno desde la estética filosófica de Menke**

El marco general del planteo de Menke se da en torno al problema de articulación entre la autonomía y la soberanía del arte, en tanto que son dos posibilidades de comprender el arte que parecen oponerse, pero a la vez suponerse e implicarse mutuamente. Ante esta suerte de dicotomía antinómica, Menke elabora su teoría estética basándose en que tanto la autonomía como la soberanía del arte deben, y no solo pueden, mantenerse en pie.

En este trabajo nos ocupa, más específicamente, la situación de la estética en términos de su ubicación respecto de las demás formas de experiencia y discurso. Es importante, entonces, visualizar qué posición se le atribuye a la experiencia estética, ya que ello habilitará una dinámica diferente en cada caso.

En principio, es fundamental para todo nuestro trabajo que nos ocupemos primero del modo en que debe entenderse el concepto de sujeto en la experiencia estética. Menke piensa desde dos enfoques posibles al sujeto en el decurso de la modernidad. Una de ellas puede reconocerse en la impronta de la filosofía racionalista que, de algún modo, perdura en el idealismo; mientras que la otra forma de subjetividad se apoya en la propuesta del romanticismo, línea filosófica que dará fuerza a la trama elaborada por Menke.

Situándonos, entonces, en el marco filosófico del surgimiento de la Estética filosófica como disciplina autónoma, diremos que ambos modelos de concepción del sujeto tienen un punto común. Reconocemos en Baumgarten la divergencia inicial de la estética, tanto por su predominio en el modelo de la estética kantiana, como por la crítica que deviene posteriormente en el modelo estético de Schlegel.

En vistas del enfoque en que predomina la centralidad del sujeto, debemos ver el modo en que Baumgarten concibe a la estética y una determinada noción de sujeto ligada a ella. Dicho autor reconocerá a la estética como disciplina específica de un campo de la filosofía, pero como un tipo de conocimiento inferior ante el desarrollo científico de la mensurabilidad, la cuantificación y el cálculo. Bajo esta posición racionalista, asoma una concepción metafísica de sujeto, concebido autónomamente como un centro ordenador, o un mero poseedor de facultades cuya ejecución prevé la realización de algo con mayor o menor dificultad.

La estética, así, conquista su dominio propio dentro de la filosofía. Pero desplazada por la centralidad del sujeto en una filosofía que pondera las cualidades “primarias” de los objetos. El rastro de ello se observará también en Kant. Este predominio del sujeto lo marca la idea de reflexividad estética en el propio Kant. Ésta remite por entero al sujeto cuando su actividad deviene

en una cierta consciencia del juego interno entre la imaginación y el entendimiento. De esta manera, la estética tiene su dominio propio, pero es un agregado diferencial, relegado a las formas de experiencia, discurso y conocimiento fundado en el sujeto.

A pesar de lo anterior, Menke rescata de Kant otra posible concepción para la reflexividad estética, entendida como la liberación de las facultades de la razón, en una actividad a modo de juego que no alcanza determinación alguna del objeto. Es decir, sin que ello reporte un estado de consciencia de dicho proceso interno. Esa idea de liberación de las facultades es el punto en que más se aproxima a las propuestas de Herder y Schlegel.

Herder, en principio, se opone a la concepción que pone al sujeto en el centro, como ejecutor de sus propias capacidades. Propone, en cambio, una genealogía regresiva en la que pueda verse al gusto estético como un principio de tipo antropológico. De acuerdo con esto, el gusto estético sería una derivación del "fundamento/mecanismo oscuro del alma", que se formó en los primeros tiempos en que el hombre pasó "desde un estado en que sólo fue una planta pensante y sensible hasta un mundo donde se convirtió en animal" (Menke, 2011, p.96). Dicho juicio estético, sería el primero de todos que, por repetición, habría posibilitado los demás juicios y capacidades. Así, la naturaleza del hombre se caracteriza por la fuerza previa a su obrar consciente en el tipo de experiencia estética así entendido.

La otra propuesta que opone a la de la filosofía del sujeto, es la de Schlegel. Por su parte, este autor, pone en escena el hecho de que la reflexividad estética es una determinación interna de la obra de arte, no del sujeto. Un aspecto crítico de su propuesta es que plantea la reflexión estética como una regresión desde lo *producido* a lo *producente*, en que lo *producente* no es ya el sujeto, sino los significados indecidibles de sus materiales. Una segunda faceta la constituye su idea de *ironía* en la obra de arte, entendida como el conflicto entre lo afirmado y lo negado en la obra que, lejos de disolverse, busca expandirse en una indefinición constante. En este punto vemos un fuerte carácter anti-teleológico, ya insinuado en Herder, en que la fuerza de los significados de la obra de arte opera de modo que genera una discontinuidad constante de la comprensión.

Una cuestión importante es que ninguno de los modos de comprender al sujeto va en detrimento del otro. Es decir, que el sujeto sea presentado como derivado de fuerzas actuantes previas a su obrar consciente, no significa que el sujeto no disponga de capacidades, ni de voluntad para ordenarlas y ejecutarlas. Esta doble demarcación es, principalmente, un escenario posible que permite vincular nociones como la de fuerza con la idea de reflexión (en el sentido señalado que se toma de Kant), para pensar una dinámica diferente en torno al vínculo entre lo estético y lo extraestético.

2 – Discontinuidad configurativa en la experiencia estética: Adorno y Derrida

Hasta acá, la noción de sujeto, además del significado que habitualmente comporta, nos abre además, tanto una dimensión de fuerzas previas al sujeto como una lógica de conflictividad entre la obra de arte y los juicios determinantes del individuo. De este modo, frente a la consciencia del sujeto está la interrupción, la negación de su comprensión por la fuerza de la experiencia estética misma.

Así, Menke nos acerca a una definición de experiencia estética: si bien comienza por actos de aprehensión que no son genuinamente estéticos, la diferencia estética se observa en el proceso que integra dichas aprehensiones no estéticas, tomadas por separado, y las niega, constituyendo progresivamente "una cualidad específica que no se puede atribuir a ninguno de sus contenidos por separado" (Menke, 1997, p. 35). Esta negación de los elementos no estéticos iniciales de la experiencia estética es la discontinuación, la formación de una diferencia y representa la lógica misma de dicha experiencia en su cumplimiento soberano.

La negatividad estética viene dada así por la procesualidad con que la experiencia estética subvierte nuestros modos habituales de comprensión al aplazar sus resultados inmediatos y automáticos. Así, la negatividad experimentada estéticamente revela la insuficiencia de nuestros discursos, resaltándola en la discontinuidad de las interpretaciones del objeto estético.

La interpretación de objetos estéticos trae consigo, según Menke, dos tipos de discursos: uno que se da *en vistas a* una experiencia estética posible; y otro que caracteriza al objeto *desde* la perspectiva de la experiencia estética misma. Este segundo tipo de discurso, se caracteriza por comprobar la existencia de propiedades estéticas, como medios de la experiencia estética misma, y expresar o inducir a una experiencia estética como fin. Aunque pueda resultar problemática esta escisión entre medios y fines, sortear este escollo es posible, si se atiende a cuál es la lógica configurativa de estos discursos.

En efecto, los discursos que debemos tener en cuenta son los que se refieren a la experiencia estética en tanto hecho, y no como algo meramente posible. Por lo tanto, Menke sostiene que sólo un discurso interpretativo interrumpido puede expresar la negatividad de la experiencia estética, "sólo la ceguera de las interpretaciones posibilita la intuición de lo estético" (Menke, 1997, p.137). Diremos, entonces, que esa discontinuidad introducida viene a ser configurativa de la lógica de los discursos interpretativos sobre el objeto estético.

En ese sentido, Menke distingue dos modos en que se introduce esa discontinuidad. Una de ellas, se ve en la propuesta de Derrida, quien resalta esa discontinuidad en la incompatibilidad entre el contenido de los enunciados que forman una interpretación, y al menos un enunciado de otra interpretación que es, a pesar de todo, perfectamente posible, y señala aspectos que parecen olvidados por la primera.

La segunda forma de discontinuidad puede figurarse en Adorno. En su caso, según Menke, la discontinuidad viene de la oposición entre los enunciados encadenados en una interpretación y los que señalan rasgos del objeto estético no son asimilados por ella. Es decir, se confronta a la interpretación con enunciados que remiten al carácter sobreabundante del objeto estético.

Ambos modelos de discontinuidad configurativa, tomados de primera mano, parecen confluir en la idea de que el objeto estéticamente bello es, al mismo tiempo, fundamento y abismo de la comprensión. Pero, esta explicación deja fuera ciertos elementos estructurales de la negatividad estética. En este punto es que Menke critica la propuesta de Derrida, apoyándose en que su propuesta de una lectura textual de la experiencia estética impide el cumplimiento soberano de la misma.

El problema es que esta posición implica mantener, tal como su lectura textual supone, la interpretación a nivel de signos, ampliando el ámbito de validez de lo estético. Contrario a esto, Menke pondera la postura de Adorno, ya que entiende al objeto que experimentamos como cosa. Porque es fundamento o abismo, el objeto se revela como cosa al rehusarse a ser signo comprensible de ningún modo. Aparece, también, como cosa porque sustraerse a la comprensión significa salvar su propia materialidad impidiendo que se fijen relaciones no utilitarias con sus elementos constitutivos. Entendiendo por esto, que la experiencia estética nos coloca frente a un objeto que escapa a la determinación de la comprensión propia de los signos, pero sin ser tampoco una mera cosa con propiedades que no se puede comprender, sino como “cosa de segundo grado”.

El problema a que apunta Menke al pensar al objeto estético como “cosa de segundo grado” desde la perspectiva de Adorno, es que implica ampliar la validez de la negatividad de experiencia estética a los discursos no estéticos. Derrida, al leer el hecho estético por medio de la lectura textual, transforma los signos estéticos en texto, es decir, hace aparecer tanto al discurso estético como al no estético como dos “géneros” literarios de un único texto general.

Por su parte, Adorno evita superponer el discurso estético y no estético, y mantiene la tensión que genera una supuesta dicotomía entre autonomía y soberanía. Tensión propia de la modernidad estética, subyacente a los esquemas racionalistas–idealistas y la propuesta estética romántica que

nombramos al principio. Adorno preserva con esto, la potencia negativa que esa distancia irresoluta da a la estética, a la que Menke llama el "riesgo" de la modernidad estética. Teniendo en cuenta nuestro primer apartado, el "riesgo" moderno de la estética se entiende como el riesgo de desarrollar "bajo la forma de un discurso particular […] un contenido que niega la comprensión automática en la que se basan los discursos no estéticos" (Menke, 1997, p. 208).

El nudo problemático que habilita una oposición entre Adorno y Derrida es, justamente, el tipo de relación que uno y otro establece entre la experiencia estética y este "riesgo". Menke, en este sentido, entiende que para Derrida mantener la autonomía del discurso estético es tender a una concepción servil de las experiencias que suscita el arte. Lo cual requeriría una afirmación de la soberanía del arte, que supere su mera determinación en términos de autonomía. Para Menke, el problema con esta propuesta de Derrida es que, desde esa lectura textual, lo que hace es ampliar el dominio y validez de la negatividad estética más allá de la configuración de su propia experiencia y discursos. Así, se asume una validez universal para las estructuras de la experiencia estética. Es decir, termina siendo posible descubrir en *todo* la negatividad que, por la propia lógica de dicha experiencia, se limita a la esfera estética.

En definitiva, la cuestión para asumir a la experiencia estética negativa como estabilizadora o desestabilizadora, se lee en términos de su localización. Circunscribirla de antemano a un lugar determinado, desde el cual comprender su relación con los discursos y comprensión no estéticos, es darle un carácter estabilizador. Opuesto a ello, es desestabilizadora cuando se la entiende ubicada en todo lugar, de manera que su relación con los demás discursos resulta potencialmente inescrutable. La propuesta de Menke es, entonces, que la soberanía del arte viene dada por la ubicuidad potencial de su negatividad. Lo cual no suprime la autonomía del arte, porque parte desde el hecho estético mismo, cuando tiene lugar, para la subversión de los discursos no estéticos.

Podemos decir, entonces, que aquel "riesgo" moderno del que hablábamos, es justamente este mismo riesgo. La potencialidad misma es dicho riesgo, su latencia y posibilidad, y por ello mismo no puede circunscribirse de antemano a un lugar lógico que anticipe sus resultados. Así, en términos generales, la discontinuidad configurativa del discurso estético conforma su carácter autónomo; la ubicuidad potencial su cumplimiento soberano. La diferencia entre Derrida y Adorno, resulta, entonces, por el modo en que ambos ubican a la experiencia estética de la negatividad en relación a la dimensión no estética de la misma.

Para Menke la relación entre lo estético y lo no estético, en Derrida, se da por implicación, mientras que en Adorno se da por sucesión, efectos y fundación. Como venimos viendo, el primero

coloca a un mismo nivel la validez negativa de lo estético y de lo no estético, volviéndola un valor implícito en todo discurso, manifiesto en el deseo de presencia como una afirmación absoluta que fracasa por los medios parciales en que se expresa. En cambio, la perspectiva adorniana de Menke limita la validez de la experiencia estética a su cumplimiento actual. Por lo que el hecho, los objetos y los discursos son considerados estéticamente y, por lo tanto, totalmente incompatibles con todos los demás. Así, la negatividad experimentada estéticamente está en relación de sucesión o fundación con el dominio no estético porque "con ella se adquiere una nueva imagen de los discursos no estéticos" (Menke, 1997, p. 197).

3 – Motivo estético, genealogía postestética

Así, desde la perspectiva de Menke, el cumplimiento soberano de la experiencia estética de negatividad se observa por sucesión, efecto, o fundación de una nueva imagen de los discursos no estéticos, y no por implicación. El efecto observable consiste en que los discursos no estéticos pasan a concebirse desde una visión postestética.

La ubicación de la estética, entonces, nos da una clave importante. Derrida, al ubicar la negatividad estética en el mismo nivel que los demás discursos, lleva adelante una negación parcial, ya que, por la estructura misma que rige la experiencia no estética, sólo es posible una negación determinada. Se niega, con ello, la relevancia de un determinado discurso, pero no el funcionamiento de los discursos mismos. La localización dentro de la lectura textual no permite ejercer una negatividad total, porque no impugna el presupuesto necesario de la comprensión automática más que parcialmente.

Una negación total, en cambio, tiene lugar bajo el doble perfil ya visto de la modernidad estética: por un lado, su especialización como una perspectiva diferente pero no totalizable con las demás dimensiones de la experiencia; por el otro, su generalización como la forma en la que, al no estar localizada en ningún lugar de antemano, puede darse, potencialmente, en todo lugar.

Menke sostiene los puntos principales de la posición de Adorno, según la cual la negatividad estética se experimenta como una crisis radical de los discursos no estéticos. Desde esta perspectiva, ante una negación efectuada de tal modo, no hay llamado al orden o reestructuración que efectuar: vistos desde la experiencia estética, los discursos no estéticos son postestéticos.

Para aclarar esto último, partiremos, junto con Menke, del diagnóstico compartido por Derrida y Adorno, según los cuales las reivindicaciones infinitas del discurso entran en una dialéctica negativa con los medios finitos de su realización. Ante este problema, Menke amplía y desarrolla una salida

insinuada por Adorno: abandonar el carácter inmanente del análisis y plantear la necesidad de un impulso externo que justifique la existencia de aquellas reivindicaciones infinitas, a pesar de que sea inalcanzable su propósito.

Dicho impulso será entendido como una experiencia exterior fundante, y la forma adecuada de reconocer esta experiencia tendrá, para Menke, una impronta genealógica. No debemos preguntarnos ya por las condiciones de realización de las reivindicaciones absolutas del discurso, que caen en una dialéctica negativa, sino por las condiciones de aparición de esa dialéctica negativa. En torno a los problemas de utilización y fundamentación de esas afirmaciones totales, un enfoque genealógico se pregunta "por la estructura de la experiencia de crisis, en reacción a la cual tienen ellas que presentarse" (Menke, 1997, p. 151). Esta perspectiva genealógica no intenta, por lo tanto, justificar los soplos metafísicos que elevan a los intentos de fundamentación última del discurso, sino ver qué experiencia de crisis prerracional cuyo conjuro motiva la apariencia absoluta de reivindicaciones que se tornan irrealizables.

Menke sostiene la necesidad de fundamentar, genealógicamente, por medio de una experiencia prerracional, la emergencia de una dialéctica negativa del discurso y la comprensión. Pero, a diferencia de Adorno, esta experiencia no es la de la muerte, dado que su negatividad no impugna la base misma de los discursos, cosa que sí hace, como vimos, la negatividad experimentada estéticamente.

En este sentido, colocar a la experiencia estética de la negatividad como genealógicamente fundante, nos abre las puertas a comprender el conocimiento y la comprensión no estética como postestética. En la medida en que el cumplimiento soberano del arte, por su ubicuidad potencial, muestra el fracaso de nuestros discursos, considerar a lo no estético como postestético de un modo fundante, significa comprender que la negatividad experimentada estéticamente es el motivo que visibiliza el funcionamiento no estético de nuestros discursos.

Una fundamentación genealógica de la dialéctica negativa como la propuesta nos remite nuevamente al primer apartado del trabajo. En él, dijimos que reelaborar la noción misma de sujeto ameritaba incorporar propuestas como la de Herder. Como vimos, este pone como fundamento o base del alma a un primer juicio estético fundante de los ulteriores juicios, poniendo en evidencia así la actuación de fuerzas previas a todo obrar consciente del sujeto.

El carácter genealógico de la propuesta de Herder no es menor cuando nos topamos con la fundamentación genealógica de una experiencia de crisis y negatividad entendida en términos estéticos. Reconectar estos extremos, buscar hasta qué punto son tales, o si su aproximación no

supone más que atender al decurso mismo de la estética filosófica desde la modernidad, es, sin duda, un elemento a incorporar a próximas reflexiones.

4 – Conclusión

Así la negatividad estética es una experiencia de crisis, o la presión diagonal de lo imposible (Juarroz), en tanto es la amenaza constante, y el hecho estético mismo, efectiva, de hacer fracasa la ley misma de nuestra comprensión automática. Es la presión continua de algo no ubicable ni encausable por ser justamente la liberación de las fuerzas representativas y de los materiales mismos del objeto estético. El señalamiento del fracaso de la comprensión no estética es, en definitiva, ver bajo la luz estética los puntos ciegos de la experiencia, comprensión y discursos no estéticos. De esta manera, los discursos no estéticos son en realidad postestéticos en la medida que su funcionamiento, que incluye el fracaso de sus afirmaciones absolutas, se nos hace visibles bajo una luz estética que previamente señala sus puntos ciegos.

Entonces, la relación genealógica entre lo estético y lo no estético como postestético, deja claro que dicho vínculo no es simultáneo, inmanente o implícito (como propone Derrida) sino que es una relación fundacional, visible por sus consecuencias y efectos. Cuestión abordable tanto desde el lugar que ocupa la estética como experiencia de crisis fundadora y a la vez denunciante de la pretensión discursiva metafísica como una apariencia necesaria, cuya dialéctica es negativa; pero también es abordable desde la posición de Herder, recientemente desarrollada. Desde este carácter prerracional, anterior, fundante, pero a la vez crítico y potencialmente ubicuo de la estética, es que entendemos a la negatividad estética como la presión diagonal de lo imposible de la que nos habla Juarroz en su poema. No obstante ello, la relación fundamental y de sucesión entre lo estético y lo postestético, el intento aparente, aunque inevitable, de conjurar su negatividad, se nos aproxima en la idea misma del poeta cuando sostiene que la ilusión de la vida por delante se conjuga con el verbo de la vida por detrás.

Referencias bibliográficas:

Derrida, J. (1971) *De la gramatología*: trad. de O. del Barco y C. Ceretti, Bs. As, Siglo XXI.
——— (1985) *La escritura y la diferencia*: trad. de P. Peñalver, Valencia: Pre-textos.
——— (2007), *Aprender por fin a vivir*, Bs. As., Amorrortu.
Juarroz, R. (2005), *Novena poesía vertical: tomo 1*, Bs. As. Emecé Editores.
Menke, Ch. (1997), *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor Dis.
——— (2011), *Estética y negatividad*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma Metropolitana.

Situar la mirada sobre aquello donde no hay nada que ver

Ignacio Leandro LUIS
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen

En el siguiente trabajo se abordarán los conceptos del filósofo francés Jean Baudrillard, en torno a su manera de ver al arte y la relación que encuentra éste con la manifestación de simulacros existente en nuestra sociedad actual. Las tesis del autor permiten pensar las dinámicas del arte contemporáneo y el rol que ocupan dentro de la cultura, donde las obras de arte adquieren una impronta más bien crítica con respecto al goce que ellas deberían producir. En este sentido el arte contemporáneo, para el autor, adquiere un carácter transestético en lugar de estético.

Breve introducción a las teorías de Baudrillard

Antes de comenzar con este trabajo, el cual está dedicado a la descripción de parte de la obra de Jean Baudrillard, en relación a su concepción respecto al arte y a la estética, nos parece en primera instancia pertinente tratar otros conceptos para que nos ayuden a entender su postura y su pensamiento.

Cuando uno lee a Baudrillard se topa una innumerable cantidad de veces con los conceptos de *simulacro, simulación, hiperrealidad* y otros tantos que se relacionan netamente con éstos. Bajo estos conceptos el autor nos propone que la realidad ya no existe como tal, sino que ha sido reemplazada por el *simulacro*. Pero, ¿qué nos quiere decir con esto?

A grandes rasgos podríamos decir que la idea de simulacro refiere a lo que es generado sin corresponder a una referencia, sin tener como origen lo real. Es decir, la simulación opera contra el *principio de realidad*. Pone en cuestión lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. Además, el simulacro tiene la característica de que parte de la liquidación del referente, y de la restitución simulada de lo real mediante *signos de lo real*.

Así, el simulacro se genera justamente donde no existe lo que simula y esto se ve orientado hacia el fin de significar algo totalmente distinto. Para Baudrillard, la simulación es lo que impera en el

momento actual de la historia. Tanto las cosas como los sujetos proceden según lo que el autor denomina el significante de referencia, siendo esto lo único verosímil. No hay representación, no hay real, ni referencia, dado que el simulacro ya no se encuentra en juego con lo real, sino con lo hiperreal. Es decir que el mundo se encuentra inmerso en una simulación total, donde todo es una *ilusión* y lo real no hace más que desvirtuar ésta ilusión que antecede a todas las formas de producción del sentido. De esta manera es que se dice que el simulacro ya no pertenece al orden de lo real, sino que se encuentra en el ámbito de lo hiperreal.

Lo real, la verdad, la referencia, han dejado de existir por completo, para abrirle paso a la simulación, productora de copias de lo real, las cuales no buscan imitar lo real, sino más bien lo desplazan, lo suplantan por signos de lo real. La hiperrealidad debe entenderse como copia de la realidad mejor a la original, como instancia superadora. Se constituyen realidades paralelas a la original y esto permite la desaparición de rastros que demuestren que en algún momento haya existido un original, de hecho, se elimina toda huella, ya nada queda. La simulación es entonces la generación por los modelos de algo de origen real, lo hiperreal. El simulacro no oculta la verdad, es la verdad la que oculta que ya no hay verdad. La simulación de algo que, en realidad, nunca existió.

En palabras de Baudrillard en su texto *Cultura y simulacro* podemos encontrar lo siguiente:

> Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro. Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:
> -es el reflejo de una realidad profunda.
> -enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
> - enmascara la *ausencia* de realidad profunda.
> - no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro (Baudrillard, 1993: 18).

Lo importante en esta sucesión de fases es justo en la transición donde unos signos que disimulan algo, luego pasan a otros los cuales disimulan que ya no hay nada. De este modo no se trata de establecer un camuflaje respecto a lo real, sino más bien de producir un simulacro en su sentido fuerte. Con ello se introduce la duda sobre la realidad y se sobrepasa a lo real poniendo en juego al principio de realidad.

El simulacro puesto en juego con el arte

Nos encontramos en condiciones de abocarnos finalmente a lo que al arte respecta. Para Baudrillard, el arte está realizado por todas partes. Si bien es algo que se busca particularmente en los museos, en las galerías, también puede encontrarse en la banalidad de los objetos cotidianos. Puede verse incluso en las calles, esta banalidad sacralizada permite la estetización de todas las cosas, es decir, la estetización del mundo.

Según el autor, hoy en día las obras artísticas contemporáneas representan una forma estética simplificada del intercambio imposible, dado que ya no existe ningún tipo de intercambio simbólico. De alguna manera en ellas se encuentra un discurso que ya no tiene nada que contar más que su propia incapacidad de comunicar algo.

Para Baudrillard, el mundo se encuentra a merced de la indiferencia y el arte al no poder escapar de ella, no puede hacer más que acrecentarla. Es decir, el arte deambula alrededor de un vacío que se encuentra en la imagen. Las obras se vuelven completamente indiferentes a ellas mismas como obra, como arte, como ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma.

Para el autor, la mayoría de las imágenes contemporáneas, pinturas, artes plásticas en general, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver. Lo que fascina ahora de un cuadro es la ausencia de cualquier tipo de forma. Las imágenes ya no ocultan nada y tampoco revelan nada, en cierto modo, tienen una intensidad negativa que permite que el arte contemporáneo ya no obligue al juicio a plantear la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal. En cierta forma, el arte ya perdió su implicación en cuanto a la referencia de un juicio estético. Entre líneas puede notarse una especie de desaparición del arte, respecto a su forma y su valor estético, dado que hay un cierto exceso de valores estéticos en el ámbito artístico, que impiden la posibilidad de todo tipo de juicio o incluso de placer estético.

De este modo ya no es necesario buscar en el arte coherencia, destino estético o sentido alguno. Imposibilitados de enarbolar el discurso de lo bello y lo feo y del juicio sobre esos valores es así que nos vemos condenados a la *indiferencia*. Una característica importante que cobra el hecho de liberar a lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, es que pueden adquirir la capacidad de trascender y convertirse en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo. Y si, en ese caso, el arte se hallara además liberado de lo real, podría pintarse más real que lo real mismo, es decir, estaríamos ya en el plano de lo hiperreal.

En este punto las imágenes ya no buscan ser el reflejo de la realidad, sino que ocupan el lugar de la realidad misma, y para la imagen su único fin es la imagen misma. Es decir, la imagen ya no puede denotar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede transfigurarlo, poniendo de manifiesto su costado virtual de la realidad. Esta realidad virtual se "transparenta" perdiendo su capacidad de ilusionar.

Dentro de esta transparencia las cosas pierden su poder de seducción, dado que ya no hay ningún secreto, no existe nada oculto en ellas que pueda mostrarse poco a poco, generando un cierto interés o una especie de juego. En el momento que esto sucede, aparece el plano de lo obsceno, donde ya no hay metáforas que valgan, y todo se encuentra realizado o sumamente explícito.

Cuando se está en la obscenidad, se pierden los escenarios, se pierde el juego. Ya no existe una puesta en escena, sino que se ofrece la obra de forma inmediata al consumo, a la absorción. Es decir, cuando las cosas se nos presentan demasiado reales, cuando aparecen sin mediación alguna, realizadas, acabadas, en ese preciso momento nos encontramos dentro del orden de la obscenidad. Las cosas ya carecen de encanto, de proximidad lenta y suave. Tan sólo queda la inmediatez violenta sin un auténtico placer. Baudrillard nos dice lo siguiente:

> La obscenidad y la seducción, como lo muestra el arte, que es uno de los terrenos de la seducción. A un lado está el arte capaz de inventar una escena diferente de la real, una regla de juego diferente, y al otro el arte realista, que ha caído en una especie de obscenidad al hacerse descriptivo, objetivo o mero reflejo de la descomposición, de la fractalización del mundo (Baudrillard, 2002:37).

El arte contemporáneo, el cual se encuentra sumergido en lo hiperreal según como lo ve nuestro autor, no hace más que brindar las cosas de manera inmediata para que sean devoradas y absorbidas con la misma rapidez. Incluso el mundo al buscar ser demasiado real se vuelve completamente obsceno.

Las cosas se presentan demasiado reales para que ya no se tenga que perder tiempo descifrándolas ni interpretándolas, tan sólo se deben consumir y, casi con la misma velocidad, desechar. Los museos hoy en día se caracterizan por invitar a las personas a espacios que son cada vez más interactivos con los espectadores, ya no son obras que se remiten a la pura contemplación, sino que juegan e interpelan a las personas de una manera directa, ya sea a través de audiovisuales o estrategias de todo tipo que sirvan para sacar al sujeto de su pasividad expectante y taciturna. A través de esto se intenta disolver un poco la transparencia y hacer de cuenta que la obra tiene algo más para dar, algo que descubrir en ella. Pero según el autor, más que resolver la cuestión de la

transparencia, lo que hacen los artistas es justificarse a sí mismos como tales a través de esto, dado que ni ellos mismos confían en que su obra sea tenida en cuenta como arte:

> Mi escena primitiva es esa; que hoy ya no sé, al mirar tal o cual cuadro, o performance, o instalación, cosas así, si están bien o no, y ni siquiera tengo ganas de saberlo en verdad, entonces hallo que estoy como en suspenso, pero es un suspenso que no ofrece excitación alguna, que no es intenso; es un suspenso más bien de la neutralización y la anulación (Baudrillard, 1994:19).

El arte contemporáneo, a través de sus instalaciones, performances y sus obras, abre sus puertas a todo público para que éstos las traguen atropelladamente. Todo puede ser obra, todos pueden ser artistas, todos pueden ser espectadores. Esta "democratización" del arte genera según Baudrillard un complot. Se involucra al espectador a modo de chantaje a que venga a participar de las muestras ofrecidas por la institución.

Todo puede ser obra a partir del advenimiento de los ready-made que permitió establecer un vínculo entre objeto ordinario y obra de arte que delineó de manera difusa los límites. Tranquilamente uno puede tomar el objeto que le plazca, sacado a su vez de un lugar cualquiera, y otorgarle la significatividad de obra artística. Con el sólo hecho de que sea puesta en un museo ya abre el juego a que todos entiendan a este objeto como arte.

A su vez todos pueden ser artistas ya que se necesita tener la capacidad de generar un efecto determinado con cierta sutileza, en un momento determinado, y conseguir con ello la aceptación casi asegurada de los espectadores.

Por último, todos pueden ser espectadores ya que el arte contemporáneo, no exige de saberes previos en torno al orden estético y artístico. Todo esto en conjunto es lo que permite el complot del arte, ya que se necesitan del artista provocador, la obra titubeante, y el espectador dubitativo pero sin discernimiento.

En este complot los artistas lo que buscan es mantener viva la idea del arte a través del arte mismo con su propia producción. Ya no es el protagonista el contenido sino el acto, la operación. Por otro lado, el espectador entra en el juego de si aquello que se le presenta es arte o no. Se muestra inquieto frente a las obras e incluso se siente con la capacidad de poder reproducirlas o mejorarlas, pero para ahorrarse los conflictos y malestares asiente con la cabeza y acepta a la obra como tal.

Ante esto Jean Baudrillard nos dice:

> El espectador, quien, sin entender nada la mayor parte del tiempo, consume su propia cultura en segundo grado. Consume literalmente el hecho de no entender nada y de que no hay necesidad alguna de todo eso, salvo el imperativo de la cultura, de afiliación al circuito integrado de la

> cultura. Pero la cultura en sí es sólo un epifenómeno de la circulación mundial. La idea del arte se enrarece y se hace mínima hasta en el arte conceptual, donde termina con la no-exposición de no-obras en no-galerías: apoteosis del arte como no-acontecimiento. Recíprocamente, el consumidor circula por todo eso para experimentar su no-goce de las obras (Baudrillard, 2008:101).

Siguiendo entonces la idea del arte contemporáneo, cualquier objeto, cualquier detalle puede generar la misma atracción y plantear las mismas cuestiones que las obras de arte del pasado. Con el advenimiento del carácter transestético del arte, cada obra a la vez que se deconstruye, nos deconstruye a nosotros también al mismo tiempo. La obra nos "contamina" y ya no gozamos del objeto, sino de la idea del objeto, y con él a su vez no apreciamos el arte, sino más bien la idea del arte. Nos encontramos según Baudrillard en una plena ideología, donde el arte, en su forma, no significa nada. No es más que signo hacia la ausencia. Al arte sólo le queda alinearse en la insignificancia y la indiferencia general. Ya no tiene más fines concretos, sino que ahora se pierde dentro de su propia especificidad.

Esto dificulta la construcción de una crítica del arte, dado que según Baudrillard el propio arte ha pasado a criticarse a sí mismo. De algún modo el arte logra distanciarse de sí mismo, objetivarse y de esta manera generar una especie de autoconsciencia estética. Pero que, a pesar de ello, necesita un respaldo de índole intelectual, una producción de significación teórica en relación a lo estético, para sentar bases sólidas de conceptualización institucionalizada. A colación de esto podemos presentar la siguiente cita:

> Ya no hay posición crítica, no porque la crítica haya perdido su sentido o porque ya no haya buena crítica como la había antes, sino porque el arte se ha vuelto todo crítico, porque ha absorbido la crítica del arte. Hoy, toda obra es su propio comentario, su propia crítica. Cada vez más, en efecto, en cualquier performance, cualquiera instalación, cualquiera obra, hay un comentario, hay discurso. (…) Hay una especie de metalenguaje extraordinario del arte que no es una crítica, una especie de metalenguaje integrado, como si el arte hubiese tragado su propia crítica. Precisamente porque no cree ya en su propia pulsión estética, el arte ahora está en una posición semi irónica respecto a sí mismo, y porque ya no está seguro de su finalidad, necesita asegurarse un lenguaje, y para esto viene a socorrerlo una especie de literatura artística, estética que se produce incesantemente (Baudrillard, 1994:24).

Palabras finales

En vistas de lo planteado por el autor nos quedan algunas cosas por pensar. ¿Queda algo por esperar para las expresiones artísticas que vendrán, más que esta aparente hiperrealidad que al parecer no tiene vía de escape? O en relación a esto que hemos visto que los museos les exigen a las personas a que se acerquen a las obras e interactúen con ellas y se les ofrecen diversos estímulos como para poder establecer vínculos más prácticos con las obras. ¿No es posible entonces utilizar este medio

para enfrentar a la indiferencia en la cual nos encontramos sumergidos? Es decir, si nos apropiamos de estas prácticas ¿no se podría subvertir el orden, e intentar así conseguir un escape a la hiperrealidad? ¿El simulacro opera de la misma manera en lo individual que en lo colectivo? ¿Queda inaccesible toda posibilidad de creatividad o de innovación dentro del arte?

Referencias bibliográficas

Baudrillard, Jean (1993) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós
---------- (2002) *Contraseñas,* Barcelona: Anagrama.
---------- (1994) *La simulación del arte,* Caracas: Monte Ávila.
---------- (2008) *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal,* Buenos Aires: Amorrortu.

El lugar del territorio en la construcción de la identidad profesional del Profesor de Teatro

Ana Laura LÚQUEZ
(Facultad de Arte, UNICEN)

Resumen

El presente trabajo parte de considerar que las intervenciones en los diversos espacios educativos de los Profesores de Teatro, su práctica docente y los modos de resolver la enseñanza son una práctica situada y ello supone una gran complejidad. Se abordará teórica y metodológicamente el lugar del territorio de intervención en tanto cartografía social. La construcción de un mapa de experiencias significativas da visibilidad a los distintos perfiles de intervención pedagógica y da cuenta de la distribución de experiencias relacionadas con la enseñanza de Teatro y con quienes la llevan adelante. El conocimiento del territorio local permite obtener información relevante para poder ubicar y contextualizar las diversas propuestas de enseñanza teatral que han ampliado el espectro de ámbitos de intervención profesional docente hacia espacios educativos con diferentes grados de formalidad y posibilita acercarse a las demandas propias de cada lugar. Teniendo en cuenta las nuevas inserciones profesionales, es necesario considerar las condiciones socioculturales en que tiene lugar la práctica docente, para poder comprender las exigencias que dichas condiciones le imponen a la misma. Nos interesa pensar en cómo el territorio influye en la manera en que el docente se posiciona y en la forma en que lleva adelante su práctica, construyendo en ese proceso su identidad profesional.

Introducción

Este trabajo forma parte de un avance del Proyecto de la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas, convocatoria 2017, segundo período. El mismo se desprende del Proyecto “Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto” radicado en el TECC (Teatro, Educación y Consumos culturales) de la Facultad de Arte de la UNICEN. El equipo de trabajo pertenece al Departamento de Educación Artística y cuenta con una larga experiencia y producción académica compartida, teniendo el reconocimiento de la UNCPBA como núcleo de investigación desde 1994.

Bajo la dirección de la Prof. M. C. Dimatteo, integran el grupo las Profesoras M. Bertoldi, C. Castro, M. E. Chapato, A. De Vanna, J. Goñi, M. Rodríguez y B. Troiano, y más recientemente la Prof. M. V. Rodríguez y la Realizadora audiovisual M. C. Christensen, con la colaboración de la Prof. M. J Cimarosti. Todas poseen antecedentes en la indagación de problemáticas relativas a la Educación Artística y algunas se desempeñan en diversas instituciones de formación artística de nivel superior, participan con diversos roles en espacios locales de gestión de actividades artísticas e integran equipos de actualización y formación docente de postgrado.

El proyecto de investigación que da origen al iniciado en el marco de la Beca se propone conocer cómo se construye el conocimiento profesional docente en los profesores de Teatro y cómo se pone en uso en situaciones concretas de desempeño. Así como también realizar un exhaustivo estudio de sus prácticas docentes para poder conocer con mayor profundidad los escenarios de intervención en los distintos grados de formalidad de la educación. En relación con ello, indagaremos la manera en que las trayectorias formativas de los Profesores de Teatro inciden en sus intervenciones en los actuales y ampliados espacios educativos, en su práctica docente y en los modos de resolver la enseñanza. El actual proyecto nos permite analizar dichas trayectorias, así como las experiencias profesionales y los modos y criterios con que los Profesores de Teatro responden a las demandas cotidianas. Podremos visibilizar los distintos perfiles de intervención pedagógica en la enseñanza de Teatro en la ciudad de Tandil a través de la construcción de un mapa de experiencias significativas y sistematizarlas desde una perspectiva relacional de la práctica docente, junto con sus actores y el territorio donde tienen lugar.

La formación pedagógica de los profesores de Teatro en el ámbito de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro está articulada en un Plan de Estudios de cinco años de duración. Incluye un conjunto de disciplinas que procuran la formación profesional artística, otras que aportan a la formación histórica y un conjunto de asignaturas pedagógicas que constituyen el área de formación docente en arte. Ésta última provee los conocimientos y habilidades pedagógico-didácticas necesarios para comprender las funciones del docente en ámbitos con distintos grados de formalidad y desarrollar las competencias básicas para desempeñarse en la enseñanza de la disciplina Teatro. En el proceso de elaboración de la “Propuesta de Cambio de Planes de Estudios de las Carreras de Teatro” llevado a cabo por el Consejo de Carrera de Teatro entre 2011 y 2015, se creó el nuevo Plan de Estudios de Profesorado de Teatro, próximo a implementar.

En relación con las revisiones efectuadas, podemos decir que los procesos de cambio curricular en los profesorados de arte ponen de manifiesto la necesidad de atender a las transformaciones actuales

en el campo educativo como parte de la articulación entre la formación práctica y teórica, además de los cambios acontecidos en el campo artístico. En el período 2011-2016 se realizaron adecuaciones curriculares en los planes de estudios de la Facultad de Arte, las que atendieron las demandas educativas, artísticas y sociales propias de cada espacio social en el que se puede desarrollar la enseñanza de Teatro. Existe una fuerte tradición en los planes de estudios de todos los profesorados que consiste en ubicar las asignaturas de formación docente en el último tramo de los mismos, reduciendo su importancia, su valor y su desarrollo. Los profesorados de Teatro y de arte en general no fueron una excepción a esta tendencia; sumado a ello, la creencia de que con ser un artista de una determinada disciplina era suficiente para enseñar arte y - en particular - arte en la escuela. Otra tendencia habitual con la que nos encontramos en la formación del profesorado en arte se caracteriza por su clara disociación entre la teoría y la práctica.

La creación de ámbitos de enseñanza del arte fuera del sistema educativo, no siempre guiada por propósitos centralmente orientados a la producción y recepción artística, ha puesto en evidencia la complejidad de situaciones que deben afrontarse, la diversidad de destinatarios y de expectativas puestas en la actividad, tanto por parte de sus gestores como de sus destinatarios. Es necesario, en este marco de nuevas inserciones profesionales, considerar las condiciones socioculturales en que tiene lugar la práctica docente, para poder comprender las exigencias que dichas condiciones imponen a la misma.

Distribución de experiencias de enseñanza teatral y de quienes la llevan adelante en la ciudad de Tandil. Un análisis del territorio desde la cartografía social

Las prácticas de enseñanza de los Profesores de Teatro se enmarcan en un contexto social signado por desigualdades educativas, por la crisis de la escuela, de la autoridad pedagógica y la redefinición de políticas educativas, produciéndose entrecruzamientos entre instituciones estatales y socio-comunitarias, y cambios en los propósitos educativos ligados a la escolarización de niños y jóvenes. Los ámbitos de intervención se han extendido hacia otros espacios, donde las asignaturas artísticas adquieren funciones de contención y control dentro y fuera de la escuela. Al respecto, Chapato (2015) aporta:

> *Se trataría de una estrategia macropolítica que busca generar alternativas educativas artísticas en ámbitos escolares donde se expresan condiciones sociales de grandes dificultades para el manejo corriente de los agentes educativos: situaciones de deserción, de abandono de la escolaridad, de itinerancia por distintos establecimientos*

> *o de violencia, indisciplina o rechazo por las actividades escolares habituales. En esos casos, se atribuye a las prácticas artísticas alguna especie de cualidad mágica, capaz de aplacar los desbordes que ponen en jaque los recursos de control tradicionalmente ejercidos por docentes y directivos. (…) En lo que concierne a las prácticas de teatro, los actores institucionales valoran los resultados expresivos, la generación de propuestas teatrales representativas de la institución o la posibilidad de participar con ellas en eventos locales o regionales.* (p.106)

Esta situación refleja la ampliación cada vez mayor de las prácticas hacia otros espacios educativos, que hasta el momento no habían sido considerados, dada la novedad del lenguaje teatral en su incorporación curricular con respecto a los otros lenguajes.

Para indagar acerca de las prácticas de enseñanza de Teatro en Tandil recurrimos a la localización de los múltiples espacios socio-educativos más o menos formalizados. Tomamos el caso Tandil, ya que es una ciudad que contiene una gran oferta de producción teatral, tanto en el circuito oficial como independiente, y esa riqueza se traduce también en la diversidad de oferta de enseñanza teatral. Además, posee la carrera de Profesorado de Teatro, dependiente de la UNICEN.

El comienzo de la indagación requirió de un proceso previo de localización y descripción de aquellos espacios de enseñanza de teatro con distintos grados de formalidad. Esto permitió efectuar la selección de sujetos (Profesores de Teatro/Coordinadores de talleres) y construir el marco de comprensión en que se inscriben las historias singulares, conceptualizando las principales unidades de análisis.

El conocimiento del territorio local nos permite obtener aquella información relevante para poder ubicar y contextualizar las diversas propuestas de enseñanza teatral, desde las escolares (en los distintos niveles y modalidades del sistema educativo) y por fuera, en toda la amplia gama de posibilidades que ofrece dicho lenguaje. Esto, considerando al territorio como una construcción permanente y cambiante sobre los procesos de ocupación y apropiación del espacio concreto. Un espacio geográfico concebido en relación a las dinámicas sociales. (Andretich, 2017)

> *El territorio no es sólo un espacio geográfico ni la jurisdicción correspondiente a un nivel de gobierno sino que es la forma en que el espacio geográfico es habitado, socializado y humanizado (Claval, 1999). El territorio es el resultado de una red de relaciones entre los sujetos individuales y colectivos entre sí, y entre éstos y el ambiente o espacio biofísico en el que se localizan temporal y geográficamente; una configuración compleja que surge de múltiples interacciones e interferencias de factores también resultado de esas relaciones. Sin embargo, a la vez que resultado, el territorio es soporte material y simbólico de la vida humana.* (Corbetta, 2009, p.270-271)

La autora plantea que no se puede enseñar siendo indiferente a lo que ocurre en el lugar, en el espacio físico local que está inserto en un entorno geográfico y sociocultural más amplio. Reconociendo las especificidades se podrá avanzar en la atención de la diversidad en el contexto de lo educativo global, así como en las particularidades en lo educativo local:

> *En el contexto de esas relaciones entre sujetos y medio biofísico, el territorio es el resultado de una singular forma de apropiación, transformación y valoración material y simbólica de ese hábitat o espacio geográfico determinado (García, 1976, en García, 2006)* (Ibídem, p.271)

En la misma línea, Haesbaert (2004) plantea que el territorio debe ser concebido como producto de las relaciones de poder construidas en y con el espacio, teniendo en cuenta que éste no puede separarse de las relaciones sociales. Por su parte, Hadad y Gómez (2007) expresan que "el territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio" (p.8). Son los grupos sociales que habitan el espacio quienes configuran el territorio, es una construcción. Al respecto, Bello (2004) dice que "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder" (p.99).

Conocer el territorio nos posibilita acercarnos a las demandas de cada lugar y de ese modo poder mejorar las estrategias en la formación docente. Cabe aquí mencionar la perspectiva de territorialización de la política educativa, que en palabras de Andretich (2017):

> *Consiste en la adaptación de ésta y su ejecución a los contextos locales,* (…) *es diálogo crítico y de reconocimiento de las políticas educativas con las dinámicas socio-culturales locales.* (…) *Implica una profunda estrategia participativa, que articule comunidades educativas y académicas, sectores productivos e investigadores, diversas expresiones de la sociedad civil, y otras instancias de gobierno en el ámbito de lo local.* (p.89)

El análisis del territorio adoptando la Cartografía Social como estrategia de investigación participativa, en particular la construcción de mapas temáticos, nos permite dar cuenta de la distribución de experiencias relacionadas con la enseñanza de Teatro y con quienes las llevan adelante. Podemos sistematizar dichas experiencias, sus actores y el territorio donde tienen lugar desde una perspectiva relacional de la práctica docente.

Construcción de un mapa de experiencias significativas de la enseñanza de Teatro en Tandil

El Mapeo de experiencias significativas en la enseñanza de Teatro en la ciudad de Tandil da visibilidad a los distintos perfiles de intervención pedagógica, que ya están trabajando en todo tipo de instituciones sociales. Además, nos permite conocer la localización de las instituciones escolares en las que se enseña Teatro y sus características en cuanto a tipo de institución, matrícula, planes y programas estatales de las que son beneficiarias, y otras particularidades.

Nos basamos en una concepción de lugar no como un espacio cerrado, estático y con límites claros, sino en constante movimiento. Bernando Mançano Fernandes (2005) expresa que el espacio social está contenido en el espacio geográfico, las personas producen espacios al relacionarse diversamente y por lo tanto, existe multidimensionalidad. Afirma que "la producción del espacio ocurre por intermedio de las relaciones sociales, en el movimiento de la vida, de la naturaleza y de la artificialidad" (p.26), y plantea que debe ser comprendido según la intencionalidad de la relación social que lo creó. Al respecto, Doreen Masey (2012) aporta:

> *(…)en vez de pensar los lugares como áreas contenidos dentro de unos límites, podemos imaginarlos como momentos articulados en redes de relaciones, experiencias e interpretaciones sociales en los que una gran proporción de estas relaciones, experiencias e interpretaciones están construidas a una escala mucho mayor que la que define en aquel momento el sitio mismo* (p.126)

Las interacciones que se dan son procesos y pensar los lugares es una forma de comprender mejor las conflictividades.

En esta primera etapa de trabajo nos hemos dedicado al ámbito educativo estrictamente formal, focalizando en el relevamiento de la información aquellas instituciones en las que está presente el Teatro como asignatura curricular. A continuación, se detallan los resultados obtenidos.

En el distrito de Tandil el total de instituciones educativas estatales de gestión pública según niveles es de: 47 primarias, 5 técnicas, 2 anexos y 22 secundarias.

A diciembre de 2017, 22 escuelas poseían Teatro como asignatura curricular (12 de nivel primario y 10 de nivel secundario) pasando a ser 20 en el nuevo relevamiento, en mayo del presente año (12 de nivel primario y 8 de nivel secundario).

Existen 5 escuelas secundarias orientadas en arte. Dentro de ellas, sólo la Secundaria 15, ubicada en el Barrio Villa Laza (Juan B. Justo 874) posee orientación Arte-Teatro. Las materias incluidas son:

- 1º año: Teatro; Escenoplástica; Taller de producción Literaria.
- 2º año: Teatro y Máscaras; Taller de Mimo; Maquillaje.
- 3º año: Teatro Popular: Clown; Teatro de Objetos; Taller de Artes Audiovisuales.

- 4º año: Trabajo Corporal I; Panorama de la Producción Teatral; Teatro Popular: Práctica Escénica en Clown; Actuación; Trabajo Vocal I.
- 5º año: Actuación y procedimientos constructivos en teatro; Trabajo Corporal II; Teatro Popular: Práctica Escénica en Teatro callejero; Circo: técnicas acrobáticas; Análisis del Lenguaje Teatral; Trabajo vocal II.
- 6º año: Teatro Argentino y Latinoamericano; Taller de Dramaturgia; Música y Teatro; Circo: Malabares; Canto Colectivo; Proyecto de producción en Teatro Popular (incluyen las prácticas profesionalizantes)

Respecto a las escuelas estatales de gestión privada, son 12 de nivel primario y 4 de ellas tienen Teatro, pero de modo extra curricular. En el nivel secundario, existen 10 escuelas y en sólo 2 se dicta la asignatura, en una de modo curricular (dos módulos en el último año) y en la otra extracurricular.

En el siguiente cuadro de elaboración propia se presenta el porcentaje de escuelas estatales con Teatro por nivel educativo (primario y secundario en el Distrito Escolar Tandil), comparando los resultados de año a año.

Escuelas Primarias y Secundarias. Distrito Tandil	Total	Porcentaje de Escuelas con Teatro/2017		Porcentaje de Escuelas con Teatro/2018
		Curricular	Extra Curricular	
Escuelas Primarias de Gestión Pública.	47	25.5%		25.5%
Escuelas Secundarias de Gestión Pública.	27	37%		29.63%
Escuelas Primarias de Gestión Privada	12		33.33%	33.33%
Escuelas Secundarias de Gestión Privada	10	10%	10%	10%

Fuente: información provista por Jefatura Distrital Tandil. Cuadro de elaboración propia.

Como puede apreciarse, en el ámbito privado, la totalidad de escuelas de nivel primario que poseen Teatro lo hacen de modo extra curricular. Esto implica que se le asigne un lugar precario institucionalmente, considerando que de un año a otro puede modificarse la oferta educativa y dejar de funcionar, sumado a que los docentes no forman parte de la planta estable, e incluso que el

espacio pueda ser coordinado (como en algunos casos pudimos distinguir) por profesores con titulaciones incompletas o de otras disciplinas.

Observar el mapeo de las experiencias teatrales en las escuelas del Distrito Tandil, nos permite pensar en algunas cuestiones. Si nos centramos en la localización geográfica y la distribución, vemos que el 75% de las escuelas de nivel primario con Teatro en su currícula se encuentran en sectores suburbanos o rurales, mientras que sólo el 25% se establece dentro del casco urbano. Lo mismo ocurre con el nivel secundario, teniendo un valor de 30% en sector urbano. Esto refleja una distribución dispar en relación con los barrios de la ciudad y deja en evidencia el sentido social y la función que se le otorga al lenguaje dentro de la escuela. Una mirada del espacio teatral que contiene, que permite expresar sentimientos, hacer catarsis y abordar diversas problemáticas. De este modo, pareciera, el teatro es más "útil" o "eficaz" en sectores de mayor vulnerabilidad, tal como parecieran justificar algunos directivos escolares al momento de solicitar la cobertura de los cargos de Educación Artística en las instituciones que conducen (Dimatteo, 2012).

Procesos de construcción de identidad profesional de los Profesores de Teatro en base a los distintos perfiles de intervención pedagógica

Nicastro y Greco (2012) hacen referencia a las trayectorias como recorridos, caminos que se construyen y que implican a varios sujetos. Pensarlas, implica enmarcarlas en una historia, en situaciones determinadas. Según Bourdieu (1997) el abordaje del pasado comprende la trayectoria biográfica de los sujetos y la historia social del colectivo profesional. El autor expresa la idea de trayectoria como "serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones" (p.82). Menciona que no se puede dar razón de un trayecto sin considerar las posiciones sociales que en cierta medida lo condicionan o estructuran. En el recorrido los sujetos van acumulando experiencias, y como plantea Alliaud (2014) la noción de trayectoria alcanza una dimensión subjetiva, ya que se alude no tanto a lo que ocurrió, sino más bien a la forma que utilizan los sujetos para describir el recorrido. Por ello, preservar la relación subjetivo - objetivo, la relación entre la trayectoria individual y la posición social, es fundamental cuando se realiza la investigación. El foco debe estar puesto en quién es el sujeto, qué significa para él su recorrido y en qué relaciones se sitúa en el colectivo.

> *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*. (Nicastro y Greco, 2012, p.30).

Los relatos dan cuenta de historias pasadas y presentes, entrelazándose con los futuros proyectados. Los recorridos educativos traen aparejados posicionamientos, diferencias sociales y culturales, y muchas veces eso explica las visiones y representaciones de los profesores en el presente, así como sus colocaciones laborales actuales y sus aspiraciones futuras. Al decir de Maidana y otros (2018) "cada profesor se encuentra marcado por los resultados de su propia acción. Transforma desde la acción y crea una realidad que necesariamente lo envuelve, lo interpela y lo transforma, y al transformarlo, transforma su forma de actuar" (p.7)

Como mencionamos en párrafos precedentes, consideramos que el territorio influye en la manera en que el docente se posiciona y en la forma en que lleva adelante su práctica, construyendo en ese proceso su identidad profesional. A través de la experiencia en diferentes contextos e instituciones, de las relaciones y vínculos, se va produciendo la elaboración de la propia identidad. En palabras de Rivas Flores (2010) "no hablo de una identidad como algo a desarrollar o alcanzar, sino como una complejidad múltiple que se va elaborando a lo largo de los escenarios donde actúa" (p.23)

La utilización de la entrevista en profundidad, como instrumento metodológico cualitativo, permite obtener una gran riqueza informativa al producirse una interacción directa, personalizada y espontánea. En un marco de intimidad y comodidad se favorece la trasmisión de información y se posibilita la indagación de sentidos no previstos. Siguiendo lo desarrollado por Valles (1999) intentamos mantener algunas propiedades de la conversación común, del diálogo propio de la cotidianidad, pero basándonos en un guión confeccionado previamente, en función de nuestros intereses. Comprobamos de este modo, que no sólo nos acercamos a las biografías de los sujetos individuales, sino que se "ponen de manifiesto los contextos sociales, políticos y culturales, en los que éstas se han ido construyendo" (Rivas Flores, 2010, p.21).

En base a las entrevistas realizadas a profesores de Teatro que trabajan en instituciones con distintos grados de formalidad de la educación, podemos efectuar algunos comentarios.

En principio, señalar que las experiencias se ubican en espacios diversos: Escuelas primarias y secundarias de gestión pública y de gestión privada; Escuelas con orientación en arte; Centros de referencia; Centros Sociales y Culturales; Bibliotecas; Centros de Día; y talleres independientes. Esto nos permite apreciar las influencias de cada territorio en los posicionamientos del docente y las variaciones en su práctica. En el caso de las escuelas, expresan que existe cierta "estructura" que

sostiene y encuadra la tarea, pero que a su vez puede limitar la creatividad a la hora de planificar las clases. También mencionan que la carga horaria es mínima, por lo que se dificulta el abordaje de proyectos a largo plazo, ya que las actividades suelen extenderse más de lo deseado.

> *Porque una actividad que dura, no sé, que lo podés hacer en un taller en una clase, acá lo tenés que hacer en tres, cuatro clases. Te demanda un montón de tiempo*. (…) *Yo ya lo planteo así, ya lo saben, les digo que esto va a durar un par de clases.* (Entrevistado J)

En los espacios menos formalizados las estrategias van surgiendo a medida que se involucran con el grupo, se van modificando y retroalimentando con las vivencias de los participantes.

> *Porque aparte es dinámico el trabajo con la gente, nunca uno termina de decir: ah no, para dar clase en un taller de un barrio tengo esta formulita, como que nunca vas a encontrar la formulita. Lo que sí la fórmula puede llegar a ser conocer a la gente*. (Entrevistada B)

En relación con ello, se menciona que en ocasiones ni siquiera se da teatro, sino que se utilizan herramientas del lenguaje para abordar diversas cuestiones vinculadas a la realidad de los integrantes o para acompañar a otros talleristas. La entrevistada R compara la dinámica del taller en un Centro de Día con el caudal de un río, que va de un lado para otro, y al que uno tiene que amoldarse.

> *Sí, eso pasa siempre e incluso traspasa lo que es a veces la clase ¿no?, ya consultarnos cosas a nosotros. Consultarnos, no sé, cómo podemos hacer esto, no sé. Cuestiones personales de cada persona, o también extra… a hacer también cosas extra clase. Me parece que también está bueno* (…) *Todas las experiencias que tuve siempre fueron más de compañerismo, de hacer juntadas, de salir a comer, de ir al teatro. Que no quede solamente ahí, en la clase, me parece que eso está bueno* (Entrevistado J)

En consonancia con el dispositivo organizador “taller”, un profesor plantea que intenta mantener ese formato dentro de la escuela, pero que se le dificulta mantenerlo en el tiempo.

> *Uno plantea también un formato taller en la escuela, pero es como muy breve, muy corto, y los objetivos ya son otros. No es aprender el lenguaje, en la escuela es el lenguaje más como una excusa, como para aprender algo, o hacer o divertirse. Y en lo no formal también, pero ya ahí es hacer teatro, ya es otra cosa*. (Entrevistado J)

Y deja plasmada en esa expresión su mirada acerca de los propósitos de la enseñanza teatral en cada ámbito.

> "*Yo donde trabajo mucho más cómodo es en un ámbito no formal, me gusta más. La escuela es hasta que le tomás… es como bajar las expectativas a cero total, total. Si se puede hacer algo…*" (Entrevistado J)

Al referirse a las modalidades de relación entre los sujetos involucrados en las experiencias educativas, los entrevistados plantearon sensaciones diversas. En uno de los casos, se presentó a la escuela como un lugar de inseguridades y dificultades en relación a los vínculos con directivos y los pares docentes. Un espacio en el que se está más solo y en el que hay que poner mucho de sí para ser valorado. A esta situación contrapone el fuerte acompañamiento institucional con que cuenta en el Centro de Referencia, donde puede pensarse no sólo como profesora sino también como artista o gestora cultural, teniendo al barrio como un escenario. Pero aclara que este tipo de trabajos tienen una fecha de vencimiento, ya que se está precarizado laboralmente y no existe reconocimiento. En esto encontramos coincidencias con otro docente, que manifiesta que es necesaria la búsqueda de espacios laborales en la escuela, ya que "*si es por lo económico, la escuela es el lugar más cómodo*" (Entrevistado J). Por su parte, otra entrevistada expresa la apertura y el apoyo que recibe en la escuela de nivel primario donde se desempeña, pudiendo desenvolverse y proponer con libertad. Mientras que en otros espacios le cuesta más trabajar en conjunto debido a la dinámica de la coordinación y a la influencia de organizaciones externas, como las obras sociales (que abonan las cuotas del Centro de Día). Lo mismo le sucede en Escuelas con orientación en Arte, en las que no tiene espacios de intercambio entre pares ni presencia activa de los directivos, por lo que expresa "*cumplo con lo que tengo que cumplir*". El entrevistado J relata que los dos espacios en los que trabaja tienen una línea pedagógica marcada, que saben y transmiten por dónde van y que eso le resulta orientador para desarrollar su práctica.

Como mencionamos en los apartados anteriores, las demandas de los destinatarios varían de acuerdo al contexto en que se desarrollan. Según la entrevistada B, en la escuela no existe demanda, todo depende de ella. Pero en el resto de los espacios (por fuera del sistema educativo escolar) los grupos son quienes imponen su impronta, demandando de ella creatividad y versatilidad. Así como trascender el momento específico de la clase:

> *Muchas veces con los chicos que trabajás no están acostumbrados a que vos por ahí los hacés abrazar en una escena o en un caldeamiento y no están acostumbrados a abrazarse. Y que ese abrazo después, por ejemplo, siga después de la hora de teatro, implica que ese vínculo pueda retroalimentar lo que vos estás buscando en el taller en particular.* (Entrevistada B)

A esto se suma la necesidad de preservar el grupo, dada la condición de no obligatoriedad.

> *El taller independiente… uno está como bastante dispuesto hacia la gente, cuidás mucho al grupo, lo escuchás. O sea, siempre a todos los escuchás, pero es como… preservar al grupo es como un poco más difícil, porque la gente tiene que pagar una cuota, es un poco más difícil preservar al grupo, hay que cuidarlo.* (Entrevistada R)

A lo largo de una de las entrevistas, fue muy notorio cómo su trayectoria formativa da cuenta del posicionamiento que tiene como profesora y el sentido social que otorga a su práctica.

> *Uno se pone el objetivo y no tiene que ser diferente al otro espacio, y en la escuela por ejemplo hoy uno enseña teatro no solamente para enseñar los contenidos, sino también uno enseña diferentes formas de relacionarse a partir de que enseña teatro* (…) *Este posicionamiento del arte como una herramienta para transformar algo mínimo* (…) *Todo taller tiene que estar atravesado por otro objetivo más general. El objetivo no tiene que ser solamente aprender teatro, y sino buscarle uno algo más profundo a ese objetivo*. (Entrevistada B)

Para finalizar, cabe mencionar que actualmente nos encontramos trabajando en la ampliación del mapeo de actores y la correspondiente localización de espacios, dada la expansión de las experiencias de enseñanza teatral por fuera de las instituciones educativas formales en la ciudad de Tandil.

La localización de las escuelas, talleres y otros espacios educativos en los que se enseña Teatro será complementada con las redes barriales e institucionales con las que se vinculan. Esto nos permitirá, al finalizar la investigación, arribar a la elaboración de un mapeo que muestre la interrelación entre instituciones/organizaciones, y reconstruir las redes sociales que se establecen en la enseñanza teatral dentro de una comunidad.

Bibliografía

Alliaud, A. (2014) “La investigación sobre trayectorias formativas. Perspectivas conceptuales y metodológicas”. Conferencia en Taller metodológico de la Convocatoria de Proyectos de Investigación de Institutos Superiores de Formación Docente, Instituto Nacional de Formación Docente, 24 de junio de 2014.

Andretich, G. (2017) *Prácticas políticas de gobierno escolar*. EDUNER, Paraná, Entre Ríos. Pág. 75-88.

Bello, Álvaro (2004) *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile, CEPAL.

Bourdieu (1997) *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona.

Chapato, M. Elsa. (2015) “La enseñanza artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación. Prácticas, formatos, sujetos y saberes” en Elichiry, N (2016) (comp) *Comunidades de aprendizaje y Artes. Prácticas educativas y construcción de significados en la vida cotidiana*, Ediciones Novedades Educativas, Bs. As, Argentina

Corbetta, S. (2009) "Territorio y Educación" en López, Néstor (2009) *De relaciones, actores y territorios*. IIPE, UNESCO, Buenos Aires.

Dimatteo, M. Cristina. (2012) *Políticas educativas y Teatro en la Provincia de Buenos Aires*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

(2014) *Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto*, Proyecto de Investigación TECC - Facultad de Arte, Tandil, Bs. As, Argentina.

Hadad, Gisela y Gómez César (2007) *Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Bs. As.

Haesbaert, Rogerio (2004) *O mito da Desterritorializaçao. Do "fin dos territorios" à multiterritorialidade.* Río de Janeiro, Ed. Bertrand.

Maidana, Rubén y otros (2018) *La intervención territorial: matices de un dispositivo de acompañamiento a coordinadores de talleres de arte*. VI Jornadas de Extensión del Mercosur, Unicen.

Mançano Fernandes, B. (2005) "Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais: contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais". Revista NERA, Año 8, N° 6. Río de Janeiro.

Massey, D. (2012) "Un sentido global del lugar". En Abel Albet y Núria Benach. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria. Pág. 112-129.

Mórtola, Gustavo (2010) *Enseñar es un trabajo: construcción y cambio de la identidad laboral docente*. 1ra Ed. Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, Buenos Aires.

Nicastro, S. y Greco, M.B. (2012) *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Homo Sapiens, Rosario.

Rivas Flores J.I y Herrera Pastor D. (Coord.) (2010) *Voz y Educación. La narrativa como enfoque de interpretación de la realidad*. Ed. Octaedro, Barcelona.

Valles, M. S. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Cap. 6: "Técnicas de conversación, narración (I): La entrevistas en profundidad". Ed. Síntesis, Madrid.

Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires, Argentina

Natalia MARCH
(UBA-UNSAM)

Resumen

Un recorrido en la Argentina de los años 70 nos permite encontrar artistas que plantean al espectador una reflexión permanente de los acontecimientos histórico-políticos. El énfasis se pone desde el mismo acontecer y las obras funcionan como una memoria presente y futura; tomando el espacio público o intercediendo en los ámbitos tradicionales del arte.

Desde allí podemos extrapolar un conjunto de producciones simbólicas que pasados los años más duros de dictaduras políticas, se insertan en la construcción histórica como nuevas huellas nemotécnicas de revisión, análisis y puesta en escena de los acontecimientos más violentos de nuestro pasado reciente.

Analizaremos los siguientes casos desde la década del 70 hasta nuestros días: la exposición en la plaza Roberto Arlt organizada por el CAyC y obras de artistas como E.A. Vigo, Nicolás G. Uriburu, Horacio Zabala, Luis Pazos, J.Carlos Romero, J.Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Alberto Heredia, Víctor Grippo y Diana Dowek, así como las baldosas de la memoria y el más reciente Parque de la Memoria.

En los últimos años, acompañando el acontecer artístico se han abierto en Buenos Aires, grandes debates sobre cuál es el lugar del arte en la construcción de la memoria colectiva y así es como se inserta este trabajo que contribuye a seguir ampliando estas discusiones.

Introducción

> *Mientras que la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indesmontable de la clausura represiva, la cita artística y critica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, destrozando sus verdades presuntamente enteras.* (Richard, 2013: 54)

Hemos seleccionado un corpus de obras a través de las cuales analizaremos en qué circunstancias y a través de qué medios, algunos artistas han tenido la intención de generar en los espectadores una reflexión critica sobre los acontecimientos políticos. De esta manera las producciones son

articuladas con diferentes lenguajes que van a poner en evidencia, la violencia extrema que vivió la Argentina desde mediados de la década del 60.

Se produce así un debate entorno de las relaciones entre arte y política que pondrán de relieve a las diferentes producciones simbólicas como ejes articuladores de la memoria, presente y futura. Un grupo de creadores formulan distintas propuestas en sus obras que permiten y exigen a la vez un público que se implique, que no sea solamente un espectador pasivo, sino que conviva activamente con la obra, con el artista y con su barrio, plaza o ciudad.

Para alcanzar "eso que significa la palabra ´emancipación´: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo" (Rancière, 2010:25)

Describiremos un breve panorama de lo que acontecía en la Argentina como para comenzar. En el año 1966 se produce el golpe militar de Gral. Onganía con quien comenzará un panorama histórico-político sumamente conflictivo, en respuesta a esta situación en 1969 se suceden una serie de insurrecciones populares como el Cordobazo, el Rosariazo y el Vivorazo etc. En el año 1970 asume el poder Roberto Marcelo Levingston y luego Agustin Lanusse, quienes mantienen la violencia institucional. A pesar de esta situación un tiempo después se logra convocar a elecciones y resulta ganador Héctor Cámpora y así se espera la vuelta de Juan Domingo Perón en 1973. Su llegada produjo uno de los acontecimientos violentos que los artistas tomarán y reeditaran, que fue la masacre de Ezeiza. Estos años serán de una cada vez mayor violencia radicalizada que culminará en 1976 con la llegada al poder del último golpe militar, que se perpetuará en el Estado hasta el año 1983, momento en el cual se dio fin a la más sangrienta dictadura militar del siglo.

Si bien nuestro trabajo comienza fundamentalmente, con una acción colectiva que se realiza en el espacio público en el año 1972, es necesario previamente realizar una breve reseña[1]; que exige mencionar a los artistas que ya desde la década anterior producen obras con algunas de estas características.

1 Es necesario señalar el derrotero político institucional en el país comienza a tener distintas disrupciones desde los años 30, esto condujo a una serie de golpes de estado que se fueron sucediendo con diferentes variantes, la denominada "Revolución Libertadora " de 1955 a J.D.Perón en el año 1958 asume Arturo Frondizi que llevó adelante el proyecto "desarrollista" hasta el golpe del 1962, un año más tarde asume el poder Arturo Illia, con el peronismo proscripto, quien en 1966 es derrocado por el general Juan Carlos Onganía, gobierno que instalará la doctrina de la seguridad nacional y la persecución político-ideológica será una cuestión principal.

Se darán en este marco acciones en el espacio público y el año 1968[2] resulta paradigmático pues expone un cambio de pensamiento respecto de las instituciones artísticas que habían sido vistas de manera optimista recién inaugurada la década y que comenzaban a ser sospechadas y sospechosas.

Las formas plásticas se hibridan y amplían desde la figuración hasta la desmaterialización. Denunciar la mercantilización del arte, el uso y abuso de las instituciones, visibilizar el poder político, en algunos casos se transformaron en prácticas militantes desde el arte.

Señalaré a algunos artistas que desarrollan sus obras experimentales y vanguardistas tanto en las instituciones culturales como por fuera de ellas. Es inevitable comenzar por León Ferrari, y su obra "La civilización occidental y cristina", presentada en el año 1965 en el famoso y mítico Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella, la cual está constituida como una réplica a escala de un bombardero FH107 utilizado en la guerra de Vietnam, sobre el que el artista coloca un cristo de santería, y realizando una reflexión crítica sobre la política nacional e internacional.[3.]

Paralelamente Juan Pablo Renzi y el grupo de vanguardia de Rosario[4] pusieron siempre en crisis los conceptos en torno de las categorías y valores en el arte. Realizaron acciones y obras conceptualistas, expusieron sus ideas en manifiestos y organizaron ciclos experimentales. Crearon en 1968 el operativo contrainformacional denominado "Tucumán Arde", donde las fronteras entre arte y política quedaron casi desdibujadas, y los artistas se apropiaron de estrategias de la militancia política, del ámbito de la publicidad y de los medios de comunicación, organizando dos exposiciones en las sedes de la CGT de los Argentinos, -disidente de la CGT general-, en las ciudades de Rosario y Buenos Aires, denunciando así lo que estaba ocultando el gobierno, que era el cierre de los ingenios azucareros en Tucumán.

Durante 1969 un grupo numeroso de artistas organizaron varias exposiciones colectivas que dejan claro el clima que se vivía, bajo el titulo de "Malvenido Rockefeller" y "Homenaje al che" ambas organizadas por la SAAP. Al mismo tiempo Julio Le Parc escribía el texto “guerrilla cultural”[5], junto a las acciones del grupo Espartaco, y Antonio Berni nos presentaba sus emblemáticos personajes de Juanito Laguna y Ramona Montiel. Es así que Andrea Giunta comenta que "Entre

2 Toda la década del 60 es riquísima en varias manifestaciones estéticas que recorren los siguientes lenguajes, el informalismo, la neofiguración, el minimalismo, el conceptual, el arte de acción, los happenings, el arte óptico y cinético, el arte político y las corrientes abstractas que ya estaban desde décadas anteriores

3 Para profundizar esta obra y este momento ver Andrea Giunta, ed., *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005,* Buenos Aires; Año: 2008.

4 Aldo Bortolotti, Eduardo favario, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Lía Maisonnave, Emilio Ghilioni, Rubén Naranjo y Norberto Puzzolo entre otros.

5 Julio le Parc, quien había sido deportado durante los acontecimientos del Mayo Francés, radicaliza cada día mas su posición política y escribe sus ideas centrándose en el rol del artista y habla de un arte colectivo y anónimo, socabando las instituciones en un mundo de dominación cultural, en Revista *Robbo*, Paris, 1968.

1969 y 1973, los artistas entendieron su obra como parte de proceso revolucionario en el que la acción estética y la acción política debían ir juntas" (Giunta, 1999:111).

Para analizar estas prácticas y acciones estéticas algunos historiadores y críticos desarrollaron diferentes propuestas teóricas que tomamos para esta investigación conceptos como: "desterritorialización" e "intelectuales de frontera", por haber tenido que romper los límites de sus instituciones, "contramemoria" entendida como oposición a la "historia, monumental u oficial", como una nueva temporalidad, reveladora, accionada por el sujeto-que-se-rebela o "parodia" como estrategia de resistencia que cuestiona así el discurso unidireccional alterando lo homogéneo (Ramírez, 1999:28)[6].

Durante los años setenta los aconteceres establecen una nueva forma de mirarse geopolíticamente, en una serie de planteos que recuperan constituciones identitarias, en pasados y en presentes comunes. Es así que desde este período las barreras entre arte y política continúan difusas, las practicas de ambas se interrelacionan confundiéndose y las formas simbólicas de expresión se multiplican.

En este período el Centro de Arte y Comunicación (Cayc) que es una de las instituciones más importantes, que retoma la puesta dejada por el cierre del Instituto Di Tella, Jorge Glusberg lo dirige y se presenta como una asociación sin fines de lucro y bajo su tutela se conforma un grupo de artistas[7], que trabajan fundamentalmente en propuestas experimentales, adhiriendo a diferentes poéticas y búsquedas, “resaltando la importancia del experimentalismo, la intencionalidad de elaborar una problemática latinoamericana; la búsqueda de una incidencia en lo real social; el rechazo del circuito mercantil de la obra de arte y la propuesta de un arte educativo y humanista” (López Anaya, 2005: 462).

Sus actividades no se limitan a exposiciones, sino que organizan seminarios, proyecciones, conferencias, congresos, jornadas de crítica etc. Las acciones ponen de manifiesto las relaciones del arte y de la ciencia, la tecnología, la semiótica, la filosofía, la música, la danza, la arquitectura, el diseño y el teatro. Las exhibiciones comienzan en 1969 y a partir de 1971 llevan el título de “Arte

6 Para ampliar estos conceptos están tratados por Andrea Giunta, Mari Carmen Ramírez y Marcelo pacheco en el libro catálogo citado anteriormente.

7 En noviembre de 1971 se creó el “Grupo de los trece”, integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujuvny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Lucas Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala. Hacia 1975 el grupo toma el nombre CAyC y queda integrado por Bedel, Benedit, González Mir, Grippo, Maler, Marotta, Portillos y Clorindo Testa. Este grupo obtuvo el Gran Premio Itamaraty en el año 1977, en la XIV Bienal de San Pablo con la obra colectiva “Signos en Ecosistemas Artificiales”.

de sistemas"; se planifican en diferentes instituciones albergando una gran cantidad de artistas nacionales e internacionales, que desarrollan sus producciones dentro de los diferentes lenguajes conceptuales.

Los primeros acontecimientos artísticos donde se congregaron una serie de artistas nacionales en un espacio público, fueron las muestras llamadas "Escultura follaje y ruido" y "Arte e ideología" realizadas en las Plazas Rubén Darío y Roberto Artl; ambas fueron organizadas por el CAyC y en sus páginas de memoria explicitan sus intenciones: "ganar la calle, dialogar con el público, sacar las obras del ámbito de Museos y Galerías para alternar con el transeúnte, para convivir en las plazas". Piden la participación activa del espectador, provocando situaciones inesperadas que logren modificar su situación cotidiana y su visión del arte al mismo tiempo.

Arte de Sistemas II – Arte e ideología- Plaza Roberto Arlt- 23 de septiembre de 1972

La organización de la muestra cuenta con tres sedes simultáneamente, la Plaza, el Museo de Arte moderno y la sede del CAyC y participan entre otros : Juan C. Romero; Luis Pazos; Eduardo Leonetti; Roberto Duarte La Ferrière; Horacio Zabala; Julio Teich; Victor Grippo; Elda Cerrato; Jorge Glusberg; Osvaldo Romberg; Mederico Faivre; Roberto Aizenberg; Jacques Bedel; Juan Bercetche; Uzi Kotler; Vicente Marotta, Gregorio Dujovny; Carlos Espartaco y Mercedes Estevez; Alfredo Portillos; Ricardo Roux y Nicolás G. Uriburu.

El catálogo de la exposición comienza con una cita de Louis Althusser que dice:

> Una producción estética tiene por fin provocar en la conciencia (o en los inconscientes) una modificación de la 'relación con el mundo', Los artistas (…) proponen nuevas modalidades de percibir, de ver, de oír, de sentir. (…) Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquélla que, al mismo tiempo que actúa en la ideología, se separa de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora (…) En esta oportunidad, sintiendo muy de cerca la problemática nacional, han querido (…) explicitar una realidad indisolublemente ligada a las nuevas formas de conducta. (Archivo Cayc, MNBA)

¿Por qué el título de la exposición? Rastreando en diferentes archivos donde se encuentra el material del Cayc, una serie de textos van explicitando las ideas en torno del concepto de ideología, política y arte que proponían los artistas, marcando a su vez una relación estrecha con los países de la región, es claro cómo se recupera en el discurso un ideal común latinoamericano.[8]

> La ideología se desarrolla en la dimensión de lo imaginario social, y en consecuencia está necesariamente falseada. Su función social no es ofrecer a los hombres un conocimiento

8 Realizan la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, 1972 Medellín, Quito, Bs.As., Lima y Córdoba. 1973 Madrid.

> verdadero de la estructura social (condiciones reales de existencia) sino simplemente insertarlos de alguna manera en las actividades prácticas que sostienen dicha estructura. […] En las formaciones capitalistas, lo ideológico siempre invierte y oculta las relaciones reales, tanto para los explotados como para los explotadores, y ambos pasan a ser las víctimas. La ideología de una formación social, es la de la clase dominante, es decir la ideología burguesa en las formaciones económicas capitalistas. (Cayc,1972)

Describiremos algunas de las obras que se expusieron. Víctor Grippo y Jorge Gamarra junto a un obrero constructor el Sr. Rossi, expusieron “Construcción de un horno popular para hacer pan", la intención: es trasladar un objeto conocido “en un determinado entorno y por determinada gente, a otro entorno transitado por otro tipo de personas, el Objeto: es revalorizar un elemento de uso cotidiano, lo que implica, además del aspecto constructivo escultórico, una actitud. La obra tiene las siguientes etapas, Construcción del horno, Fabricación del Pan y Partición del mismo.”

Aquí se ve la relación de algunos conceptos alquímicos que Grippo elabora en muchas de sus obras, el fuego como transmutador de la materia, recuperar el valor de la tarea manual de los oficios y mostrar del proceso de realización. “La calle se proponía como el lugar de la restitución y de una celebración de rasgos culturales”.

Mederico Faivre expone “Escenas de la vida cotidiana o La gran Orquesta”, la obra consiste en un bus real, que traslada a la plaza, en el interior ubica treinta atriles con diarios y revistas que señalan las noticias más relevantes que marcan los actos de violencia políticos y que iban a ser cambiados diariamente para estar al día con los acontecimientos acaecidos. En el catálogo se escribe: “Nota: La obra recrea escenas típicas de la vida cotidiana en la ciudad, sin que para lograrlo, haya sido necesario la creación de nuevos objetos, sino sólo la disposición intencionada de lo que nos es habitual”.

Se inserta en la propuesta de Faivre la obra de Mirta Dermisache, quien trabaja sobre la discursividad, la palabra, su negación y los medios de comunicación, presentando *Diario N° 1, Año 1*, 1972/1995.[9] Sobre un papel en off set, diseña una serie de líneas gráficas horizontales que simulan un texto, el orden de la diagramación se mantiene acorde a las publicaciones periódicas, pero se vacía de contenido. La obra es intervenida con posterioridad por la misma artista, debido a los acontecimientos que habían sucedido algunos días previos a la exposición sobre la masacre de Trelew, señala con un rectángulo negro en la parta superior de la imagen, enlutando la página, junto a una grafía diferente, de mayor tamaño que se repiten 16 veces, una bajo la otra, como si uno leyera los nombres de una lista, en alusión a los muertos.

9 Agradezco la colaboración de Olga Martinez quien brindó su archivo Diario N° 1, Año 1, 1972/1995. Impresión off set sobre papel obra, 47,5 x 36,5 cm. tuvo 5 ediciones.

El diario estaba dentro del colectivo, la obra es un múltiple que se entrega a la gente.

Juan Carlos Romero elabora dos obras, una acción con la colaboración de Leonetti, Roux y Luis Pazos, que se llamó “El juego Lúgubre” y también presenta un globo inflable de grandes dimensiones en el que se leían de cada lado distintas palabras en lunfardo, impresas y dispuestas una debajo de la otra, “Forfai, Canguela, Falante, Metedor, Garaba, Bronca” y "Ventudo, Cambosa, Calote, Cerote, Dorique, Filo". Frases que el artista traduce en el argot carcelario por: “el represor golpea al detenido”.

Horacio Zabala expone “300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública”, la misma consiste en una gran bobina de tela plástica negra de 80 cm aproximadamente de ancho, con la cual el artista intenta cubrir todo el perímetro de las paredes de la plaza, e inserta 10 crespones funerarios a intervalos regulares. Ante los hechos recientemente ocurridos en el campo político, como fue la Masacre de Trelew[10] los artistas presentaron obras en alusión a la tragedia. Pero la obra de Zabala no se cierra sólo en el contenido político, sino que al revés parte de un hecho político para poder poner de relieve los permanentes cuestionamientos estéticos de forma y función. Así el título utilizado como metalenguaje, permite a partir de un hecho real, reinsertar las posibilidades de unir arte y vida.
En el mes de septiembre de 2012, Horacio Zabala reeditó su obra, que estuvo acompañada con la publicación de un libro sobre la historia de la misma.
¿Qué significación tiene a cuarenta años de su realización instalar el dispositivo en la misma plaza? La acción cambia en su forma expositiva, pues no es una obra en un conjunto colectivo de artistas, no hay una convocatoria desde una institución, vuelve a intervenir el espacio público junto a los espectadores que miran con asombro la reinstalación.
Zabala ejerce una nueva marca de memoria, en el mismo momento en que son juzgados por primera vez los responsables de la masacre de Trelew, juicios que estuvieron acompañados de acciones artísticas. Se inscribe hoy entonces en una contemporaneidad diferente, donde sigue siendo necesario señalizar, el espacio cotidiano, volver a conectar al público con la obra de arte y otorgar una pluralidad de sentidos que no obturen pensar una única forma de hacer memoria.

10 La masacre de Trelew se denominó al fusilamiento de dieciséis guerrilleros de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, apresados en la base aeronaval de Trelew, que estaban detenidos en la cárcel de Rawson, como represalia a un intento de fuga el 22 de agostos de 1972. Consiguen escapar 6 y se rinden 19.

Luis Pazos participa con dos obras, una es un fardo de alfalfa atado con una cinta con moño "Proyecto de solución para el problema del hambre en los países sub-desarrollados, según las grandes potencias" y otra donde dispone 3 lápidas en la plaza y que denomina "Monumento al prisionero político desaparecido", en el texto que incorpora al catálogo bajo el título de "Hacia un arte del pueblo" nos explica: "El arte del Pueblo debe ser: A) CLARO. B) ETICO. C) NACIONAL. D) COMPROMETIDO. (…) E) VIOLENTO: Como toda expresión de los Pueblos que luchan por su liberación." En la exposición y de manera espontánea un grupo de espectadores se acuestan delante de cada lápida.

La obra "La realidad subterránea", que no figura en el catálogo es la que provocó el cierre de la muestra al día siguiente de la inauguración aunque hay versiones que difieren, la misma es realizada por Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Roberto Duarte Lafferrière y Ricardo Roux y se compone de los siguientes elementos; sobre una de las paredes laterales de la plaza, pintan 16 cruces en fila, sobre esa misma pared existía un hueco/pozo que conducía a una especie de sótano, el espectador podía bajar utilizando una escalera, dentro de él, expusieron una serie de fotografías sobre el Holocausto enmarcadas. La obra nuevamente hacía alusión a los fusilamientos de Trelew y fue clausurada por las autoridades a través de un comunicado que explicaba los motivos de la censura 'no ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definidamente dado como arte'.
En la Plaza Roberto Arlt, los artistas nos proponen lecturas, recorridos, señalamientos y simbologías, para detenernos en nuestra realidad cotidiana, el ámbito público se vuelve lazo de conexión, entre las reflexiones estéticas y políticas, se discute así cual es el lugar del arte, como y de que manera debe insertarse éste en las de acciones en la vida cotidiana.

Muchos de los artistas que participan de la plaza van a continuar sus producciones plásticas vinculando y denunciando acontecimientos políticos.
Juan Carlos Romero presenta en 1973 en el Cayc, "Violencia", se trata de una obra donde predomina la palabra que por su reiteración e información produce una sobredosis de realidad. Así pega en paredes y pisos de las salas una serie de carteles con la palabra VIOLENCIA, además de diarios y revistas sensacionalistas con fotografías que muestran las diferentes represiones policiales. En el catálogo-afiche escribe: "La violencia está en todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable."

El mismo año expone junto a Perla Benviste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo A. Vigo la obra denominada "Proceso a nuestra realidad", la misma se presenta en la cuarta edición del Premio Acrílico Paolini, que se realiza en el Mamba. Construyen a pocas horas de la inauguración un muro de ladrillos en medio de la sala de 7 mts de largo, en uno de los lados se hace referencia a la masacre de Trelew, pegando fotos de los fusilados con la consigna "Gloria a los héroes de Trelew" y en el otro a la reciente masacre de Ezeiza, con un afiche realizado por Romero que reiteraba la imagen mítica del hecho, publicada en todos los medios del momento, donde se ve a un manifestante tironeado por quienes estaban en el palco con diferente consignas como "Ezeiza es Trelew". Esto significaba nuevamente captar las estrategias de la militancia, insertar un muro de calle dentro de una institución cultural, aquí la operación era la inversa de la propuesta en la plaza. Pero ¿dónde estaba el acrílico entonces?, al borde de la pared sobre una tarjeta de papel se encontraba adherida una “gota” de color rojo realizada en relieve en acrílico. La exposición termina clausurada.

La obra tiene una segunda etapa ya que la presentan en la facultad de abogacía de la ciudad de Buenos Aires, en este caso construyen los bloques ubicándolos en forma de cruz sobre el piso, imitando una tumba, con las mismas imágenes del muro adheridas. La pieza sufrirá una intervención inesperada ya que un grupo de militantes le pone una bomba y la hace explotar. Esto sucede en otro contexto, el de las luchas internas de facciones peronistas, luego del asesinato de José Antonio Rucci.

En estos años Horacio Zabala trabaja con una serie de mapas, que si bien no es la primera vez que aparecen como soporte en el arte, aporta una reflexión sobre arte y política muy interesante. El cuerpo es el territorio, de Argentina o de Latinoamérica, los quema, los distorsiona, deshace, los alarga, los acorta, resignificando sobre ellos la violencia que se ejerce cotidianamente. Utiliza sellos, *letraset*, birome. La historiadora Adriana Lauría lo resume de la siguiente manera "El sistema cartográfico representa al conjunto social. Al mismo tiempo, la manipulación a la que es sometido, aproxima los conceptos de país y organismo, y hace presentir las peripecias del individuo."(Lauría, 2004)

En el mismo camino Nicolás García Uriburu realiza “Latinoamérica reservas naturales del futuro unida o sometida” (1973, nuevamente el mapa se hace presente, el artista utiliza el color verde y cubre toda la tela, en consonancia con la serie de “coloraciones” que había comenzado en el año 1968, donde lo político se hace presente de otra forma en acciones en y sobre la naturaleza, en el

activismo del land art como una derivación del arte conceptual. El uso de la palabra en este caso como inscripción, duplica su titulo reforzándolo, lo incluye como texto pictórico con letra de molde a la manera del graffiti o afiche callejero, retomando un emblema del debate presente en la época.

Edgardo Antonio Vigo quien trabaja permanentemente desde la ruptura, inaugurando la poesía visual y experimental, haciendo objetos a la manera del ready-made duchampiano y publicando una serie importantísima de revistas-objetos como *Diagonal*, *Cero* y *Hexágono 71*. Presenta dentro de su serie de señalamientos la acción "Urna con cabezales intercambiables" entre 1969 y 1970. Esta obra consiste en una caja de madera de cuatro cabezales con distintas ranuras que la cierran en su parte superior. La "urna electoral", lleva de cabezal la ranura horizontal; en la "místico-religiosa" la perforación posee forma de cruz, la "urna erótica" presenta un agujero circular mientras que la "(in) urna" que no tiene ranura. Vigo realiza un simulacro de votación, ya que en esos tiempos era imposible votar, estaba prohibido.[11]. Mediante una doble clave paródica metamorfosea el objeto y es así que la urna electoral se ve a sí misma como un ataúd con su cruz, como una propia obturación, o como goce en la forma fálica erótica del rollo de papel.

En 1975, en señalamientos de orden más íntimo, Vigo realiza “Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico”. La acción se despliega sobre la tierra, con el formato de la investigación científica. El artista delimita una superficie usando estacas, sogas, flechas que dirigen nuestra mirada (en las fotografías que registran la acción) sobre la palabra «LIBERTAD» en letras recortadas. En sus directivas, indicadas en los carteles, nos dice «despliegue y bárrala, quémela y entiérrela». Cada acción queda registrada tal como un procedimiento científico. Finalmente nos propone: «Luego proceda a practicarla».

El artista replica las formas de la violencia de la vida cotidiana, lo que se cuenta en las noticias periodísticas. Son años extremos, la Triple A se encuentra activa y llevará a la última y más sangrienta dictadura militar[12]. ¿Qué significa enterrar o quemar la palabra *libertad*?, tanto la propia como la colectiva, en un contexto de censura, muerte y persecución. Pero el artista continúa más agudo, complejo y profundo cuando nos intima e interpela a ejercer su práctica. Vigo nos presenta

11 Además de la presentación del objeto, la idea era intercambiar poemas, escritos y/o dibujos, sobre una tarjeta que luego debería ser introducida en la urna. La obra se desarrolla en varias oportunidades: la primera es el *plebiscito gratuito* en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata en 1969, durante la charla «Arte Hoy» dictada por Vigo. La segunda en 1970, frente a una boutique ubicada en la esquina de las calles 9 y 51 de la ciudad de La Plata. Allí se convoca al transeúnte a votar y, en lugar de otorgarle la típica boleta, el artista le entregaba un papel que bajo la leyenda *instrucciones* invitaba a intervenir y a depositarlo en la urna erótica. Para ampliar ver Archivo CAEV, la Plata Caja Año 1970.

12 Entre 1976 y 1983 se instala en el país el denominado “Proceso de reorganización nacional”, última dictadura cívico-militar que derroca a María E. de Perón instalando una junta militar en el gobierno.

un desafío y nos enseña la posibilidad del cambio. A través del arte aún podremos cambiar la realidad. No hay que olvidar que, ya en esos años, se enterraban libros prohibidos en los fondos de los patios, se los quemaba o se los destruía.

Desarrollando sus obras en el campo de la escultura/objeto hay tres artistas muy relevantes que van a utilizar diferentes materiales y lenguajes que propondrán distintas reflexiones y denuncias de lo que acontece.

Juan Carlos Distéfano construye en "El mudo II" de 1973, la forma de una figura humana comprimida y atada en pleno padecimiento, que tiene por delante de si un cubo de agua y su rostro aparece deformado y sutilmente “mojado” en la apariencia que logra con el material transparente, de esta manera el artista hace alusión a uno de los diferentes métodos de tortura aplicada que se denominaba "el submarino",[13] y que consistía en hundir hasta la asfixia a una persona, para así lograr que "hable" o “responda” en los aberrantes interrogatorios. Distéfano utiliza como material la resina poliéster coloreada con un acabado brillante, a la manera del mármol pulido imitándolo, ubicando “al prisionero” con ataduras que le provocan laceraciones en las manos, destacando las costillas del cuerpo y profundizando el drama. Plantea sutilmente las relaciones entre las categorías de lo "bello" y lo pavoroso.

De una manera similar crea "Procedimiento o figura acostada" de 1972,[14] en este caso un cuerpo se apoya “sostenido” por una estructura de metal, que lo quiebra y desmembra, resaltando determinadas partes que exponen un cuerpo torturado y exhausto. Está obra está inspirada en un descendimiento de Pietro Lorenzetti.

Alberto Heredia realiza la "Serie de los amordazamientos", estos en algunos casos constituyen pequeñas y repetidas estructuras de madera, muy elementales donde se pone atención en lo "innoble" de los materiales sobre las cuales ubica dentaduras de resina realizadas con molduras de dentista, las que padecen distintas formas de censura, están atormentadas, estrujadas, calladas a partir de las vendas de gasa enyesadas que las amordazan, de la misma manera va a ubicar en estructuras similares, modelos de lenguas también amordazas y resaltadas por su color rojo.

13 El submarino como método de tortura se inventó cercano a los años 30, se le adjudica al comisario Leopoldo Lugones hijo del poeta homónimo. Esta obra se expone durante los años 70 en varias ocasiones y es de resaltar que en 1973 el MNBA compra los bocetos.

14 En el año 1977 a raíz de la prohibición de la obra "Ganarse la muerte" de Griselda Gambaro su mujer se exilian en Barcelona. Vuelven en el año 1980 pero sigue exponiendo durante sus años de exilio.

Heredia se acerca a la estética del arte *povera*, con materiales sencillos de desuso, poniendo en escena una nueva manera de tortura y vejación, señalando lo abyecto y el terror en imagen.
Contemporáneamente Norberto Gómez va a trabajar la resina con un acabado mate imitando lo real y permitiéndole así remitir directamente a huesos, tendones y órganos. Tensa y entrevera masas de músculos que son ubicados sobre parrillas, donde se hacen diferentes alusiones por un lado a la tortura y por otro lado a la cocción de la carne, al asado a la parrilla. En estas piezas las relaciones e interpretaciones dejan de ser "sutiles". Por otro lado, el despellejamiento es una de las primeras sensaciones del horror que se hace presente ni bien uno se acerca a las obras. En 1980 Ricardo Martín Crossa describe lo siguiente:

> Por una perfecta e irreprimible sinestesia [...] los rasgos visuales que percibo se me transforman en cargas auditivas. Y raya mi cerebro un aullido desgarrador, un grito interminable [...] y no es casual que esta original metáfora del misterio humano se dé en esta tierra de churrascos y parrilladas, en esta ensangrentada tierra de “unitarios” y “federales”.[15]

Y en 1983 dice "Esta escultura quema en carne viva porque es una forma ineludible de conciencia. Nos arranca a nuestro ensueño de fieras y desuella nuestro corazón, para salvarlo. Nos invita a una sacral fraternidad 'con todas las mutilaciones y las faltas del mundo'" (Martín-Crosa, 1983).
Hacia 1984 el artista comienza con una serie donde replica las formas de distintas armas e instrumentos de tortura de la historia, realizándolos en estructuras de cartón pintado con cola sintética y óleo. De esta manera construye espadas, puñales, grilletes, cepos, martillos, custodias y arcos con diseños complejos. Las desfuncionaliza, les quita el poder ya que las mismas no podrán ejercer la violencia para las que fueron creadas. En estos juegos Gómez transmuta lo real en irreal y se manifiesta paródicamente.

Volviendo un poco hacia atrás, y para completar el período de 1976 a 1983, la situación política va a provocar que las acciones colectivas y al aire libre sean extremadamente peligrosas y eso da lugar a un repliegue al interior de los talleres en el caso de los artistas pero no por ello el abandono de la denuncia. Esto se verá en diferentes producciones, así como también la vuelta a la pintura de un grupo de artistas que habían abandonado la práctica artística frente a diferentes crisis y reflexiones internas como Luis Felipe Noe, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez, etc.
Esta “vuelta” a la pintura se da paralelamente en el mundo al llamado hiperrealismo que en el caso de la argentina denominamos nuevo realismo y donde encontraremos restos de las prácticas conceptuales que habían puesto al borde de la desmaterialización al arte, un fenómeno muy

15 Martín-Crosa, “Obra dantesca”, *Clarín*, Buenos Aires, 13/9/1980, p.22.

interesante sobre todo si tomamos en cuenta que se había firmado el acta de defunción con la frase la "muerte de la pintura".

Es así como si bien muchos artistas emigraron del país otros, de diferentes generaciones siguieron hablando "calladamente", en actos clandestinos o desde su taller de los acontecimientos políticos. Así encontramos a artistas como Diana Dowek, donde vemos en su pintura la ausencia y la persecución. Trabaja una serie de pinturas donde reitera un motivo que son los alambrados, estos cierran, obturan objetos y situaciones de la vida cotidiana, como también aparecen sobre paisajes, de verdes vegetaciones, o sobre paredes-muros, son rotos deliberadamente y refieren a la fuga, al encierro a los campos de concentración. En otras obras la escena transcurre al interior de un automóvil y jugando a descentrar nuestra mirada, trabaja zonas en foco y fuera de foco, borrosa y notamos que señala los espejos retrovisores, donde vemos reflejado algún auto que nos sigue insistentemente. Si un miso auto continuaba detrás nuestro más de dos cuadras, y chequear que no sea un Falcon verde.

Algunas acciones artísticas clandestinas se continuaron, nucleadas a organismos de derechos humanos como las madres y abuelas de la plaza de mayo que son un referente permanente en su búsqueda de verdad y justicia.

Hacia el final de la década del 80' se conforma el grupo *Escombros*[16] "artistas de lo que queda. En 1988-89 crean las marchas de las pancartas I[17] y II[18], que consisten en exponer sobre carteles la documentación de una serie de foto-performance realizadas previamente en distintas zonas del barrio de Constitución y de la ciudad de La Plata. El cuerpo es el protagonista en las imágenes, los títulos *Brotes, Cacería, Cajón de frutas*, *Carne Picada, Carrera de embolsados*, *Mariposas* dan lugar a cada escena, en zonas desoladas donde se acumulan cuerpos, algunos como cadáveres, otros violentamente "torturados". Los títulos se leen en clave metafórica y metonímica. Eligen la austeridad de impresiones en blanco y negro dejando la posibilidad de leerlas como documentos. Se expone al espectador a las marcas del dolor, en espacios no convencionales que resignifican un lugar colectivo de la memoria.

Lo explicita así De Rueda:

16 Compuesto por Luis Pazos, Hector Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plascencia Claudia Puppo y Mónica Rajneri. Junto a ellos participaron de la performance Roberto Bianchetto, Juan Caferatta, Cora Ceppi, Juan E. Dopozo, Cacho Ferro, Emilio Ferro, Claudia Pascual, Julio Piñeiro y Leonardo Puppo.

17 Noviembre de 1988 realizan Pancartas I debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba en el barrio de San Telmo.

18 Pancartas II se hace en una Cantera abandonada en Hernández, el 17 de diciembre de 1988. Fotografías, documentos y escombros.

> La forma de reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública es ayudando a que el paisaje social adquiera el sentido latente de lugar. Y ese sentido se da a partir de una conciencia de familiaridad o cercanía. Una relación entre el espacio de uno y otro (cuerpo colectivo) que en la interacción se nutren de significados comunes.

Las pancartas se acompañan con la siguiente frase "*expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado. Es decir, el hombre y el mundo de aquí y ahora”*.

J. C. Distefano hacia 1994 realiza "En la piel del otro" una escultura que se compone de una base a manera de pirámide truncada sobre a cual se ubica una cabeza femenina que, podría remitirnos a las de obras de Brancusi, pero en la base talla una serie de citas que refieren por un lado a ritos precolombinos y por otro a las muertes durante la dictadura.. El siguiente texto aparece en uno de los lados del zócalo:

> [...] “Cuando Dagmar llevaba más de 30 metros a sus perseguidores el Teniente Astiz puso rodilla en tierra extrajo su pistola reglamentaria y disparó (un solo proyectil) sobre la adolescente la que cayó de bruces en la calzada. Astiz corrió hacia la victima y siguió apuntándole con su pistola mientras, el cabo Peralta apuntaba también con su arma al vecino del lugar, Oscar Eles, de profesión taxista, le obligó a entrar al taxi. Movido el vehículo hasta el lugar donde permanecía caída Dagmar, colocaron en el baúl el cuerpo sangrante de la víctima. Después de recoger a los restantes miembros del grupo [...]”[19]

Acercándonos a la actualidad El proyecto *Baldosas blancas de la memoria, hacia una cartografía de la memoria platense* se implementa a partir de una convocatoria pública, pensando lograr una marcación urbana en sitios donde sufrieron la desaparición forzada ciudadanos platenses.[20]

El soporte debía contener, el nombre de las personas asesinadas o desaparecidas, la organización a la que pertenecían, edad al momento del hecho, el escudo del municipio y la leyenda “Memoria, Verdad, Justicia”.

Finalmente, en el mes de febrero de 2011 el jurado seleccionó el proyecto de Pablo Ungaro y Florencia Thompson. Se realizaron 50 moldes de yeso, en forma de módulos[21] de producción semi

19 Extractado del libro *Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Eudeba, 1984, 389.

20 Votada por unanimidad por todos los bloques políticos de la ciudad de La Plata. Se convocó a todas las organizaciones de la ciudad de La Plata a integrar el jurado del concurso, que contó también con la asesoría técnica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Presidido por la Subsecretaria de Derechos Humanos: Madres de Plaza de Mayo de La Plata, Abuelas de Plaza de Mayo Filial La Plata, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos La Plata, entre otros organismos. La convocatoria se lanzó públicamente en octubre de 2010

21 Los módulos se producen por prensado manual de arcilla, esmaltados y con calcos vítreos en cocidos en hornos eléctricos.

artesanal que pueden repetirse, los casos varían desde señalar en los diferentes lugares el nombre de una persona o un grupo. Los autores relatan algunos de los casos:

> La marca que se colocó en la Casa Mariani-Teruggi da cuenta de esta situación ya que en esa vivienda fueron asesinadas cinco personas y una permanece desaparecida (Clara Anahí Mariani Teruggi). Por otro lado los sitios donde se recuerda a una sola persona como la marca que refiere a Lidia Delia Fernández (Lilí), llevan menos cantidad de módulos. Los límites que impone la reducida superficie de la marca obliga a una apretada síntesis simbólica de los contenidos, elaborados en conjunto con familiares, amigos y/o asociaciones de la sociedad civil".[22]

Por último, la creación en 1998 del Parque de la Memoria" Monumento a las victimas del terrorismo de estado, si bien es necesario aclarar que este último es un proyecto institucional de gobierno que cumple el papel de ejercer la memoria. Algunos organismos de derechos humanos, surgidos durante la última dictadura, acordaron impulsar un proyecto para crear un lugar de recuerdo y homenaje. Se inauguró en 2007 en un espacio público de catorce hectáreas de extensión, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires.

Las esculturas que se encuentran emplazadas fueron seleccionadas a través de un Concurso Internacional de Esculturas[23] que seleccionó ocho proyectos[24] y otorgó cuatro menciones. Por su parte, la entonces Comisión pro Monumento invitó a participar a seis artistas, sobre la base de su prestigio, su trayectoria y su compromiso con la defensa de los derechos humanos. Ellos son Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Leo Vinci, Magdalena Abakanowicz (Polonia) y Jenny Holzer (Estados Unidos).

Es en el territorio donde se ponen en acción estrategias que evidencian la unión del arte, la identidad y la memoria, y es a través de diversas intervenciones individuales y/o colectivas que los artistas manifiestan diferentes formas de relacionarse con un sujeto social colectivo.

Las obras reúnen las críticas al sub-sistema artístico, a la manipulación, comercio y ejercicio que se hace desde y con las diferentes manifestaciones culturales. Hablan también como huella nemotécnica, en contra del olvido y a favor de un mayor compromiso con la realidad histórica. Las diferentes propuestas nos exigen estar lúcidos, la carga "revulsiva" y disruptiva intenta que nunca dejemos de ver más allá de las apariencias.

22 Vedio Marta, Ungaro Pablo, Thompson Florencia, "Cartografía de la memoria platense. Pasado, presente, participación y gestión pública" en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_21/ vedio_ ungaro_thompson_mesa_21.pdf

23 Con un jurado integrado por Marcelo Pacheco, Enio Iommi, Fabián Lebenglik, Carlos Alonso, Estela Carlotto, Adolfo Pérez Esquivel, Paulo Herkenhoff, Llilian Llanes, David Elliot y Francoise Yohalem

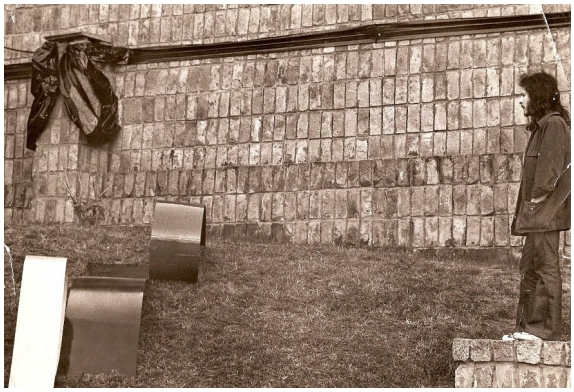
24 Los artistas premiados Claudia Fontes; Rini Hurkmans (Holanda); Marie Orensanz; Grupo de Arte Callejero; Nuno Ramos (Brasil); Marjetica Pötrc (Eslovenia); Germán Botero (Colombia) y Dennis Oppenheim (Estados Unidos).

De esta manera y terminando esta presentación he querido hacer un repaso por las diferentes maneras de resistencia y denuncia que han logrado hacer los artistas durante estos años, donde nunca dejaron de poner en acto los acontecimientos recientes y pasados, de diferentes maneras y apelando a distintos lenguajes y materiales, siempre nos han advertido que el paso del tiempo va haciendo sobre nuestros cuerpos y memorias diferentes marcas, y que deben funcionar como huellas que ayuden a no olvidar para poder construir un presente y un futuro distinto.

IMÁGENES



Victor Grippo, Jorge Gamarra y Sr.Rossi, "Construcción de un horno popular para hacer pan, 1972, *Arte e Ideología*, Plaza Roberto Arlt



Horacio Zabala, "300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública", 1972

Arte e Ideología. Cayc al aire libre. Arte de sistemas II.



Luis Pazos, *"Monumento al prisionero político desaparecido".* Arte e Ideología, 1972, Plaza Roberto Arlt. Archivo Luis Pazos

.



Edgardo Antonio Vigo,
"Volante con instrucciones para la acción con la Urna de cabezales intercambiables" también denominado.

1970
Archivo Centro de Arte Experimental Vigo La Plata
(CAEV)



Juan Carlos Distefano "Figura acostada o Procedimiento", 1972, poliéster reforzado y esmalte epóxico, 36,5 x 26,5 x 80 cm. Col. privada.

BIBLIOGRAFIA

Hacia un perfil del arte latinoamericano, Buenos Aires, CAyC, GT-129 del 12/6/72 Hojas de memoria.

Alonso, Rodrigo. (2011). *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: PROA.

Bernal, María Clara, comp. (2015), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá, Colombia, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, Departamento de Artes, Ediciones Uniandes.

CAYC (1972). A*rte e ideología en CAYC al aire libre.* Buenos Aires: CAYC, s/p.

Davis, Fernando (2007). *Arte Nuevo 1960-1976.* Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Davis, Fernando y Luis Pazos. (2013). *El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976).* Buenos Aires: Ediciones Document Art.

_____, (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE.

De Rueda, María de los Ángeles. (2007). «Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80». En: *Arte Nuevo 1960-1976*, pp.23-35. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.

Espantoso, Teresa y Carolina Venegas Carrasco, "Prólogo" en *1er seminario internacional sobre arte público en Latinoamérica*, GEAP, Buenos Aires, 2009, CDROM. http://parquedelamemoria.org.ar

Gadamer, Hans-George. (2008). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.

Giunta, Andrea. (1999), "Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo", en Mari Carmen Ramírez*, Cantos Paralelos la parodia plástica en el Arte Argentino contemporáneo,* Austin, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin.

Lauría, Adriana. (2004), *Horacio Zabala. Anteproyectos*, Buenos Aires, Centro Virtual de arte argentino, en línea. http://cvaa.com.ar/02dossiers/zabala/03_zabala_00.php.

Longoni, Ana. (2001). «El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia». En: AA.VV. *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA,* s/p Buenos Aires: CAIA [CD-Rom].

_____ (2007) «Otros inicios del conceptualismo (Argentino y Latinoamericano)». Revista *Papers d'art*, (93), pp. 155-158. Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani.

López Anaya, Jorge. (2005*) Arte Argentino cuatro siglos de historia 1600*-2000, Buenos Aires Emece.

Marchesi, Mariana. (2009). «Cuerpos des-hechos. Destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los '70». En AA.VV. *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte, «Estéticas del des(h)echo».* México DF: UNAM.

Martín-Crosa, Ricardo. (1983), "Por la salvación del hombre", en: *Anuncio y asunción*

Pérez, Juan Pablo, Cecilia IIda y Laura Lina. (2010). *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Ramírez, Marí Carmen. (1999). "Confrontaciones con la contramemoria", *Cantos Paralelos la parodia plástica en el Arte Argentino contemporáneo,* Austin, S Blanton Museum of Art, The university of Texas at Austin.

Richard, Nelly. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Sarti, Graciela. (2013). *El grupo Cayc*, Buenos Aires, en línea http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/01_intro.php?menu_id=15602

Terán, Oscar. (2007). "Cultura, intelectuales y política en los 60", "El arte como práctica política", en: Inés Katzenstein, ed. *Escritos de vanguardia arte argentino de los años 60.* Buenos Aires, Fundación Espigas.

Buenos Aires, Galería Tema, julio- catálogo exposición.

Memorias de la desaparición en el arte tecnológico: el Mundial del '78

Nadia MARTIN
(CONICET-IIAC/UNTREF)

Resumen

El vínculo entre las funciones del arte y los procesos de memoria referidos a la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar, consiste en un nudo problemático extensamente trabajado en las últimas décadas. No obstante, han sido escasos los intentos de abordarlo considerando las producciones tecnopoéticas contempoáneas.

Asimismo, el Mundial de fútbol de 1978 (y la complicidad mediática para construir la imagen de un país en orden), ha sido analizado desde los estudios en comunicación, sociológicos e históricos, pero apenas utilizado como terreno de exploración estética.

De esta forma, la ponencia ensaya una propuesta de análisis de una obra *low-tech* y otra de video que abordan la desaparición de personas en el contexto del Mundial del '78. Se trata de obras que dialogan con las setentistas prácticas de contra-información y denuncia, así como con la presunción de inocencia por desconocimiento por parte de la sociedad civil.

Cuáles son las fronteras y potencialidades estéticas y conceptuales de un arte que usa como materia de expresión las mismas tecnologías técnicas y mediáticas que cuestiona; dónde radica y cómo se define la dimensión política de estas obras en la coyuntura contemporánea; son algunos de los interrogantes que movilizan la indagación.

Introducción

El vínculo entre las funciones del arte y los procesos de memoria referidos a la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar, consiste en un nudo problemático extensamente trabajado en las últimas décadas. No obstante, han sido escasos los intentos de abordarlo considerando las producciones tecnopoéticas contemporáneas.

Asimismo, el Mundial de fútbol de 1978 (y la complicidad mediática para construir la imagen de un país en orden), ha sido analizado desde los estudios en comunicación, sociológicos e históricos, pero apenas utilizado como terreno de exploración estética.

De esta forma, la ponencia ensaya una propuesta de análisis de una obra *low-tech* y otra de video

que abordan la desaparición de personas en el contexto del Mundial del '78. Se trata de obras que dialogan con las setentistas prácticas de contra-información y denuncia, así como con la presunción de inocencia por desconocimiento por parte de la sociedad civil.

Cuáles son las fronteras y potencialidades estéticas y conceptuales de un arte que usa como materia de expresión las mismas tecnologías técnicas y mediáticas que cuestiona; dónde radica y cómo se define la dimensión política de estas obras en la coyuntura contemporánea; son algunos de los interrogantes que movilizan la indagación.

Arte y memoria

Las experiencias de guerra del siglo XX, son el momento paradigmático en el que la racionalidad moderna se descubre a sí misma sirviendo al horror: la inefabilidad del cuerpo humano arrinconado en la miseria real, concreta, de su exposición en la trinchera y su exterminio sistemático en los campos de concentración, es indisociable de la crisis de los grandes metarrelatos organizadores de la modernidad. Sin embargo, motorizan un "boom de la memoria", un "giro hacia el paso" (Huyssen, 2002) en parte motivado por el planteo psicoanalítico de que los traumas no elaborados tienden a retornar involuntariamente a través de la repetición. Dentro de este encuadre, los análisis abocados a reconstruir el vínculo entre las funciones del arte y los procesos de memoria se ha extendido en los últimos años. La perspectiva benjaminiana de Didi-Huberman (2004, 2011) propone pensar que las imágenes son vehículos de memoria no sólo porque constituyen documentos que evocan hechos históricos, sino sobre todo porque generan un "movimiento que los recuerda".

En el ámbito local, fueron los estragos producidos por la última dictadura militar los que motivaron las más prolíficas indagaciones acerca del vínculo entre memoria, duelo y representación. Destaca Florencia Battiti al respecto:

> A lo largo de la compleja y violenta trama histórica de nuestro país, las imágenes artísticas han desempeñado un papel capital al participar en la construcción de los relatos históricos como agentes legitimadores pero, también, como dispositivos críticos y gestos de resistencia. Si tomáramos como recorte sólo algunas de las producciones artísticas realizadas a partir del golpe de Estado de 1976, resulta asombrosa la variedad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Experiencias colectivas como el "Siluetazo"; la serie "Manos anónimas" de Carlos Alonso; varias de las obras de Víctor Grippo (especialmente "Vida-muerte-resurrección" y "Valijita de panadero"); los collages de León Ferrari; los paisajes de Diana Dowek; las cárceles de Horacio Zabala; los engendros de Alberto Heredia; las vísceras de Norberto Gómez; las perturbadoras esculturas de resina de Juan Carlos Distéfano; los retratos de ex combatientes de Malvinas de Juan Travnik; las fotografías de aviones de Helen Zout; la serie "Dónde están?" de RES; las acciones del grupo teatral Etcétera... son sólo algunos pocos ejemplos del modo en que el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos de los testimonios, la

> documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria". (Battiti: 2010, p. 11)

Sin embargo, es en 2003/2004 cuando, restablecido el orden luego de la crisis institucional, económica y social más grande de la historia democrática del país, comenzará un período de sistematización de las políticas de la memoria. En tal contexto y ante una significativa proliferación de obras y muestras de artes visuales abocadas a la temática[1], resulta llamativa la escasez de iniciativas generadas desde el circuito del arte tecnológico. Al momento de rastrear los proyectos expositivos referidos de este campo, se observa que los mismos se reducen a dos muestras organizadas por la UNTREF (en 2006 y 2016 respectivamente) y curadas por Gabriela Golder y Andrés Denegri, ambas nombradas "Ejercicios de Memoria"[2]. En la primera versión de esta muestra, se expusieron las dos obras que aquí se analizan.

Por otro lado, en los activismo artísticos y el arte político existe una insistente utilización de matrices de representación relativamente cristalizadas en la memoria colectiva. Las tecnopoéticas contemporáneas, también las recuperan. Entre ellas, se encuentran las fotos y las siluetas, que según distingue Ana Longoni (2010), son las dos principales estrategias creativas generadas por el movimiento de Derechos Humanos para la representación del desaparecido. Las instalaciones *Rostros* y *Desilusiones Ópticas* de Leo Nuñez utilizan retratos de desaparecidos; el uso figural de las siluetas, por su parte, aparece en la obra de video *Como un cuerpo ausente*, de Carlos Trilnick. Otra estrategia insistentemente trabajada en campo del arte y la memoria, la del testimonio del sobreviviente, es tematizada también en obras de video monocanal como *Granada* de Graciela Taquini o *De lo de adentro* de Ana Gallardo. Sin embargo, el Mundial de fútbol de 1978 (y la

1 Entre muchas otras muestras, se pueden destacar: *Quienes eran* (2005), curada por Florencia Battiti en el Museo de la Memoria de La Plata; *Cuerpo y Materia (2006)* Curada por María Teresa Costantini en OSDE; la megamuestra *Estéticas de la memoria*, generada por el Centro Cultural Recoleta en 2006 con motivo de conmemorar los treinta años del golpe; Incluso *Entre el silencio y la violencia*, que se realizó en Nueva York (2003) y luego en Buenos Aires (2004-2005) con curaduría de Mercedes Casanegra, e indagó en los años setenta con el objetivo de abordar fragmentariamente la paradoja entre representación e inefabilidad en contextos de máxima violencia; en este sentido, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* curada por la Red Conceptualismos del Sur (2012, MUNTREF) también resulta un antecedente destacado, en tanto ensaya una recuperación crítica de los modos de hacer política en el contexto postdictatorial latinoamericano, tomando en consideración formas de expresión -gran parte de ellas, artísticas- en las que el cuerpo tomaba un lugar medular.

2 La primera de ellas, se llevó a cabo en MUNTREF Caseros y llevaba el subtítulo "Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)". Constó de quince obras de dieciséis artistas (videos multicanal, videoesculturas, instalaciones interactivas e instalaciones electroacústicas) reunidos con el objetivo de meditar sobre la memoria de pasados traumáticos -en general- a través del arte tecnológico. La segunda edición, tuvo lugar en el marco de la III Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM) que se desarrolló en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC), sede Inmigrantes de MUNTREF. Esta versión constó de diez piezas de video monocanal de cuatro minutos cada una, comisionadas por la UNTREF a figuras destacadas del video nacional. De esta forma, la muestra dedicó cuarenta minutos en total a la reflexión audiovisual, un minuto por cada año transcurrido desde 1976.

complicidad mediática para construir la imagen de un país en orden), es un terreno extensamente analizado desde los estudios en comunicación, sociológicos e históricos, pero apenas advertido como espacio de exploración estética. Se trata entonces de un motivo que tendría la potencia de "abrir" los modos habituales con los que se organizan las poéticas de la memoria, a problemáticas no tan trabajadas desde el terreno artístico.

El Mundial del '78

La organización del mundial de fútbol fue concedida a la argentina en 1966; es decir, la Junta Militar que tomó el poder en 1976 heredó este compromiso de la dictadura de Onganía. Sin embargo, pocas semanas después del golpe, el evento se convirtió en una prioridad: se intervino el Ente Autártico del Mundial (EAM) y se iniciaron obras de infraestructura y acondicionamiento (incluidas la modernización de ciudades y construcción de estadios) que implicaron inversiones millonarias (Archetti, 2004). La Junta sabrá hacer un uso político muy oportuno del evento.

1978 encuentra a la dictadura en un contexto de presiones y denuncias internacionales por la violación sistemática de los Derechos Humanos, a lo que se sumaban índices económicos lejanos a resultar alentadores y una sociedad civil aplanada por su imposibilidad de reunirse y expresarse libremente. En un país culturalmente atravesado por la pasión por el fútbol, el desarrollo del evento consistía en una estrategia para elevar el estado de ánimo, simular la legitimidad del régimen y construir consenso. De este modo, se aprovechó la movilización de pasiones y multitudes para contrarrestar lo que la Junta acusaba de ser una "campaña antiargentina" perpetuada desde el extranjero (Varela, 2001)[3].

Como indica Mirta Varela (2001), la censura no se instala de pronto y de plano con el Golpe. Desde hacía más de un cuarto de siglo, y con especial acentuación desde 1974, existían condiciones de reglamentación y de funcionamiento institucional de los medios de comunicación que indicaban un signo censor, y las Juntas luego hicieron un uso indiscriminado de ellas. No obstante estas tendencias preexistentes, el Comunicado N° 19 de 1976 suprime la libertad de prensa, instalando

3 En pleno desarrollo del Mundial de fútbol, el diario francés *Le Monde* publica una carta abierta remitida a Videla en la que 2337 periodistas franceses pedían explicación de sus colegas argentinos asesinados, detenidos y desaparecidos. La estrategia para contrapesar este tipo de acusaciones se basaron en utilizar el evento deportivo como pantalla. Al respecto escribe Mirta Varela (2001): "Si la respuesta de los militares se plasmaba en un alegato nacionalista cuyo lema era "los argentinos somos derechos y humanos", su eco pudo verse en la prensa de esos meses, tanto a través de la euforia que desató el triunfo deportivo como de las respuestas airadas que la prensa publicaba contra dicha 'campaña de desprestigio'. Así, una publicidad de *Siete días* aparecida en *Clarín* el 22 de junio de 1978 afirmaba: 'Veinticinco millones de argentinos ya ganamos el mundial: en organización, en hidalguía, en hospitalidad, en unión, en hermandad... y en mostrar nuestra límpida imagen al resto del mundo'." (Varela, 2001: 53)

una fuerte presión sobre los medios. Las dos primeras semanas del régimen militar establecerán las condiciones con las que las Juntas librarán su "guerra ideológica" a través de los medios masivos; particularmente la prensa, la televisión y el cine. De esta forma, el período dictatorial, con particular énfasis en la etapa que se extiende entre 1976 y 1980, estará marcado por la presión ideológica, la persecución y la censura mediática (devenida pronto en autocensura y complicidad), como así también por un discurso altamente monolítico en lo que respecta a la difusión de los valores que el gobierno de facto enaltecerá: el orden institucional, la laboriosidad, el respeto a autoridad, la moral cristiana, entre otros (Varela, 2001).

Y estos mismos valores serán lo que el evento deportivo, mediatizado, hará circular. Según muestran numerosos estudios (Varela, 2001; Franco, 2007; Borrelli, 2011; etc) la organización del campeonato sirvió como aparato propagandístico y, en este rol, los medios y particularmente la prensa gráfica fueron legitimadores activos de los argumentos oficiales que exaltaban la unidad nacional, la nobleza de los ciudadanos y la normalidad que la argentina había restablecido gracias al Golpe de Estado. Desde la radio y la televisión, por su parte, se promovieron los festejos callejeros como modo de mostrar al mundo la alegría popular; los relatos de los partidos estuvieron plagados de entusiasmo nacionalista y, a la vez, el "triunfo" de la organización y del equipo eran equiparados con el triunfo del gobierno y de la nación, aportando al establecimiento de un consenso sobre la bienaventuranza de la dictadura[4].

Así pues, el mundial presenta un dilema irresoluble: el de una genuina pasión por el fútbol que hasta las víctimas directas del régimen declaran haber compartido[5], en el contexto de uno de los momentos más crueles de nuestra historia. Se trata de una situación ambivalente, contradictoria, en la que se chocan tensiones de diversos niveles: medios de comunicación que funcionaban entre el

4 Tal era el uso de estas asociaciones, que se llegó a vincular el tipo de juego que proponía el Director Técnico con el proyecto social y económico la Junta: Menotti estableció un trabajo a largo plazo y de alta sistematicidad, y reivindicaba un "estilo" de juego que mixturara la "tradición" o "esencia" criolla de la gambeta, el toque, la destreza y la voluntad ofensiva, con la reivindicación del esfuerzo, la rigurosidad, el sacrificio; es decir, de la disciplina. Y si bien el DT tenía una filiación ideológica opuesta al gobierno militar: "(...) el modelo de desarrollo se tornaba el equivalente del sistema de juego y la figura del trabajador se intercambiaba con la del jugador de fútbol. La producción económica y el deporte nacionales debían "evolucionar" por obra de un poderoso impulso modernizador, capaz de suprimir para siempre el "atraso" dominante. El disciplinamiento del capital humano, el reconocimiento de las jerarquías y la tolerancia de fuertes privaciones, en aras de un "futuro glorioso", eran las consignas al orden del día." (Roldán, 2007: p. 136).

5 Archetti (2004) reconstruye, citando una nota en diario Clarín y el testimonio de una de las sobrevivientes brindado al periodista Ezequiel Fernández Moore, un escenario en el que los mismos prisioneros escuchaban la radio y se mostraron festivos el día de la victoria. Apela a una nota en Página 12 en la que el escritor y periodista Alfredo Leuco admite que, a pesar tener amigos desaparecidos, celebró el mundial, a otra nota de La Razón en la que un intelectual crítico como Ernesto Sábato hizo demostraciones públicas de felicidad. También el testimonio del activista político Claudio Tamburrini quien, habiendo huído de un centro de detención, no se privó de festejar en cada partidos, e incluso el de Tati Almaida, una Madre de Plaza de Mayo que admite haber deseado tener a su hijo al lado para poder celebrar con él el triunfo.

amordazamiento y la complicidad, una sociedad civil que vivía en el filo entre la ignorancia y la negación, la existencia de una pasión popular trenzada a un oportuno chauvinismo nacionalista. Y de esta forma, el campeonato -como espacio donde volver a observar las complejidades del terrorismo de estado (sobre todo, en lo que respecta a las articulaciones entre vida cotidiana, estrategias del poder represor y funcionamiento mediático)- es utilizado como estrategia de representación en una obra de Leo Nuñez y otra de Carlos Trilnick.

Desilusiones ópticas

Desilusiones ópticas es una instalación reactiva creada en 2013 por Leo Nuñez. La misma consiste en un ambiente oscuro, sin ningún tipo de decorado, en cuyo piso se encuentra dispuesta, para que el público los arroje al aire, una pila de trozos de papel de diario y guías telefónicas cortados a mano. El audio reproduce una hinchada de fútbol. El dispositivo técnico (oculto en el amplazamiento) consta de un sensor Kinect que capta el movimiento. Un sofware (C++ y *shaders)* diseñado *ad hoc* reconoce el vuelo de los papeles y su posición en el espacio y genera una imagen lumínica (un crisol de retratos de desaparecidos) que se proyecta en ellos[6]. El espectador es embestido así con la sobreimpresión de estos rostros sobre el acto y el material de la celebración.

Según da cuenta Longoni (2010), en el comienzo de la dictadura las Madres recurrieron a las fotos de sus hijos para iniciar una búsqueda sin éxito en comisarias, hospitales y otras instituciones. Pronto las empezaron a llevar a las rondas de los jueves, colgadas de sus cuerpos o incorporándolas a pequeños carteles. Rápidamente, el recurso se socializará y calará hondo en la memoria colectiva. Las fotos eran extraídas del álbum familiar o consistían en ampliaciones de las foto-carnet de los documentos de identidad. Las mismas poseían un valor probatorio que remitía a la vida efectiva de personas con una biografía previa al secuestro. Ante la extensión de la incertidumbre, se certificaba la existencia de estos sujetos mediante el registro mecánico de la cámara y su potencia indicial; es decir, mediante su capacidad de objetivación del referente que Barthes (2003 [1980]) ha analizado tan lúcidamente.

En este caso, el motivo del Mundial se articula con el uso figural del Retrato: sobre el “neutro” gesto celebratorio, se introduce en el presente del espectador un elemento ajeno, heterocrónico, que por asociación lo ubica de pronto en 1978. La obra pone en escena así a otra temporalidad: un

6 La descripción corresponde a la presentación de la obra en la sala 9 del Encuentro #FASE Arte+Ciencia+ Tecnología 6.0, que tuvo lugar en octubre de 2014 en el Centro Cultural Recoleta. La instalación fue también expuesta en Propaganda 2014, Barranquilla, Colombia, en septiembre de 2014 y en Futurissima / La sin Futuro, Buenos Aires, Argentina, en diciembre de 2013.

pasado desaparecedor vuelto presente, que aparece tamizado por una perspectiva actual de repudio, codificada en una imagen que porta en sí misma décadas de lucha.

La obra construye un enunciatario dicotómico, dividido. Por un lado, lo reconoce víctima inocente de la manipulación: tanto el dispositivo represor y mediático de la dictadura como el dispositivo técnico de la obra, operan desde el ocultamiento de información. Un lado oculto de la obra (y, por alusión, de la realidad) se revela cuando ya es demasiado tarde, cuando el espectador ya ha participado de los festejos del mundial de forma ingenua. Pero por el otro lado, la obra señala al espectador una realidad culposa que lo insta a reconocerse en la memoria vergonzosa del gesto celebratorio, en el hecho de observarse cómplice del horror, por ingenuidad o distracción.

De esta forma, en *Desilusiones Ópticas*, el mundial de fútbol funciona como emplazamiento, como escenario en el que se enmarca una experiencia reflexiva acerca la lógica siniestra del ocultamiento sistemático de la verdad (y como parte de ella, de los cuerpos) que remite a la complicidad mediática. Algo de esta obra remite a los collages *Nosotros no sabíamos* que León Ferrari produce desde el exilio en Brasil: no sólo porque trabaja con papeles de diarios, sino porque en sus recortes de notas en los que las desapariciones eran comunicadas, el célebre artista dejaba expuesta a una sociedad civil apática, y desarticulaba su extendida presunción de inocencia. La obra de Nuñez reactualiza en parte este sentido, nos sorprende repitiendo la historia: propone así ejercitar lúdica y activamente la actitud crítica, complejizar la memoria.

1978-2003

La otra obra que utiliza al mundial de fútbol como escenario, es *1978-2003* de Carlos Trilnick. Realizada en 2003, surge como parte de un proyecto televisivo organizado por el Canal de la Ciudad, en el que se invitó a cien artistas a realizar un plano de la Ciudad de Buenos Aires. “Pero Trilnick no hizo TV, esta pieza es un video en la televisión, una intervención en el flujo televisivo. Logra que la cámara vuelva donde estuvo veinticinco años antes y no pudo ver. Al desplegar su tela negra, pone en imagen la antes invisible venda en los ojos” (Denegri, 2007: p. 147)

La pieza, consiste una toma fija de un arco de la cancha de River Plate, captado a la distancia de un plano general y con sonido directo. En su versión instalativa[7], sus siete minutos de duración son proyectados en *loop* sobre una superficie de 4x3 metros. El estadio donde se desarrolló la final del campeonato Mundial de Fútbol de 1978, se observa completamente vacío, con el raspor del viento como protagonista del sonido ambiente. Del margen inferior izquierdo del cuadro, emerge un

7 La descripción corresponde a la instalación que se exhibió en Ejercicios de Memoria, 2006, MUTREF Caseros I. La obra se expuso, además, en el Museo de la Memoria de Córdoba en 2010.

hombre sólo, vestido de negro, que de espaldas a la cámara camina hasta el arco con un paño negro entre sus brazos. Al llegar a la meta, ata la tela a los extremos. Con este gesto consumado, se retira: camina de frente hacia la cámara hasta salir de cuadro.

La obra es una videoperformance protagonizada por el autor. Ya en *Por qué pintar un cuadro negro*, de 2002, el propio Trilnick cubría con un velo negro el espacio abierto entre dos troncos de árboles pelados. En este caso, el mismo concepto se retoma para velar el arco sobre el que se marcaron los goles que llevaron al triunfo de la selección en tiempos en los que él mismo se encontraba en el exilio. Su intervención cubre al sitio con el negro del luto, silencia -incluso impide- todo intento de festejo. La sobreimpresión con la que inicia el video no deja dudas de la severidad de la propuesta: "en homenaje a los desaparecidos durante el mundial de fútbol Argentina 78 organizado en este estadio por la dictadura militar".

Pero la obra no se limita a registrar un gesto de repudio en el campo de juego, sino que a nivel del tratamiento formal y mediático de la imágen dispara otras líneas de sentido: la toma fija, sin ningún tipo de estrategia de posproducción, desvirtúa los modos habituales del lenguaje televisivo. La captura de la imagen sin cortes, sin cambios de ángulos ni de encuadre, sin sobreimpresiones ni transparencias, sin música ni efectos de sonido, discute la lógica del fragmento, de la edición y del montaje que caracteriza a los medios audiovisuales. El gesto niega simbólicamente tanto a la victoria del equipo como la del espectáculo mediatizado. Señala su renuncia a las estrategias hegemónicas de tratamiento de la imagen. Ante los registros de ATC que exhiben un equipo triunfante y un pueblo enardecido al grito de los goles, ante la película oficial del Mundial en la que Videla alza sus brazos de protagonista desde el palco, Trilnick opta por una operación formal mínima, despojada de artilugios y pasiones. Genera una imagen disidente que organiza, en sí misma, una mirada crítica sobre los modos de mediatizar la cancha de juego.

En este sentido, subyace a la obra no sólo una crítica a la complicidad mediática, sino también cierta repulsa al supuesto desconocimiento de la sociedad civil: la obra señala el sitio donde el pueblo se distraía y festejaba, mientras a pocos metros en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) se llevaban a cabo las peores atrocidades. Y en este sentido, la instalación también practica una modalidad del *site specific:* el estadio, en este caso, se exhibe como espacio de contemplación silente, reflexiva. Se lo redimensiona, así, como sitio de memoria.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo, se han analizado dos obras de arte tecnológico contemporáneo que tematizan la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar haciendo uso de un motivo relativamente poco explorado en las poéticas de la memoria: el Mundial.

En ambas obras, se alude a un rol de los medios de comunicación como cómplices del régimen. Asimismo, discuten el sentido común de la inocencia de la sociedad civil en el período dictadura, corren el eje desde la visión de la víctima hacia la visión del responsable. En *Desilusiones ópticas* de Leo Nuñez, existe una correspondencia entre la composición técnica y espacial de la obra y la organización del dispositivo mediático durante la dictadura: ambos operan desde el ocultamiento de la información para el espectador. Un sentido oculto, una realidad solapada, se proyecta sobre un espectador que es así sorprendido en el presente, en la misma postura festiva que la sociedad civil sostuvo durante el mundial mientras se cometía un genocidio. La propuesta conceptual del artista, entonces, si bien admite cierto grado de inocencia de la sociedad civil, también propicia un contenido moralizante que subraya una culpabilidad poco admitida, indica que la apatía, la distracción y la ignorancia son, finalmente (e incluso, nuevamente), modos de la connivencia.

Por su parte, en *1978-2003,* Carlos Trilnick renueva una apuesta -que atraviesa toda su obra artística y propuesta pedagógica- por discutir los lenguajes audiovisuales hegemónicos: el cine comercial y la TV. En este caso, a un evento deportivo mediatizado como una fiesta colectiva y popular que legitimaba al régimen, el artista contrapone una obra sin cortes, sin efectos, sin trabajo de montaje, que registra el trayecto de un cuerpo que vela (literalmente, cubre con un velo negro) el arco donde se gritaron los goles. A una cancha de River insistentemente representada como espacio del triunfo, el artista contrapone su señalamiento como sitio de memoria.

Teniendo en cuenta que la memoria es siempre una construcción del presente dirigida a dar contenido a lo acontecido y a definir los conceptos con los que se lo piensa, estas obras resultan valiosos aportes para complejizar los procesos de anamnesis del pasado reciente y abrir en ellos nuevas líneas de sentido, no cristalizadas, no suturadas

Bibliografía

Archetti, E. P. (2004). “El mundial de fútbol de 1978 en Argentina: victoria deportiva y derrota moral”. *Memoria y civilización, número 7* (p. 175-194).

Barthes, R. (1987). “La cámara Lúcida”. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Battiti, A. (2010). “El arte ante las paradojas de la representación”. En *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* (p. 71-85). Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria.

Borrelli, M. (2011). “Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. En Perspectivas de la Comunicación, Vol. 4, N° 1 (p.24-41).

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Denegri, A. y Golder, G. (Comps.) (2007). *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe (1976-2006).* Caseros, Argentina: Eduntref.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona-Buenos Aires–México: Paidós.

Didi-Huberman, G.(2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Franco, M. (2007). "Solidaridad internacional, exilio y dictadura en torno al Mundial de 1978". En Pablo Yankelevich y Silvina Jensen (comps.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Zorzal.

Huyssen, A. (2002) "Pretéritos presentes, medios, política, amnesia". En *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Longoni, A. (2010), "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en: Emilio Crenzel (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008),* Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Varela, M. (2001). "Los medios de comunicación durante la dictadura. Silencio, mordaza y optimismo". *Revista Todo es Historia, Año 34*, Nº 404.

Redes de Autogestión y Espacios de Circulación de Arte en la Ciudad de La Plata: Ciudad y mapa para una tipología posible.

Patricia MARTÍNEZ CASTILLO
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)
Cristina FUKELMAN
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)
Jorgelina SCIORRA
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)

Resumen

El espacio de la ciudad se compone más allá de las estructuras de calles y edificios de un entramado de espacios que promueven las relaciones entre las comunidades. En la ciudad de La Plata, los espacios culturales autogestivos se presentan como una variable que emerge de las comunidades barriales locales hacia las necesidades de estas mismas. Estos centros, impulsados para la promoción de actividades de este tipo, también se han convertido en un contexto alternativo de circulación del arte: instancias de producción, exhibición y compra, lo que permite pensar que estos procesos de circulación poseen ciertas características que posibilitan su agrupamiento en tipologías-entendidas estas como categorías abiertas- que describen su accionar al mismo tiempo que determinan formas de relación con los productores y consumidores de obra particulares.

En este artículo se proponen cinco tipologías posibles para la clasificación de los espacios culturales en la ciudad de La Plata y se constituye un conjunto de conceptos que agrupan a estos espacios en relación a la manera cómo se gestionan las producciones artísticas y se convoca a la comunidad en torno a la exhibición.

Abstract

The space of the city is composed beyond the structures of streets and buildings of a network spaces that promote relations between the communities. In the city of La Plata, self-managed cultural spaces are presented as a variable that emerges from local neighborhood communities towards their needs. Promoted for the promotion of activities of this type, they have also become an alternative context of art circulation, in instances of production, exhibition and purchase. The latter

allows us to think that these processes of circulation that are created in communities have characteristics that allow them to be grouped into typologies, understood as open categories that describe their action as a space that requires its own tools to sustain itself while determining forms of relationship with the producers and consumers of particular works.

We present a proposal of five typologies for the classification of cultural spaces in the city of La Plata

and is constituted a set of concepts gathering these spaces in relation to the way of how artistic productions are managed and also the way of they summon the community around the exhibition .

"Una gran ciudad construida según todas las reglas de la arquitectura y de pronto, sacudida por una fuerza que desafía los cálculos".
Vassili Kandinsky[1]

Observar la ciudad, andar la ciudad

Para poder dar una primera mirada a los espacios culturales de ciudad de La Plata, existe hoy la posibilidad de observar la ciudad desde un espacio digital como *google maps*, algo que va más allá de la mirada desde lo alto de un edificio o un vuelo de pájaro, dado que es una posición privilegiada que nos permite ver con una distancia controlada el trazado de una ciudad simétrica, higienizada por sus transversales y numerada en sus calles. Esta herramienta facilita una intervención con referencias y leyendas que se pueden escribir y colorear, a modo de información de la ubicación geográfica de estos centros culturales que denominaremos autogestivos por su modo de organización y gestión.

1 Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Editorial Biblos.



Figura 1: Google Maps, Cuidad de La Plata

Partiendo de allí, desde una clara perspectiva ubicua, desde la altura y la distancia, surgen las preguntas respecto de los espacios de referencia que se pueden tener al interior de un mapa, al interior del entramado aparentemente estático de la ciudad de La Plata. Entonces, la ciudad se convierte en un texto maleable. Surge un escenario que De Certeau (2008) comprendería como una *ciudad-panorámica* "[…]un simulacro "teórico" (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas"; es decir que a la vez que se presencia este texto de ciudad a la distancia, este plano cuadriculado y estático de ciudad-panorama, se nos debe confiar la formulación de nuevos cuestionamientos sobre su abordaje; así pues, debemos preguntarnos por lo que compone su interior, por un entramado de recorridos personales y múltiples. Es aquí donde aparecen los pequeños espacios que alimentan los recorridos que complejizan aquella totalidad funcionalista, entendida desde la esfera arquitectónica.

En el trazado del mapa, se indican los espacios que estuvieron activos entre los años 2010 a 2016, lo que hace visible que, el entramado de estos centros autogestivos posee la cualidad de mutar (cambiar como una analogía adaptativa biológica) de forma vertiginosa en relación a su capacidad de sostenimiento, de acción, su geografía cercana o capacidad de relación con la comunidad y el entorno. Extendiéndose este fenómeno, también a los alrededores de la ciudad o su eje de influencia, donde se encuentra actividad transpuesta y entramada; allí se generan nuevos significados en las calles, en los espacios barriales.

La presencia de estos centros culturales se puede trazar, de acuerdo con lo analizado por Alicia Valente (2014), en tres momentos temporales que se superponen y no responden estrictamente a una fecha de cierre e inicio lineal. Se puede rastrear su aparición en la Argentina hacia la década de 1990 y a instancias de la crisis de 2001.

Durante la etapa comprendida entre 2010 a 2016, los espacios tuvieron una gran trascendencia. Por un lado, debido a la necesidad de generar propuestas culturales en barrios periféricos en donde la presencia institucional resultaba escasa y en consecuencia, la comunidad demandaba y a la vez se organizaba en respuesta a este abandono estatal; por el otro, se menciona la permanente búsqueda de normativas que avalan la gestión de estos espacios en donde la incorporación de estructuras de contención y agrupamiento, como cooperadoras, hicieron visibles a la enorme cantidad de estos espacios.

Lo mencionado entra en relación con el concepto de espacio social desarrollado tanto por Michel Foucault como por De Certeau, ya que estos autores ponen en juego las luchas de poder en el espacio social. Frente a la fuerza hegemónica de la instituciones oficiales (museos, ministerios, etc.) que tanto por acción como por omisión dejan por fuera a productores culturales y a las comunidades que desean participar del campo artístico, aparece una contraposición o un flujo de espacios de resistencia, que si bien no niegan la existencia de aquellas, se organizan de manera paralela y tratan de responder a formas más democráticas de inclusión en los tres ejes fundamentales del campo artístico: la producción, la circulación y el consumo:

> Se abre a la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y alterado en su significado por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan […] Mediante astucias furtivas, por tanto, los ciudadanos "de a pie" tienen la capacidad de abrir un espacio original, de creación, no subyugado al orden dominante. (De Certeau, 2008. sp)

Hemos pues pasado de una mirada panóptica de la ciudad, circunscrita a un trazado rígido y racional, a su intervención desde el medio digital, lo que nos permite observar el entramado (las redes) lo que componen esta forma de resistencia de los espacios culturales, que apela a la apropiación de otras espacialidades que se cruzan entre sí a partir de formas específicas de intervenir el entorno, sin un autor ni espectador específicos, ya que la dinámicas de estos espacios culturales se caracterizan por la producción y gestión colectiva: “Cuando se menciona prácticas

colectivas en arte se hace referencia a un escenario heterogéneo e inestable, donde conviven y se recrean experiencias diversas" (Valente, 2014: 2973).

Las dinámicas permiten el surgimiento y la composición de un relato múltiple, diverso, mutante, etc. dónde las trayectorias de los sujetos que se convocan en estos espacios generan modificaciones en los mismos, en las casas, edificaciones y calles; evidencian una transformación, una alteración dinámica. A modo de un "texto urbano" tal como lo definiera De Certeau, que como transeúntes nos convoca y transmite un mensaje que se puede afirmar y en otros casos ignorar; resulta imposible de leer en su totalidad por el nivel de inmersión en el cual el cuerpo del andante/transeúnte se encuentra. El cuerpo se desenvuelve en un recorrido intertextual en el que, al mismo tiempo se incorpora en una fracción de la información ignorando otra parte de este entorno vivo de la ciudad, esto hace parte del deambular y andar la ciudad. Bajo este flujo de información, similar a una marea del entorno, aparecen los espacios culturales, como redes alternativas de tránsito o contención en donde cada sujeto en su recorrido particular por la ciudad (ilegible en el flujo de relatos de la ciudad misma), encuentra un punto de convergencia colectiva.

Se formulan pues espacios al interior de la ciudad que resultan capaces de atraer a un flujo de transeúntes al mismo tiempo que se formulan al interior de los centros culturales, transformaciones, intervenciones y diversas firmas de apropiación que amplifican la idea de habitar. Milton Santos (1996) afirma que el espacio es una realidad relacional que vincula tanto cosas como relaciones. En este sentido:

> El espacio debe considerarse como el conjunto indisociable del que participan, por un lado, cierta disposición de objetos geográficos, objetos naturales y objetos sociales, y por otro, la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento. El contenido (de la sociedad) no es independiente de la forma (los objetos geográficos): cada forma encierra un conjunto de normas, que contienen fracciones de la sociedad en movimiento. Las formas, pues, tienen un papel en la realización social (Santos. 1996: 28)

Se habla pues de un proyecto en el cual se organiza una relación de apropiación, en el conjunto casi infinito de posibilidades al interior de la ciudad y de las redes de espacios culturales que conforman una totalidad. Tal como lo afirma Santos (1996) que retoma a Kant « […] es la "pluralidad considerada como unidad" o la "unidad de la diversidad"» (p. 28). Generalmente estas totalidades se relacionan con los modos de enunciación del andante, ya que se gestionan en el presente, en lo

discontinuo y lo fáctico. Esto se relaciona con el hecho de que muchos de los mecanismos y medios de producción son limitados, lo que Andrea Giunta (2009) denominará “poéticas sin insumos”, resultado por un lado de la falta de estímulo desde lo institucional sobre el campo del arte y la demanda permanente de la comunidades de estos modos de producción participativa, integradora y colectiva.

Ahora bien, en este recorrido del cuerpo/andante por la ciudad existe una circulación fragmentada (lo discontinuo) de información que demanda actualización (el presente como pauta de tiempo fundamental). En palabras de De Certeau:

> El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciadoras. (De Certeau, 2008. sp)

Las totalidades comprendidas en estos espacios vincula tanto los sentidos de su acción como el espacio físico de emplazamiento y la toponimia que al mismo tiempo ocupan los espacios culturales y los articula con otros espacios. Ejemplo de ello es el barrio Meridiano V que conserva la impronta de la antigua estación de trenes a partir de la que se generó un circuito de otros espacios topónimos que conforman una totalidad identitaria barrial que les permite desarrollar como comunidad geográfica (de barrio o zona) nuevos sentidos.

Una topografía poética, que alimenta las formas de apropiación y participación de la comunidad, se presenta como raigambre para las prácticas espaciales y prácticas significantes, en términos de De Certeau, es decir la formas de apropiación mediante la acción de estos espacios culturales y el entorno que los carga de sentido, los valida y les da autoridad como otra alternativa de producción cultural.

Sobre los espacios culturales y sus posibles tipologías

La primera cualidad que debemos tener en cuenta a la hora de hablar de espacios culturales es su heterogeneidad dado que proponen la construcción colectiva tanto de formas de producción como de difusión de productos culturales. Esto provoca asimismo un nuevo recorrido (cartografías vivas,

activas y mutables) y una nueva forma de habitar la ciudad a partir de la construcción de sentidos que acompañan los modos de vida de la comunidad desde su instancia más irreductible: la autogestión que implica autonomía de decisión en las prácticas de los colectivos y su relación con lo local.

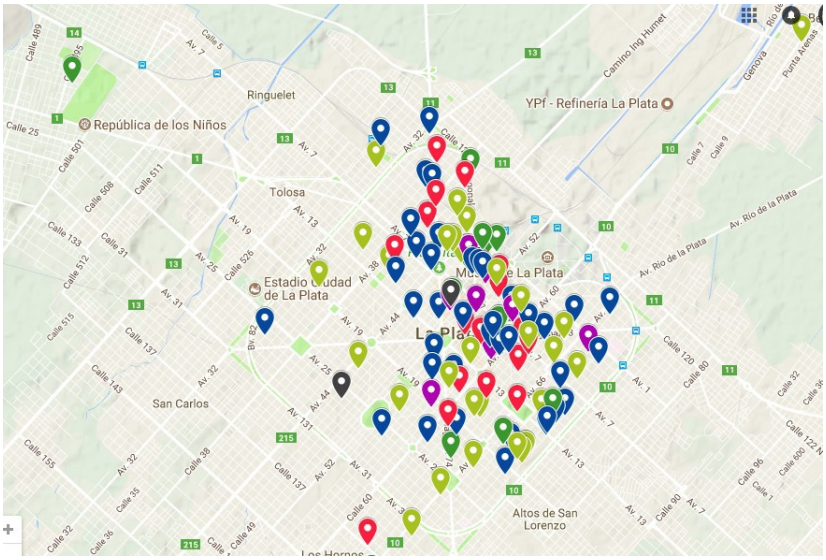


Figura 2: Mapa con la ubicación de centros culturales.

Se debe tener en cuenta además que estos espacios culturales autogestivos, entran en disputa con el campo intelectual y artístico ya institucionalizado dado que estos ocupan

"[…] cierto espacio social en el cual se establecen relaciones de asociación y de lucha entre productores culturales, defensores y público por la apropiación del capital cultural, de un saber y de unas prácticas en disputa" (Fukelman & Galarza, 2015). Cabe aclarar que al hacer referencia a esta disputa se advierte una tensión entre los espacios de autonomización creciente y la conformación tradicional del campo cultural, consideradas por Habermas (1990) como la "emergencia de las esferas artísticas", afirmación que deja en evidencia que el campo ha difuminado el contorno de su esfera artística y se disemina de tal forma que las reglas de legitimación se desvanecen en la medida en que el espacio del campo se vuelve indeterminado.

En este punto resulta fundamental abordar la noción de campo desde el autor que acuñó el término, Pierre Bourdieu (1985), quien busca articular el análisis interno de la obra cultural con el contexto

en el que se produce y se difunde. Lo anterior quiere decir, que el espacio intersticial de relación (obra-contexto), compenetra tanto a los denominados agentes, como a las instituciones productoras y difusoras de bienes culturales. Este campo al estar enmarcado en lo social, responde a un conjunto de leyes o normas, implícitas y explícitas que regulan tanto las funciones de los agentes como la estructura misma del campo, donde se presentan tensiones en el ejercicio del poder entre los agentes socialmente más avalados (desde los espacios institucionales, oficiales, académicos, etc.) y los agentes más autónomos que responden a la producción de bienes simbólicos para una clase social diferente a la hegemónica, permitiendo un ensanchamiento del campo, permitiendo el consumo de los "no productores" que también son vistos como potenciales productores dentro de este mercado de los bienes simbólicos, promoviendo más esta forma de consumo -simbólica- que el consumo como mera mercancía, construyendo algo que se suponía solo parte del consumo del campo restringido, el desinterés asentado no en la acumulación de un capital simbólico sino en la apropiación de un capital simbólico colectivo.

El terreno que han ganado los espacios culturales autogestivos, se basa en su carácter de autonomía frente a las tensiones de poder presentes en el campo. Los bienes simbólicos se convierten en el eje de la relación de los agentes que no necesitan legitimación permanente, permitiendo el uso de espacios alternativos como redes sociales (en particular *facebook*), como plataforma de difusión de la producción y la valoración de estos bienes, que amplían la circulación local y colocándola en permanente actualización, retomando un aspecto del apartado anterior.
Estos espacios son gestionados en el presente, en lo discontinuo y lo fáctico; ya que, de acuerdo con Raymond Williams (1958), la cultura es entendida y experimentada como todo un modo de vida.

La construcción de redes que se establecen como formas de registro y difusión de los centros culturales, como se dijo previamente, una red virtual que responde a la red social (transnacional o global) de *facebook* y a una red física que comprende el desplazamiento por la ciudad y la contención de la comunidad hacia el espacio cultural y viceversa, se consolidan. No se busca pues una legitimidad a través del poder, sino una legitimidad a través del trabajo colectivo.

Bajo la idea propuesta por Ana Wortman (2015), acerca de que los espacios culturales son enclaves culturales y barriales, encontramos que el conjunto de prácticas, que van desde la exhibición a la circulación de bienes culturales, abordan un flujo de relaciones de enseñanza y aprendizaje donde

las experiencias asociativas nos permiten enunciar un tipo de "ecología cultural", en donde los artistas tienen más de un rol en el espacios culturales autogestivos: son productores, gestores y pedagogos de manera simultánea o compartimentada de acuerdo a las dinámicas internas y las posibilidades de acción (acto-potencia) donde se respeta una subjetividad singular vinculada a unos modos de relación horizontales y conjuntos.

Respecto del tema, Alicia Valente (2014) prioriza en una de sus investigaciones, la habitabilidad de la casa o la ocupación de vivienda para tratar el entramado de vínculos y relaciones de los colectivos a través de la noción de "casa cultural". La investigadora propone una analogía con el concepto de familia y tiene en cuenta las auto denominaciones más comunes de los espacios culturales: "Casa Cultural", "Casa de Artistas", "Espacio Cultural" "Centro Cultural" "Galón", etc.

Por otra parte, María Cristina Fükelman (2017), plantea la existencia de dos modalidades de agrupamientos para el abordaje de los centros autogestivos en la ciudad de La Plata; aquellos espacios que resultan próximos ideológicamente a ciertos proyectos políticos y los que aspiran a una inserción en el campo artístico tradicional. "Los primeros presentan una implícita tendencia ideológica y lo cultural aparece como toma de posición frente a la cultura […] Mientras que en los espacios emergentes cuyo punto de interés está delimitado exclusivamente por el mercado artístico adoptan la forma de micro emprendimientos individuales" (Fükelman & Sciorra, 2017); y afirma que estos espacios constituyen ámbitos sociales que asumen el rol de difusores culturales y que asimismo dan cuenta de distintas acepciones de lo artístico.

Teniendo en cuenta estas clasificaciones es que esta investigación tiene el objetivo de proponer un conjunto de nociones abiertas que agrupen los centros culturales en relación a la forma en que gestionan sus producciones y buscan convocar a la comunidad en torno a la exhibición, aprendizaje y consumo de su producción artística y simbólica.

A. Tiendas culturales[2]: Tiendas independientes, generalmente auto denominadas autogestivas y de carácter asociativo o grupal que se plantean explícitamente la oferta de bienes culturales con un intercambio consciente, equitativo, colaborativo y de acogida dentro de una "lógica de tienda de

2 Este planteamiento está relacionado con el mapa en formato Google maps que se puede consultar en este enlace: https://drive.google.com/open?id=1ryHilXLny-TB3N2TSq_W388es8UqThvW&usp=sharing

barrio"; es decir, atendida por sus propietarios con una estrecha relación con la clientela, que apela a la empatía y la pertenencia como "miembros de un club" o "amigos de la casa". Todo ello bajo la mirada horizontal de personas con intereses comunes donde se cree en lo que se brinda.

B. Galerías y Residencias Artísticas: En estos espacios el nombre del artista aparece de forma individual, tomando así distancia con las formas de producción cultural colectivas, se busca en estos espacios la inserción en el campo "restringido" del arte. Sin embargo existen algunos espacios que de manera intersticial poseen el acervo de la autogestión y tripulan entre este campo y el campo ampliado, se sitúan en espacios barriales más céntricos y se disputan una posibilidad de exhibición tipo "cubo blanco" más inclusiva. Además tiene relación cercana con los espacios oficiales e instituciones museables de la ciudad. Por último responden a la idea de "laboratorio" planteada por Mellado (2015) que: «desestima el fetiche de la "formación de audiencias" y participa directamente de una modalidad que incide responsablemente en la formación de "público específico". Lo que Umberto Eco llamó en un momento "lector cooperante" (p. 87).

C. Espacios de Activismo: Su prioridad es la visibilización y sensibilización de temáticas sociales, políticas y ambientales. Comprende el entrecruzamiento de múltiples disciplinas y actividades que se apropian de un discurso transversal del colectivo que compone este tipo es espacios culturales. La propuesta es de permanente enunciación: fomento y reflexión de sus ideas. En palabras de Groys (2016): "Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica del sistema del arte o de las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema" (p. 55).

D. Puntos de Encuentro y Esparcimiento: Destinados a la exposición periódica de obra (visual, audiovisual, musical, interdisciplinar, etc.) con fines recreativos, buscando la generación de redes más amplias de sujetos vinculados que se suman a las redes de amistad, barrial, profesional, etc. Buscando emprender nuevas acciones exhibitivas en formatos muy distendidos.

E. Espacios Formativo/Exhibitivo: Comprende una oferta de talleres destinada a una muestra final con o sin fines comerciales. Abarca la demanda etaria de acuerdo con el sector de la ciudad donde esté emplazado el centro cultural, generalmente se comprende una tendencia entre centro/periferia, mientras más periférico es el sector, existe una mayor demanda de talleres infantiles (relación zona-demografía).



Figura 3: Relación de las tipologías con las leyendas el mapa en formato digital.

Esta propuesta de clasificación no es cerrada, lo cual implica que por el flujo y la movilidad de los espacios culturales, algunos de ellos pueden tener características de más de una categoría (tipología); sin embargo siempre tenderá a ocupar un espacio en la categoría más pregnante, sin negar asimismo, que dentro de su etapa de funcionamiento puede mutar de forma parcial a otra categoría, teniendo en cuenta las particularidades de estos espacios autogestivos y los entramados sociales en los que están sumergido y son partícipes.

Figura 4: Código QR para consulta del mapa.

Buena parte del panorama de aproximación a los centros culturales, como se ha venido mencionando, parte de la relación de estos espacios con las redes sociales instaladas en internet. Una de las ventajas de estos sitios virtuales es que no hay "censura estética", como ocurriría en espacios tradicionales como los museos. "Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global" (Groys, 2015: 134). Esto por un lado nos habla de la posibilidad de democratizar la circulación de eventos, talleres de

producción, venta de obra, exhibición, etc. Pero también presenta problemas respecto a las tensiones al interior del campo artístico:

> El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto (Groys, 2015: 135)

Lo anterior, señala que la fragmentación del campo artístico es aprovechada por los espacios alternativos para engendrar su propio nicho y vincular su potencial visibilidad en el espacios digital con su accionar en el espacio público y barrial. También nos muestra que las labores de los centros culturales son heterogéneas y que la construcción de una tipología aporta a la comprensión de estas formulaciones fragmentadas del campo del arte. Volviendo a la formulación de Groys (2015) respecto a los trabajadores del arte y el internet: “el flujo desterritorializado de la información se re-territorializa” (p. 145). Se parte del escenario digital, global, rastreable, un flujo permanente de información de las redes sociales, que se canaliza por la acción del usuario en la actualización de los gustos, búsquedas, ubicaciones geográficas, etc. Un escenario global da cabida a los espacios locales con cualidades que pueden ser susceptibles de ser clasificadas. Valente (2014) nos lleva a una reflexión sobre la relación desde y hacia los espacios culturales autogestivos:

> Los agenciamientos colectivos que se inscriben en espacios físicos determinados, en sus modos de hacer, artístico, poético, político, activan críticamente sobre dos dimensiones: la que tiene que ver con las formas de habitar en la ciudad contemporánea; y por otro lado, y a su vez intrínsecamente relacionada con la primera, la que tiene que ver con habitar el deseo de forjar otras sociabilidades disruptivas.

Esto nos permite reflexionar sobre la potencia de estas relaciones, la necesidad de ir más allá en la producción contemporánea de arte, como espacio (campo de fuerza) y como forma de relacionar distintos actores sociales al interior de la ciudad.

Se evidencia la fragmentación del campo artístico y su presencia en la virtualidad a nivel global al mismo tiempo que la consolidación de espacios físicos dinámicos en la ciudad que formulan modos de producción, circulación y adquisición que buscan construir una identidad a partir de la realidad de sus comunidades que permiten construir un marco de categorías y un archivo de estas acciones que genera precedentes para la construcción de espacios autogestivos en ciudades con características sociales similares en América Latina.

Bibliografía

Bourdieu, P., & Gutiérrez, A. B. (2010).*El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno,.

Bourdieu, P. (1985). The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism*, *2*(2), 11-24.

Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Canclini, N. G. (1991). El consumo sirve para pensar. *Diálogos de la Comunicación*.

Certeau, M. (2008). Andar en la ciudad. Bifurcaciones. *Revista de estudios Urbanos*, *7*. Recuperado de http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm#22

Fükelman, M. C., López Galarza, C., & Ortiz, J. M. (septiembre de 2015). "Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados". Ponencia presentada en las *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Fükelman, M.C; Sciorra, J.A (octubre de 2017). "Una aproximación a los espacios autogestivos de La Plata: AwkaChe y sus antecedentes". Ponencia presentada en el 1. ° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Giunta, A. (2009). P*oscrisis: arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno.

Groys, B. (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Groys, B., & Cortés-Rocca, P. (2016).*Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.

Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Editorial Biblos.

Habermas, Jurguen (1990). *Historia y crítica de la opinión pública*. Buenos Aires: Ediciones Gustavo Gili.

Mellado, J. P. (2015). *Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Editorial Curatoría Forense.

Santos, M. (1996). Metamorfosis del espacio habitado. Barcelona. *Oikos-tau*.

Valente. A. K. (2014). Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura. N 8. Buenos Aires*.

Valente A.K. -IHAAyA-FBA-UNLP, Espacios autónomos de arte contemporáneo: prácticas colectivas de producción y gestión.

Valente, A. K. (2015). Dispositivos poéticos para nuevos sentidos sobre el trabajo y la cultura. *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*.

Williams, R. (1958). La cultura es algo ordinario. Recuperado de: http://www.ram-wan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf

Wortman, A. (2015). Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Grandes ruidos en una pequeña habitación. Indicios y resonancias en la obra pictórica de Prilidiano Pueyrredón

Lucas Andrés MASÁN
CIEP (UNICEN) / CONICET

Resumen

En el siguiente trabajo proponemos conectar el estudio de la imagen con el pasado. Se trata de un análisis indiciario de la obra de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), focalizando en los detalles de las manos como vehículo de tensiones, problematizaciones y disputas, dentro del contexto de la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XIX. Procurando "leer lo que nunca ha sido escrito",[1] abordaremos las pinturas como "huellas"[2] de actos icónicos que nos permiten revelar aspectos subyacentes de la sociedad en la cual fueron concebidas. Pretendiendo "escuchar grandes ruidos en una pequeña habitación",[3] estructuramos este examen en cuatro partes: en la introducción damos cuenta del devenir metodológico en el cual situamos nuestra pesquisa; en el segundo segmento exploramos la trayectoria de Pueyrredón y su inserción en la sociedad porteña de mediados del diecinueve; para luego centrarnos en el estudio indiciario de sus imágenes como forma de acceso al pasado, para finalmente, ofrecer algunas de las reflexiones a las que arribamos con esta pesquisa.

Introducción

El estudio de lo visual ha ido adquiriendo protagonismo en las últimas décadas dentro del mundo occidental: desde la denominación de “homo videns” propuesta por Giovanni Sartori,[4] pasando por el célebre libro de Jacques Aumont[5] o el concepto de “iconosferas” impulsado por Roman Gubern[6] en los años `90, un amplio abanico de autores incluyeron las manifestaciones icónicas en el centro

1 Empleamos esta expresión en los términos en que Walter Benjamin -citando a Hofmannsthal- expone en su libro de los pasajes, así como en sus tesis sobre filosofía de la historia. Cfr. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 421; Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar, 2007 (1940), pp. 65-76.

2 Utilizamos la expresión huella en los términos expuestos por Georges Didi-Huberman al referir que “(…) la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar (…)”. Véase Georges Didi-Huberman, “Cuando las imágenes tocan lo real” en AA. VV., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 9.

3 Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 12º reimp, 2003 (1973), p. 33.

4 Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires, Aguilar, 1998 (1997).

5 Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

6 Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

de sus preocupaciones. Entre los pensadores que desarrollaron teorías influyentes en el campo de estudio de lo visual,[7] conviene mencionar la "antropología de la imagen" propuesta por Hans Belting,[8] o dentro de la historia del arte el concepto de "ojo de época" de Michael Baxandall[9] y los "anacronismos" de Georges Didi-Huberman.[10] A su vez, cabe subrayar los estudios sobre la "cultura visual" desarrollados por Nicholas Mirtzoeff[11] y José Luis Brea,[12] entre los más resonantes. Una atmósfera de estas características encontró correlato también dentro del campo historiográfico, con desarrollos como los de Serge Gruzinsky,[13] Iván Haskell,[14] Ernst Gombrich,[15] Peter Burke,[16] Miguel Rojas Mix[17] y Mary-Luois Pratt,[18] entre otros.

Más concretamente, hacia finales del siglo XX asistimos a la irrupción del llamado *giro icónico o pictórico*,[19] entendido como un viraje de las disciplinas sociales hacia el examen de los fenómenos visuales, concebidos desde una amplia acepción. Si bien existen sensibles diferencias entre ambos *giros*, sus perspectivas comparten un núcleo central: el interés metodológico -y fenomenológico- por la imagen y los dispositivos icónicos, como un espacio singularmente propicio para penetrar en el estudio de las sociedades. Alejándose de la concepción mimética de lo icónico, estas nuevas

7 Vale apuntar que estos esfuerzos estuvieron precedidos por los trabajos fundantes de Aby Warburg, con sus fórmulas emotivas y supervivencias; de Fritz Saxl y sus ciclos vitales; y la iconología de Erwin Panofsky. Véase Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 (1932), pp. 198-199; Fritz Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989 (1957); Erwin Panofsky, *El significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza, 4º reimp. 1987 (1955).

8 Hans Beltling ve en lo icónico una creación simbólica que exige también una mirada simbólica, otorgándole una especial relevancia al lugar que ocupan los medios en la producción, transmisión y reproducción de las imágenes. Véase Hans Beltling, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, p. 25.

9 Baxandall propone la idea de "ojo de época" como un modo de aludir a la capacidad visual epocal atravesada por factores económicos, sociales, políticos y culturales. Distingue asimismo entre la generalidad de la competencia visual y la especial competencia relevante para la percepción de obras de arte. Véase Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quatroccento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 58 y p. 60.

10 Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

11 Nicolas Mirtzoeff, *Una introducción a la cultura visual, Barcelona*, Paidós, 2003.

12 José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.

13 Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 16.

14 Iván Haskell, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

15 Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

16 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

17 Miguel Rojas Mix, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

18 Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

19 Nos referimos a los trabajos de Gottfried Boehm, y el *pictorial turn* propuesto por William Mitchell. Cfr. Gottfried Boehm, "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)" en Ana García Varas (Ed), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 57-70; William Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 (1994), pp. 19-39.

perspectivas sostienen la concepción de la imagen como un instrumento complejo el cual demanda un acercamiento de mayor sensibilidad,[20] tratando de penetrar en sus fibras íntimas y asumiendo en ellas un sitio significante de condensación de ideas o saberes propios de una cultura en un tiempo determinado.

La heterogeneidad de propuestas someramente referidas aquí, revelan no sólo una polifonía en torno al estudio de lo visual –debido en parte a la naturaleza polisémica de lo icónico-, sino también un gran potencial epistemológico: lo que estas -y otras- propuestas sobre la imagen han demostrado, es que la misma, lejos de formar parte de un régimen especular y de relación "transparente" con la realidad, se presenta como una construcción históricamente delimitada, socialmente constituida y culturalmente codificada.[21] Es por ello que resulta adecuado referirse no sólo a "la construcción social de lo visual, sino también a la construcción visual de lo social".[22]

En virtud de esta multiplicidad de perspectivas, quisiéramos destacar el trabajo de Horst Bredekamp y su teoría del acto icónico, por señalar la importancia del evento iconográfico en tanto singularidad diferenciadora, por medio de la cual se inscriben registros sensibles nuevos en el entorno cultural del cual pretende formar parte. Para el historiador del arte alemán, la naturaleza del acto icónico está caracterizada por una fuerza que "al observarla o tocarla" permite "pasar de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción". [23] En base a ello, resulta perentorio "entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando".[24] Consideramos que por tal motivo, la fuerza del hecho visual reside en el desacuerdo, el cual se inscribe como el carácter mismo de la imagen, portando y promoviendo fenomenológicamente un episodio disruptivo. En dicho proceso confluyen numerosas dimensiones de la creación artística: formas, estilos, gestos e ideologías configuradoras de sentido. Ante esta

20 Keith Moxley, "Los Estudios Visuales y el giro icónico" en *Estudios Visuales. Número 6: Puntos de suspensión…*, Murcia, CENDEAC, enero de 2009, pp. 7-27.

21 Entre los ejemplos de historiografía local que atienden a la importancia de lo visual vale destacar los siguientes: José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Roberto Amigo, "Carlos Morel. El costumbrismo federal" en *Caiana*, nº 3, diciembre de 2013, pp. 1-10; María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds), *Travesías de la imagen: historia de las artes visuales en Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA)/EDUNTREF, 2011; Sandra Szir (Coord), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016; Marcela Gené y Laura Malosetti Costa (Comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

22 William Mitchell, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios visuales, Nº 1: Los estudios visuales en el siglo XXI*, diciembre de 2003, p. 26.

23 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017, p. 36.

24 *Ibid*.

disposición conflictiva del fenómeno visual, se impone un interrogante: ¿cómo penetrar en la naturaleza fractal de la acción icónica de Prilidiano Pueyrredón?

Consideramos que una opción metodológica apropiada reside en el análisis indiciario, entendido en los términos expuestos por Carlo Ginzburg.[25] Para el historiador italiano, se trata de una vía que posibilita realizar preguntas del orden de lo general en espacios particulares, microscópicos. Empleado de este modo, lo indiciario representa más que una forma de abordaje, pues se inscribe como una modificación de las escalas analíticas que, en nuestro examen, nos permitirá articular la interpretación de las singularidades constitutivas del acto icónico de Pueyrredón, con estructuras explicativas de mayor envergadura como la dimensión simbólica del proceso de construcción del Estado argentino, y más precisamente el "acuerdo civilizatorio" que dominó dicha etapa. Ahora bien ¿De qué modo se inserta Pueyrredón en este escenario de mediados del diecinueve en Buenos Aires? De ello damos cuenta a continuación.

Prilidiano Pueyrredón: trayectoria vital y su inserción en el Buenos Aires de 1850

Prilidiano Pueyrredón se inscribe en la Historia del Arte nacional como un personaje medular, siendo uno de los pintores argentinos más destacados del siglo XIX.[26] Creció en una familia que gozaba de buena reputación, tanto por su posición económica como por el prestigio que rodeaba la figura de su padre: Juan Martín de Pueyrredón, baluarte de la resistencia ante las invasiones inglesas de 1806 y Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de La Plata entre 1816 y 1819.[27]

Los Pueyrredón residieron en Buenos Aires hasta 1835, momento en el cual se trasladan a Francia, formándose el futuro artista en aquel país -más precisamente en la *École Polytechnique* de París,

25 Carlo Ginzburg, "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ellas" en *Manuscrist: revista d´història moderna*, nº *12: Mites i nacionalisme. La història a debat*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 13-42; Carlo Ginzburg, "De Aby Warburg a Ernst H. Gombrich. Notas sobre un problema metodológico" en Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 51-125.

26 Es posible advertir numerosos trabajos que abordan la producción de Pueyrredón y lo sitúan como el "primer pintor argentino" o el "pintor de la nación argentina". Véase: Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Losada, 1942; Arminda D´Onofrio, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944; José León Pagano, Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, Roberto Amigo, Patricia Giunta y Félix Luna, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Síntesis histórica del Arte en la Argentina (1776-1930)*, Granada, Ediciones Sur, 2003, p. 42; Roberto Amigo, *Pintura Republicana: Colección del Museo Pueyrredón*, San Isidro, Municipalidad de San Isidro, 2014, p. 60.

27 Además, Juan Martín de Pueyrredón se desarrolló como comerciante desde los 19 años haciéndolo "con muy buenas relaciones en la sociedad". No sólo combatió "con éxito en las milicias locales", sino que también fundó el que sería el regimiento más antiguo del Río de La Plata: los Húsares. Su condición de "precursor" conjuntamente con su rango de General, hicieron que contara con el apoyo de círculos privilegiados dentro de la élite porteña, situándose en el seno de la misma durante las primeras décadas del siglo XIX. Cfr. Antonio Zinny, *Apuntes para la biografía del Brigadier General D. Juan Martín de Pueyrredón*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1867, p. 3; Hialmar Gammalsson, *Juan Martín de Pueyrredón*, Buenos Aires, Gouncurt, 1968; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo V: N-Q*, Buenos Aires, Elche, 1968, p. 618.

con un breve interregno en Río de Janeiro entre 1841 y 1844- hasta 1854, año en que se estableció definitivamente a Buenos Aires. A partir de allí, Prilidiano Pueyrredón logró posicionarse como un referente cultural en la ciudad de mediados del siglo XIX, no sólo por ser un miembro renombrado de la elite[28] porteña -frecuentaba espacios de sociabilidad como el Club del Progreso, la logia masónica Consuelo del Infortunio y la Sociedad Rural Argentina-, o poseer lazos amicales con personalidades que ocupaban posiciones destacadas en la función pública;[29] sino también por su multiplicidad de actividades en aquella dinámica ciudad: además de pintor, se desempeñó como ingeniero, arquitecto, urbanista y paisajista. Tal es así que el derrotero de su vasta producción contiene innumerables obras públicas -construcciones como el Hospital general de hombres, la refacción de la Iglesia del Pilar o la proyección de numerosos canales de desagües-, así como intervenciones en el espacio público -con reformas como la Plaza de la Victoria y la Recova, o la planificación del Puente Barracas- y en el privado -con la producción de más de un centenar de retratos de los miembros más reputados de la elite porteña de entonces-. Y esta multiplicidad de aristas se refleja también en su *corpus* pictórico, el cual presenta marcadas heterogeneidades: desde paisajes y desnudos,[30] hasta escenas de costumbres -tanto urbanas como rurales- y retratos.[31]

Conviene señalar que el contexto del cual preceden estas imágenes[32] está caracterizado por profundas modificaciones, tensiones y disputas: mientras adquiere fisonomía la unificación nacional

28 Empleamos el término *elite* siguiendo la conceptualización realizada por Suzanne Keller, según la cual se trata de un conjunto de personas que ocupan posiciones destacadas, pero que al mismo tiempo –como expresa Beatriz Bragoni- nos permite poner de relieve "el papel de los vínculos personales en los negocios y la política." Véase Suzanne Keller, *O destino das elites*, Rio de Janeiro, Flurense, 1967, pp. 14 infra; Beatriz Bragoni, "¿Gobiernos de familia? Elites, poder y política en la experiencia argentina del siglo XIX. Registro de un ejercicio" en Beatriz Bragoni (ed.), *Microanálisis: ensayos de historiografía argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2004, p. 147.

29 Nos referimos a su amistad con funcionarios encumbrados del Estado de Buenos Aires como Cayetano María Cazón, a cargo de la Jefatura de Policía; y Miguel de Azcuénaga, Vicepresidente del Consejo Municipal.

30 Sobre el estudio de los desnudos realizados por Prilidiano Pueyrredón cabe citar los trabajos de Malosetti Costa, Aimé Iglesias y Andrea Peresán. Véase Laura Malosetti Costa, "Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado" en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 126-139 Andrea Peresán y Aimé Iglesias Lukin, "Desnudo subjetivo, aproximaciones contextuales y plásticas a la obra *El baño* de Prilidiano Pueyrredón" en *AdVersus*, año V, nº 12-13, 2008, pp. 133-151.

31 Según el índice descriptivo de Alfredo González Garaño –el más exhaustivo realizado sobre la producción de Pueyrredón-, sobre un total de 223 obras del artista, 137 corresponden a retratos. Véase Alfredo González Garaño, "Índice descriptivo" en José León Pagano, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945, pp. 43-149. Sobre los retratos de Pueyrredón véase Samuel Oliver, *Argentina en el arte: El retrato en el siglo XIX*, vol. 1, nº 3, Buenos Aires, Vicontea, 1966; Adolfo Ribera, "Cap. 5: Los retratistas argentinos" en Adolfo Ribera, *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 315-362; Roberto Amigo, *Pintura Republicana… op. cit.*

32 Peter Burke otorga singular relevancia al examen de la imagen con el contexto del cual las mismas preceden, como un camino apropiado para "interrogar a los testimonios visuales". Véase Peter Burke, "Cómo interrogar a los testimonios visuales" en Joan Luis Palos y Diana Carrió Invernizzi (Dir), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 38.

y se construye un nuevo orden político[33] -que supera paulatinamente medio siglo de enfrentamientos intestinos y guerras civiles-, se materializa también la integración económica del país al escenario internacional -caracterizado por un sistema capitalista en expansión-. En virtud de ello se incorporan nuevos territorios, se intensifica la explotación ovina[34] y se consolida la inserción de la pampa en la estructura económica de cuño capitalista.[35] En Buenos Aires se incorporan nuevos grupos sociales al juego político,[36] se amplía la estructura demográfica,[37] se modifican las pautas de sociabilidad,[38] y se asiste a una reconfiguración de la cultura visual urbana.[39] Todo ello cimentado por cierto "acuerdo civilizatorio" que, desde Buenos Aires, debía proyectarse al resto de las provincias.[40] Empleamos la expresión "acuerdo civilizatorio" como un concepto que permite dar cuenta de un clima epocal en el cual -más allá de las disidencias entre la clase dirigente- es posible hallar elementos convergentes que configuran la mirada acerca del futuro que debía transitar el país. Dicho "acuerdo" puede definirse como una confianza en la importancia de elementos considerados modernizadores y asociados a la noción de "progreso". En tal sentido, si bien la significación de dicho concepto adquiere matices, lo cierto es que "las dirigencias que confluyeron después de Caseros coincidían en ese ideal compartido" anclado en el fomento y la promoción de los ferrocarriles, el comercio, la inmigración, la industria, la instrucción y la expansión y control territorial.[41]

En este singular contexto, Pueyrredón mantiene estrechos lazos con los círculos políticos, económicos e intelectuales porteños, además de contribuir al desarrollo de la ciudad. Ello nos permite ver en su producción no sólo operaciones estéticas, sino también acciones políticas[42] cargadas de contenidos ideológicos y significados culturales. En este sentido, concebimos al

33 Bragoni, Beatriz y Míguez, Eduardo (Ed.), *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880,* Buenos Aires, Biblos, 2010..

34 Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: La fiebre del lanar, 1850-1890,* Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

35 Blanca Zeberio, "Capítulo V: Un mundo rural en cambio" en Marta Bonaudo (Dir.), *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, Estado y orden burgués,* Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 237.

36 Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 10.

37 La ciudad de Buenos Aires experimenta un acelerado aumento demográfico al pasar de 91.395 habitantes en 1855 a 177.787 a finales del decenio siguiente (1869). Cfr. Julio Maeso (Red), *Registro Estadístico del Estado de Buenos Aires, correspondiente al semestre 1ro. de 1855*, Buenos Aires, Imprenta porteña, 1855, p. 14; Diego De la Fuente (Dir*), Primer Censo Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Porvenir, 1869, p. LI.

38 Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Del signo, 2000.

39 Ana María Telesca y Roberto Amigo, "La curiosidad de los porteños. El público y los temas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)" en *Historia de la fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, 1997, pp. 33-36.

40 Hilda Sabato, *Historia de la Argentina, 1852-1890*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 68.

41 *Ibid.*, p. 100.

fenómeno político como un campo de acción y de trabajo,[43] mediante el cual no sólo se establece un marco a los discursos y acciones de hombres y mujeres,[44] sino que también se configura un "orden simbólico"[45] estableciendo de modo más o menos explícito lo participable, lo decible y lo compartible.

Atendiendo a la naturaleza polivalente de Pueyrredón y sus aportes al nuevo escenario social y cultural del Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX, nuestro examen se concentra en su labor como pintor, efectuando un abordaje en clave comparativa e indiciaria de algunos de sus retratos con sus piezas de costumbres rurales, como un modo de acceder a la visualidad que sus obras ponen de manifiesto, en tanto experiencias visuales diferenciadoras. Un ejercicio analítico de esta naturaleza permitirá acercarnos, al menos de manera preliminar, a las aristas simbólicas que sustentaron los diversos proyectos de construcción de la Argentina como nación.[46]

La atmósfera singular en la cual emergen estas manifestaciones artísticas presenta notas de particular interés. El cúmulo de transformaciones y la diversidad de proyecciones que conviven en esta efervescente atmósfera, nos permiten preguntarnos en torno al rol que pudieron haber desempeñado las imágenes elaboradas por Pueyrredón -en tanto personaje culturalmente significativo y representativo-. Si advertimos que sus obras presentan diferencias significativas respecto al repertorio artístico existente, podemos considerar estas piezas como actos icónicos que condensan una forma de acción política singular: establecer un lenguaje intersubjetivamente referenciable entre los miembros de una comunidad, especialmente entre aquellas "personas cultas e inteligentes"[47] que asistían a las exposiciones de sus obras, así como también los miembros de la "vanguardia terrateniente"[48] de la cual Pueyrredón formaba parte. Situando a estas pinturas en ese "ángulo muerto"[49] en virtud del cual es posible comprender al fenómeno artístico como un

42 Aludimos al concepto de "acción política" como aquellas acciones que no siendo especialmente "políticas" son sobre todo "sociales". En particular, nos interesa el papel de individuos que como Pueyrredón, pudieron formar parte -mediante una función especializada- del proceso de transmutación por el cual se convierten en representativos de un conjunto de actores. Véase Françoise Xavier Guerra, "Hacia una nueva historia política: actores sociales y actores político" en *Anuario IEHS,* nº IV, Tandil, 1989, pp. 252-259.

43 Pierre Rosanvallon, *Por una historia conceptual de lo político. Lección inaugural en el Collége de France*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 15.

44 *Ibíd.*, p. 16.

45 Idem.

46 Tulio Halperín Donghi, "Proyecto y construcción de una nación" en Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino (1846-1876),* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

47 Periódico *La Tribuna*, Buenos Aires, 6/8/1861.

48 Tulio Halperin Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 224 y ss.

49 Entendemos ese ángulo muerto como una zona en la cual es posible estudiar lo político y lo cultural en confluencia, tratando de "tener en cuenta todas las representaciones `activas´ que orientan la acción, que limitan el campo de lo posible a través del campo de lo pensable y delimitan el marco de las controversias y los conflictos".

entramado complejo, es posible colocar estas piezas como acciones protagonistas de una "batalla simbólica"[50] en torno a lo rural y las concepciones que sobre dicho universo se negocian en el seno de la sociedad porteña de mitad del diecinueve.

Proponemos a continuación trazar las coordenadas principales que asume la pintura de Prilidiano Pueyrredón en relación al citado "acuerdo civilizatorio", concretamente entendidas como metáforas civilizantes anclada en una singular mirada de la otredad. Creemos que haciendo foco en las manos, podremos acceder a los elementos *no dichos*[51] que subyacen en el relato del pintor. Para ello, partimos de considerar que la simbología de las manos se inscribe como la materialización de las dimensiones plásticas, poéticas y conceptuales del hombre. Indagando en ellas esperamos arribar a reflexiones que nos conduzcan a encontrar -según proclamó Walter Benjamin- las notas de barbarie que todo documento de civilización oculta.[52] Y si como refiere Umberto Eco "interpretar significa, indudablemente, hacer surgir del discurso lo no dicho",[53] resulta perentorio penetrar en el costado oculto de estas pinturas. Tal información –la cual no se encuentra manifiesta en la superficie-, generalmente obliterada, debe ser develada, descubierta, desmantelada. Se trata ante todo de desconfiar de la imagen,[54] para intentar hacerlas hablar: sobre ellas y sobre otras, sobre presencias y ausencias, sobre acciones y omisiones. Tal vez nos permitan, como señaló Francisco de Quevedo, escuchar a los muertos con los ojos.[55]

La mano que oculta. Indicios de barbarie en los documentos de cultura

El filósofo griego Anaxágoras[56] señaló que el hombre se diferenciaba de los animales por poseer manos. Veinticinto siglos después, Henry Focillon asume similar perspectiva al confesar que sus manos han sido sus más fieles compañeras, una parte de su cuerpo con las cuales estableció una relación de amistad. Dirá de ellas que

---

Véase Pierre Rosanvallon, *op. cit*., p. 32 y p. 46.

50 José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997 (1995), p. 17.

51 Umberto Eco, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993 (1978), p. 74.

52 Walter Benjamin, "N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso], N 5 a, 7" en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 470.

53 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 310.

54 Harun Farocki, Desconfiar de las imágenes, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

55 Citado en Roger Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos*, Madrid, Katz, 2008, p. 7; también citado en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 2005 (1952). p. 58.

56 Anaxágoras, filósofo griego presocrático del siglo V a. C. fue profesor de Tucídides, Protágoras, Pericles, Eurípides, Demócrito y Sócrates, entre otros. Se lo conoce por haber introducido por primera vez en el pensamiento occidental la noción de pensamiento como elemento medular de la existencia física.

> Están aquí, estas compañeras incansables, que, durante tantos años, han cumplido su tarea, una manteniendo quieto el papel, la otra multiplicando sobre la página blanca esos pequeños signos apresurados, oscuros y activos. A través de ellas el hombre ha tomado contacto con la dureza del pensamiento. Ellas son las que despejan el bosque (…).[57]

Tal intensidad nos recuerda que la mano resulta un elemento medular en el proceso de creación artística, ya como un motor plástico-intelectual, e incluso como una extremidad que adquiere vida –y pensamiento- propio. "La mano es acción: coge, crea y, a veces, diríase que piensa".[58] Esta relación vital creativa del hombre y la mano resulta esencial para el filósofo checo Vilém Flusser, quien confiere al ser humano una característica que lo distingue del resto de los animales y lo transforma en un ser particular. Nos referimos a la capacidad de generar abstracciones, vinculada a un gesto fundamental: el de la manipulación. En sus palabras la manipulación es un gesto primordial, merced al cual "el hombre abstrae el tiempo del mundo concreto y se transforma a sí mismo en un ente que abstrae, es decir, en un hombre propiamente dicho".[59]

Estas reflexiones adquieren sentido si advertimos que la mano no sólo manipula sino que también operacionaliza, manipula, vehiculiza. Sus funciones comprenden la materialización y la destrucción, la edificación y la reconstrucción. Las manos entierran y exhuman, suplican y golpean; y pueden "despejar el bosque" tanto como ocultarlo. El reverso de la mano es receptáculo,[60] lugar donde se depositan espacios, tiempos y pensamientos latentes. Es la mano la que opera el vacío, la materia, el tiempo y las formas. La mano es cultura pues la extremidad piensa, relata y acciona en y con las experiencias de la cual forma parte: como testigo y como hacedora.

Si lo indiciario conduce por el camino del rastreo de información que se convierte "(...) en un sistema de signos culturalmente condicionados",[61] intentaremos relevar algunas notas de barbarie subyacente en estos documentos de cultura. Lo haremos a través de dos universos: los retratos de la elite (imagen 1. *Las manos civilizadas*) y las escenas del mundo rural (imagen 2. *Las manos bárbaras*).

57 Henry Focillon, *La vida de las formas*, Barcelona, Xarait, 1983 (1934), p. 3.
58 Henry Focillon, *op. cit.*, p. 3.
59 Vilém Flusser, "Abstraer" en Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p. 30.
60 Henry Focillon, *op. cit.*, p. 4.
61 Carlo Ginzburg, *Mitos… op. cit.* pp. 209-210.

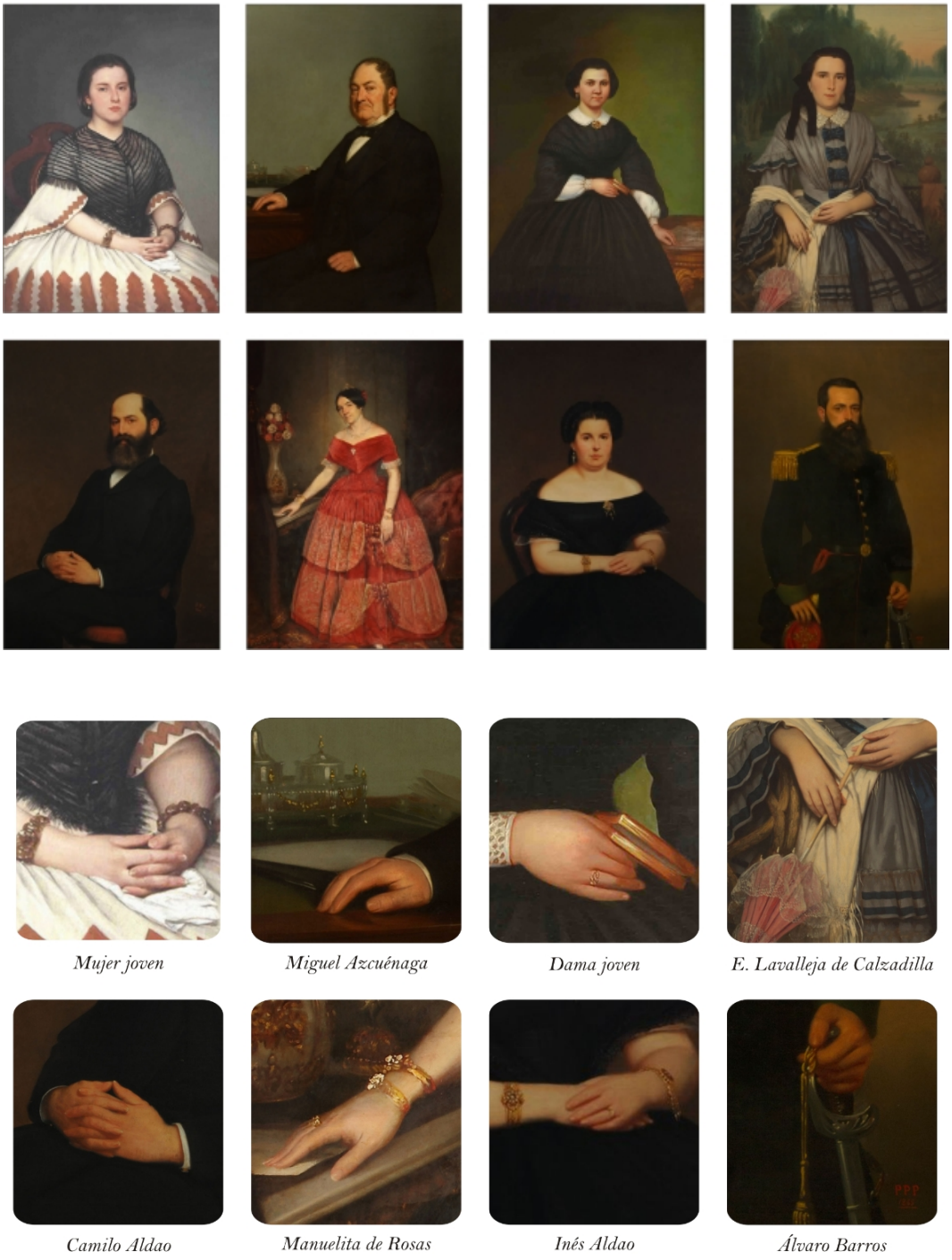


Imagen 1. *Las manos civilizadas*. Retratos de la elite (detalles), Prilidiano Pueyrredón.

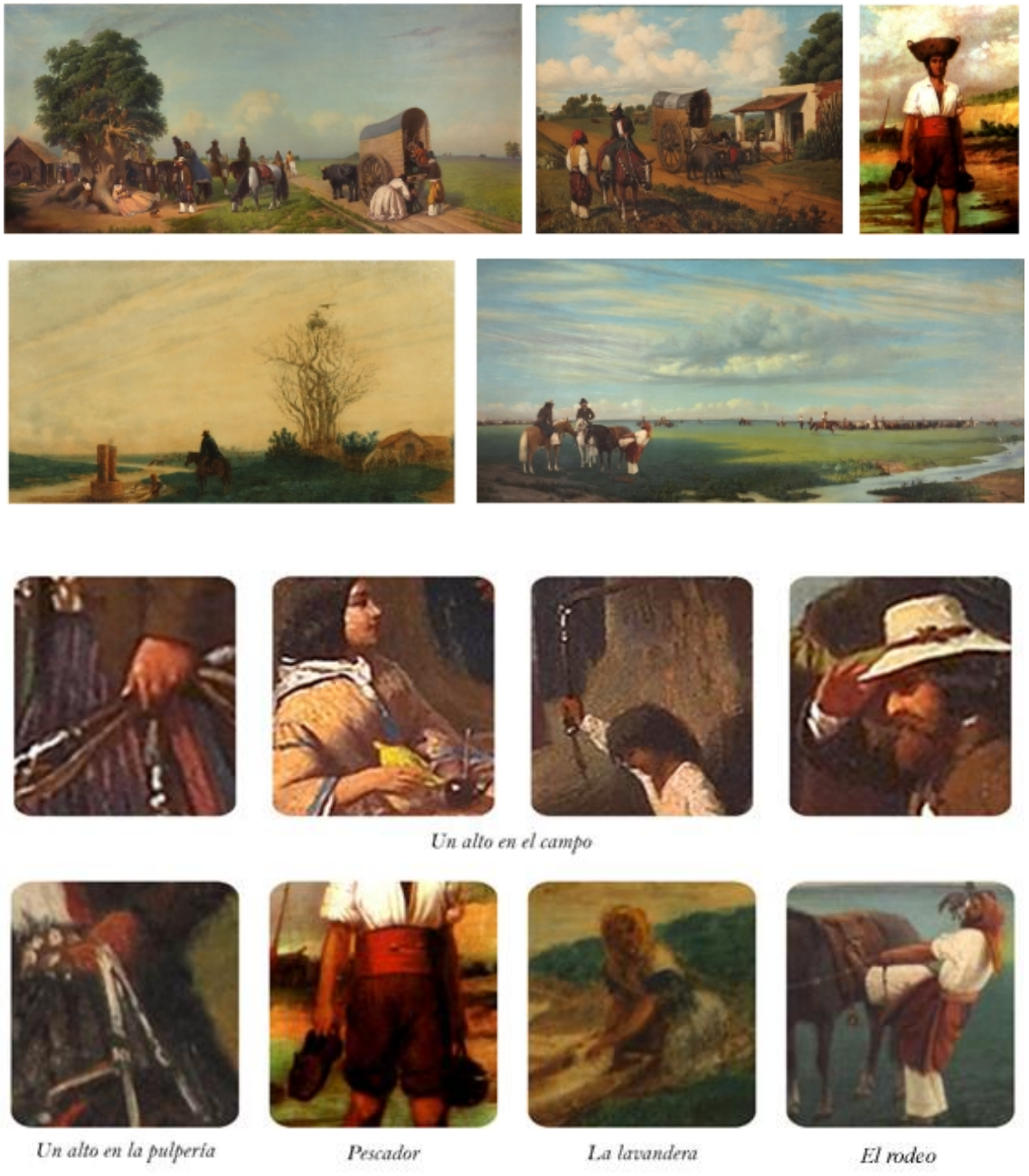


Imagen 2. *Las manos bárbaras*. Escenas del mundo rural (detalles), Prilidiano Pueyrredón.

Al observar estas manos, resulta evidente que los personajes del mundo rural se presentan manipulando o sosteniendo algún objeto –desde un lazo hasta una prenda de vestir, pasando por pavas, rebenques, mates, bebidas, etc-, lo cual sugiere una referencia directa a las tareas manuales que caracterizaban a aquellos ante los ojos de la elite. En contraposición, en los retratos hay manos desprovistas, descansadas y lujosas, como un sello de pertenencia a un grupo de intelectuales, dirigentes o militares que se hallaban librados, precisamente, de las tareas manuales. Asimismo, en los casos en que hallamos a los personajes de la elite *manipulando* algo, no se trata de herramientas o elementos utilitarios, sino objetos decorativos y/o suntuosos, considerados símbolos de status social -abanicos, sombrillas, joyas, piezas de licorería, etc-, que el retratado tiene especial interés en resaltar.

Si las manos *civilizadas* de los personajes retratados evocan el ocio y la suntuosidad, las manos "gauchescas" sintetizan elementos asociados a tareas telúricas, rudimentarias y utilitarias que se consideraban características del universo de la *barbarie,* de lo pastoril y lo americano puro.[62] De ser así, tal perspectiva se encuentra anclada en un *corpus* de pensamiento contorneado por un acuerdo civilizatorio, subsidiario a su vez de la falsa dicotomía de civilización y barbarie postulada por Domingo Sarmiento en su célebre *Facundo*.[63]

A partir de ello, es posible ir un paso más allá y sugerir que las singularidades de estos actos icónicos traen consigo una carga emotiva, cultural, ideológica y política difícil de soslayar. Todas tienen cinco falanges ramificadas que permiten la manipulación, pero son sustancialmente distintas: hay manos que mandan y otras que obedecen; unas que trabajan mientras otras descansan; algunas indican, otras sugieren. Unas vociferan y se imponen en el cuadro, al tiempo que otras, mudas y subyugadas, sólo se les permite transitar la tela. Vemos manos que están al mando, con el dedo que así lo indica;[64] otras transidas por el arcaico trabajo rural. Las hay ilustradas, sofisticadas, elaboradas, ornamentadas, reposadas, cavilantes. Muchas poderosas y *civilizadas*. Otras en cambio, se ven sofocadas, acalladas, afligidas, desconsoladas. También están las que mantienen, las que retienen, sostienen y las que prolongan el rebenque. Hay muchas que contienen y varias que

62 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, París, Hachette, 4º edición en castellano, 1874 (1845), p. 13.

63 Para un examen del impacto de este postulado en el ámbito ideológico latinoamericano decimonónico véase Maria Ligia Coelho Prado, *América Latina en el siglo XIX: texturas, cuadros y textos,* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2011 (2004), p. 136.

64 Etimológicamente, la palabra *mando* se compone de las alocuciones latinas *manus* y *dedo.* Así entendida, se considera el concepto *mando, mandar* y *mandado* como *"(…) apuntar a la dirección que se tiene que ir con el dedo"*. Véase http: www.etimologiasdechile.net/mano. Consultada el 15/05/18.

transportan; otras ajustan, obedecen, comparten o conducen. La mano es potestad. Y en tal sentido, quizás algunas de todas ellas hayan *pensado* en *emanciparse*, esto es "salirse o sacar de la mano".[65] En definitiva, las manos son una especia de blasfemia que con su acción definen "el hueco del espacio y el lleno de las cosas que están en él";[66] pues el artista, "Tomando en su mano algunos residuos del mundo, el hombre ha podido inventar otro que es completamente suyo".[67] Así, las manos de Pueyrredón al construir sus actos icónicos permiten no sólo establecer diferencias –con otras iconografías e imaginarios- sino que también pueden palpar el universo, adueñarse de él, transformarlo.

Al sumergirnos en la obra de Prilidiano Pueyrredón y penetrar en el universo de lo *no dicho* a través de sus singularidades, es posible advertir cómo estos restos de la *barbarie* rural son ahora esquematizados para establecer tipologías sociales definidas: una pampa que, aunque aún telúrica y rústica, se presenta de manera civilizada y domesticada. Estos *indicios* manipulados, desgarrados, crueles y apretados; nos imprecan, nos toman por asalto, nos agarran. Sin caer en la tiranía del detalle,[68] sabemos que se yerguen ante nosotros evidencias que, a modo de destello, nos permiten vislumbrar a estas manos como depositarias de una cavidad conceptual que contiene, en alguna medida condensada, el dilema civilizatorio epocal heredado de la premisa sarmientina. Si como sugiere Beljion, la Historia del Arte está llena de imágenes crueles,[69] estos registros posiblemente sean una nota más de una extensa sinfonía, en virtud de la cual las imágenes se inscriben como domesticaciones de fenómenos sociales,[70] o de construcciones visuales de lo social: en este caso una domesticación de la pampa.

Nuestros ojos y nuestras manos están dispuestos para percibir y crear coherencia. También para crear ficciones poéticas. A partir de allí, el resultado de nuestro accionar concentra cosmovisiones, sueños, anhelos y deseos de equilibrio, seguridad, ordenamiento en alguna dirección. Ello se presenta, en estos restos a los que accedemos, como documentos (he aquí la *civilización*) de un pasado que perdura entre nosotros, llamando nuestra atención en torno a los mecanismos empleados para imponer consenso y construir un universo. De allí que la *manipulación* sea impensable sin la *mano* que opera (he aquí la *barbarie*). Lo hemos señalado ya: las manos desempeñan un papel tan

65 Según Joan Corominas, el vocablo *emancipar* deriva del latín *emancipare*, compuesto a su vez de las alocuciones *ex* (fuera), *Manus* (mando, potestad) y *capere* (coger). Véase Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellan,* Madrid, Gredos, 1987 (1961), p. 226.
66 Henry Focillon, *op. cit.,* p. 6.
67 *Ibíd.* p. 7.
68 Johannes Jacobus Beljion, *op. cit.,* p. 182.
69 Johannes Jacobus Beljion, *op. cit.,* p. 222.
70 Laura Malosetti Costa, *Pampa. Ciudad y suburbio*, Buenos Aires, OSDE, 2007, p. 87.

sutil como singular. Inscriptas como testigos de una batalla simbólica entre la *civilización* y la *barbarie*, nada más elocuente que el universo de lo artístico para indagar en tales hostilidades.

Reflexiones finales

A modo de consideraciones tentativas y preliminares, creemos necesario destacar que la tarea de quien pretende conectar la imagen con el pasado, debe advertir que como apuntó Walter Benjamin, todo documento de *cultura* oculta también un documento de *barbarie*. Esta sutil metáfora no llevó a indagar en los *restos* de la obra de Pueyrredón, buscando precisamente esos instrumentos ocultos o elementos *no dichos* que, encarnados en estas imágenes, forman parte de su naturaleza diferenciadora.

Considerando los indicios aquí expuestos –en vínculo con un análisis general de las obras- podemos postular que Pueyrredón lleva adelante actos icónicos diferenciadores. Los mismos permiten en primer lugar, organizar dos mundos: el urbano y el rural. Uno construido a partir de un esquema interior-individual-privado-ocioso, y otro a través de lo exterior-social-público-laborioso. No resulta casual, en este aspecto que los sitios en los cuales se presentan las situaciones referidas a la campaña sea en pulperías (exterior de la misma), caminos y corrales. Todas espacialidades de conjunción social, a partir de las cuales se construye el escenario de la campaña como un paisaje. Dicha operatoria se encuentra reforzada por una arquitectura "estilística" pacífica y armónica, compartimentada y diferenciada, donde las manos del campo son ubicadas y disciplinadas. Al mismo tiempo, y producto de lo anterior, el artista establece diferenciaciones simbólicas entre los miembros de una elite urbana, culta, adinerada y ociosa; en contraposición con habitantes de la campaña rústicos, arcaicos, subalternos y laboriosos. No obstante, y al margen de estas disidencias simbólicas, el conjunto presenta un rasgo en común que lo modela y contiene: el gesto "civilizador" del pintor.

Se trata así de imágenes que pueden ser inscriptas como parte de una batalla simbólica que, macerada en el seno de un acuerdo civilizatorio, promueve un proceso de domesticación de la pampa y disciplinamiento de la sociedad campesina,[71] con miras a erigir un nuevo orden político y la incorporación pacífica de la pampa al escenario capitalista internacional.

Si como expresó Bertolt Brecht el arte no es un espejo de la realidad sino un martillo que le da forma, consideramos que hemos penetrado en esos "martillazos", tratando de interpretar lo

71 Juan Carlos Garavaglia, "De Caseros a la Guerra del Paraguay. El disciplinamiento de la población campesina en el Buenos Aires postrosista (1852-1865)" en *Illes i Imperis*, 5, Tardor, 2001, pp. 53-80.

subyacente en estas pinturas y con ello hacer hablar al documento,[72] pues sabido es que no todas las dimensiones pueden entenderse mediante el mero análisis de las palabras.[73] Considerando que resistir es recordar y proponer, escuchar a los muertos e intentar redimirlos -en especial con los ojos-, se presenta como una tarea noble y necesaria. Aquí, gracias a lo que *no dicen*, intentamos escuchar esas voces y exhumar amasijos de restos. En este breve camino en el cual intentamos pasar el cepillo de la historia a contrapelo,[74] si el tiempo lo permite, tal vez podamos emprender una tarea de mayor alcance y que estas manos *bárbaras* puedan por fin *emanciparse*.

72 Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador,* México, Fondo de Cultura Económica, 2º edición, 2001 (1941),, p. 85.

73 Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 20.

74 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 69

Bibliografía:

- Amigo, Roberto "Carlos Morel. El costumbrismo federal" en *Caiana*, nº 3, diciembre de 2013, pp. 1-10.

---------- *Pintura Republicana: Colección del Museo Pueyrredón,* San Isidro, Municipalidad de San Isidro, 2014.

- Amigo, Roberto; Giunta, Patricia y Luna, Félix, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.

- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

- Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds), *Travesías de la imagen: historia de las artes visuales en Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA)/EDUNTREF, 2011.

- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quatroccento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 58 y p. 60.

- Beltling, Hans, *Antropología de la imagen,* Madrid, Katz, 2007, p. 25.

- Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia.* La Plata, Terramar, 2007 (1940), pp. 65-76.

---------- *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

- Bloch, Marc *Apología para la historia o el oficio de historiador,* México, Fondo de Cultura Económica, 2º edición, 2001 (1941).

- Boehm, Gottfried "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)" en Ana García Varas (Ed), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 57-70;

- Bragoni, Beatriz, "¿Gobiernos de familia? Elites, poder y política en la experiencia argentina del siglo XIX. Registro de un ejercicio" en Beatriz Bragoni (ed.), *Microanálisis: ensayos de historiografía argentina,* Buenos Aires, Prometeo, 2004, p. 147.

- Bragoni, Beatriz y Míguez, Eduardo (Ed.), *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880,* Buenos Aires, Biblos, 2010.

- Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.

- Bredekamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017, p. 36.

- Burke, Peter, "Cómo interrogar a los testimonios visuales" en Joan Luis Palos y Diana Carrió Invernizzi (Dir), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

---------- *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica, 2005.

- Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

- Cutolo, Vicente Osvaldo, *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo V: N-Q,* Buenos Aires, Elche, 1968.

- Chartier, Roger, *Escuchar a los muertos con los ojos*, Madrid, Katz, 2008

- Corominas, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellan,* Madrid, Gredos, 1987 (1961).

- D´Onofrio, Arminda, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

- Didi-Huberman, Georges, "Cuando las imágenes tocan lo real" en AA. VV., *Cuando las imágenes tocan lo real,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

---------- *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto,* Barcelona, Paidós, 2004.

- Eco, Umberto, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993 (1978).

---------- *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

- Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

- Flusser, Vilém, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

- Focillon, Henry, *La vida de las formas,* Barcelona, Xarait, 1983 (1934).

- Gammalsson, Hialmar, *Juan Martín de Pueyrredón,* Buenos Aires, Gouncurt, 1968.

- Garavaglia, Juan Carlos. "De Caseros a la Guerra del Paraguay. El disciplinamiento de la población campesina en el Buenos Aires postrosista (1852-1865)" en *Illes i Imperis*, 5, Tardor, 2001, pp. 53-80.

- Gayol, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Del signo, 2000.

- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas,* Barcelona, Gedisa, 12º reimp, 2003 (1973), p. 33.

- Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura (Comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

- Ginzburg, Carlo, "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella" en *Manuscrist: revista d´història moderna*, n*º 12: Mites i nacionalisme. La història a debat*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 13-42.

-------- *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia,* Buenos Aires, Prometeo, 2013.

- Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- González Bernaldo de Quirós, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Gruzinsky, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Guerra, Françoise Xavier "Hacia una nueva historia política: actores sociales y actores político" en *Anuario IEHS,* nº IV, Tandil, 1989, pp. 252-259.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Síntesis histórica del Arte en la Argentina (1776-1930)*, Granada, Ediciones Sur, 2003.

- Halperín Donghi, Tulio, "Proyecto y construcción de una nación" en Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino (1846-1876),* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

---------- *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

- Haskell, Iván, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

- Keller, Suzanne, *O destino das elites,* Rio de Janeiro, Flurense, 1967.

- Malosetti Costa, Laura *Pampa. Ciudad y suburbio*, Buenos Aires, OSDE, 2007.

---------- "Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado" en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 126-139

---------- *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Maria Ligia Coelho Prado, *América Latina en el siglo XIX: texturas, cuadros y textos,* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2011 (2004).

- Mirtzoeff, Nicolas, *Una introducción a la cultura visual, Barcelona*, Paidós, 2003.

- Mitchell, William, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios visuales, Nº 1: Los estudios visuales en el siglo XXI*, diciembre de 2003, p. 26.

---------- *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 (1994).

- Moxley, Keith, "Los Estudios Visuales y el giro icónico" en *Estudios Visuales. Número 6: Puntos de suspensión…,* Murcia, CENDEAC, enero de 2009.

- Murilo de Carvalho, José, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997 (1995).

- Oliver, Samuel, *Argentina en el arte: El retrato en el siglo XIX,* vol. 1, nº 3, Buenos Aires, Vicontea, 1966

- Pagano, José León *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945.

- Panofsky, Erwin, *El significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza, 4º reimp. 1987 (1955)

- Peresán, Andrea y Iglesias Lukin, Aimé, "Desnudo subjetivo, aproximaciones contextuales y plásticas a la obra *El baño* de Prilidiano Pueyrredón" en *AdVersus*, año V, nº 12-13, 2008, pp. 133-151.

- Pratt, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Ribera, Adolfo, *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

- Rojas Mix, Miguel, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

- Romero Brest, Jorge, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Losada, 1942.

- Rosanvallon, Pierre*, Por una historia conceptual de lo político. Lección inaugural en el Collége de France*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Sabato, Hilda, *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: La fiebre del lanar, 1850-1890,* Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

---------- *Historia de la Argentina, 1852-1890*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

---------- *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, París, Hachette, 4º edición en castellano, 1874 (1845).

- Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires, Aguilar, 1998 (1997).

- Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989 (1957)

- Szir, Sandra (Coord), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

- Telesca, Ana María y Amigo, Roberto, "La curiosidad de los porteños. El público y los temas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)" en *Historia de la fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía,* Buenos Aires, 1997, pp. 33-36.

- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 (1932)

- Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

- Zeberio, Blanca, "Capítulo V: Un mundo rural en cambio" en Marta Bonaudo (Dir.), *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, Estado y orden burgués,* Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Itinerarios poéticos de Córdova Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945)

Camila Inés MEDAIL
(FFyL, UBA)
Juan Cruz PEDRONI
(IHAAA, FBA, UNLP)[1]

Resumen

A comienzos de 1937, el poeta, periodista y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu viaja a España como corresponsal de guerra y escritor de *Crítica*. A su regreso, publica su tercer libro de poesía *El viento en la bandera*. El libro es, ante todo, producto y resto de la experiencia en la guerra, y su poesía es presentada como residuo de una primera actividad: el mundo de la acción. En el prólogo, Córdova Iturburu especifica esa acción como combate bélico, horas dedicadas a la militancia y a la trinchera. Pero podemos pensar que esa demanda que acapara el tiempo productivo viene también de otras escrituras ligadas a la modernización del periodismo y la práctica editorial.

Nos proponemos analizar el poemario a partir de dos ejes. Uno diacrónico, como ruptura en relación a su escritura poética de vanguardia anterior. Y otro sincrónico, estableciendo conexiones y tensiones con su otra producción escrita y la coyuntura intelectual y artística de 1945 como reacción frente al inminente peronismo. La ponencia piensa el libro como un acontecimiento en la biografía intelectual del autor y en el horizonte de las relaciones entre producción escrita, programas artísticos e intervención política en la Argentina de los temprano cuarenta.

Introducción

El objetivo de esta presentación es realizar un abordaje sobre la génesis del poemario *El viento en la bandera* (1945) del escritor argentino Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977). En este sentido, proponemos una inscripción de la obra dentro del itinerario poético-literario de su escritor y ponemos en relación a la historia del libro con sus condiciones de producción en la cultura argentina de comienzos y mediados del siglo xx.

1 La participación del autor en este trabajo se inscribe en una beca de investigación tipo “A” otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

El propósito más amplio al que intenta contribuir el trabajo consiste en focalizar las inflexiones de una práctica de escritura que presenta relaciones de tensión con programas artísticos y políticos. A partir del proceso escriturario de este texto singular, nos interesa marcar el carácter contradictorio y complejo que exhibe el itinerario de Córdova Iturburu, en el que se resaltan las lógicas heterogéneas que gobiernan sus diferentes prácticas culturales y se tensan las relaciones anudadas en la cultura escrita entre los mundos de la literatura, el periodismo, la militancia y la edición. Al profundizar en la cronología de este itinerario pretendemos establecer distinciones entre sucesivas posiciones de su trayectoria literaria hasta la fecha de 1945. Sobre este marco, pondremos el foco en el anacronismo (Didi-Huberman, 2005) como lógica de la escritura y en la experiencia del tiempo como problema central de la modernidad.

La figura de Córdova Iturburu ha sido objeto de un interés renovado en los últimos años para la historiografía de la historia y la crítica del arte (Tarcus y Longoni, 2001; Verón y Vicente Irrazábal, 2008; Bermejo, 2017). Los trabajos han focalizado en la defensa programática de la vanguardia sostenida por Córdova Iturburu desde su acción como crítico de arte en diferentes medios. A los fines de este trabajo merece especial consideración el trabajo de Ana Longoni y Horacio Tarcus (2001) en el que se presenta a partir de una prolija exhumación documental el episodio de la expulsión del escritor del partido comunista como consecuencia de su defensa de la vanguardia artística.

Los estudios literarios, sin embargo, han prestado menor atención a la figura de Córdova Iturburu. Aunque es mencionado a menudo en el elenco de personajes que fundaron la vanguardia literaria en Argentina, su obra como poeta no ha sido objeto de análisis pormenorizados. El hecho de que su figura haya sido fuertemente fechada con su paso por el periódico *Martín Fierro* se constituye en un obstáculo epistemológico para abordajes más matizados que trasciendan las definiciones auto-afirmativas de la vanguardia. Al respecto nuestro punto de vista consiste en poner en suspenso la adscripción a escuelas artísticas considerando que el poder descriptivo de este procedimiento se muestra limitado para dar cuenta de las experiencias de vanguardia en Argentina. El estudio de las fuentes permite comprobar, por otra parte, los lugares de centralidad ocupados prolongadamente por Córdova Iturburu en el espacio literario más allá de esta localización, a través de su premiación como poeta por la Municipalidad de Buenos Aires (1926) y su gestión como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (1965-1969).

A partir de este estado de la cuestión, en el presente trabajo focalizamos en el itinerario de Córdova Iturburu como poeta desde una perspectiva a la vez literaria e histórico-cultural. Nos interesa situar

su recorrido desde un abordaje integral que reponga la articulación de sus desempeños como escritor con el entramado cultural que configuran en los años centrales del siglo la consolidación del periodismo moderno y de la actividad editorial, para entender su escritura poética menos como la actualización de un programa que como la huella contingente de sus condiciones de producción.

A partir de este aporte, entonces, apuntamos en primer lugar a realizar un acercamiento inicial a Córdova Iturburu desde una mirada culturalista de la práctica literaria. En segundo lugar, aspiramos a complejizar el perfil de Córdova Iturburu como un defensor de la vanguardia. Si este perfil emerge con nitidez en su escritos sobre artes plásticas entre las décadas de 1920 y 1950, la escritura poética exhibe contradicciones que acusan su situación en relación con las demandas del periodismo y el mercado editorial.

La estrategia metodológica se implementa a partir del estudio diacrónico y en particular genético de *El viento en la bandera* con el que Córdova Iturburu retorna al libro de poesía dos décadas después de su pasaje por *Martín Fierro*. Este retorno guarda la memoria de su viaje por la España de la guerra civil y la proyecta en el horizonte de su oposición militante al naciente peronismo.

El viento en la bandera. Presentación del poemario

El viento en la bandera es el tercer libro de poemas publicado por Córdova Iturburu. Aparece en diciembre de 1945 dentro de la colección Paloma de la editorial Nova. En su tapa tiene una ilustración de Luis Seoane donde podemos ver a una muchacha de cabellera suelta caminando descalza entre árboles[2]. El poemario está estructurado en seis partes más un prólogo, teniendo un total de cuarenta poemas. Cada apartado, numerado y nombrado, agrupa una cantidad variable de poemas de acuerdo a una constante temática en cada sección.

Ahora bien, es pertinente preguntarse por la funcionalidad del prólogo y el por qué del mismo. Titulado “Este libro...”, es uno de los escasos textos en el cual podemos encontrar el delineamiento de la concepción poético literaria del poeta. Nos detendremos en dos ideas que permiten caracterizar su poética. Por un lado, se expresa que la poesía es, ante todo, un canto. Córdova Iturburu encuentra en ella la posibilidad de cantar sentimientos y emociones, percepciones, contemplaciones y, sobre todo, experiencias. Así, los versos son el espacio predilecto para dar lugar a su voz ya que halla expresión y refugio en las estructuras musicales del poema. La tematización del canto emerge en la obra no sólo como motivo de la producción poética sino también como nombre o temática de poema o en epígrafes que hacen referencia a esta problemática. De este modo

2 Consideramos los versos de “La Señorita Fantasía” como interpretación de esta iconografía: “La Señorita Fantasía / de cabellera desatada / y más ligera que la risa, / sobre la luz corre descalza”. (1945: 33).

nos encontramos con versos de Rilke y un verso de la canción popular soviética. Además, aparece el soneto titulado “El canto”. A su vez, el poemario se abre con la posibilidad de cantar: “Bajo esta luna sensiblera / yo, que no soy sino juglar, / mis amigos, voy a cantar” (1945: 13).

El otro aspecto a analizar gira en torno al tradicional debate de forma y contenido. Iturburu afirma que “el territorio de la poesía carece de leyes y fronteras. Nadie diga: ¡Este tema es válido! (...) ¡Esta forma es válida!” (1945: 8). Sus poemas no tienen una constante en cuanto a la métrica y composición sino variedad: aparece la poesía en prosa; la composición del romancillo, romance y soneto; también hay poemas introducidos por un breve texto. A su vez, se establece un juego desde lo visual ya que, por ejemplo, se intercalan estrofas escritas en mayúsculas y minúsculas o versos en cursiva. Podemos caracterizar el poema “Camarada gigante” como el más innovador desde lo formal: extenso, dividido en cinco partes, está escrito en versolibrismo, reproduce diálogos y fragmentos de canciones.

Si corremos el foco hacia el contenido, la diversidad vuelve a emerger como característica principal. En el prólogo se afirma que el libro es resultado de la experiencia vivida a lo largo de diez años, dentro de la cual se encuentra el viaje de Iturburu a España como corresponsal de guerra de *Crítica* en 1937. La obra está impregnada de poesía de tono sin dulzura, haciéndose presente un yo poético que contagia explícitamente el tono de sus versos con su experiencia y todo lo que ella genera. Todo esto se sostiene teniendo en cuenta el espectro de palabras recurrente, algunas de tono más lúgubre como sombra, muerte, gris, nocturno, cadáver; otras que nacieron con la experiencia de la guerra como enemigo, sangre, banderas, aviones, fusiles, granadas. Un tercer grupo es el que introduce la estampa política al poemario, palabras de campo semántico comunista: hoz, martillo, rojo, camarada, puño, trabajadores. No obstante, en el comienzo, principalmente en el primer apartado llamado “Intermedio”, encontramos cierto resto de la poética anterior por la tematización de la luna, la infancia, la soledad, plasmándose así dos caras del poeta: por un lado, al joven con su limpidez y musicalidad y por el otro, contrastando, aparece ya el hombre con responsabilidad en el decir. Se pasa de una a otra gradualmente en el recorrido ascendente de los seis apartados.

Un itinerario. Los libros de poesía de Córdova Iturburu

El ejercicio de ubicar *El viento en la bandera* dentro del itinerario del escritor nos permite realizar un análisis desde una perspectiva diacrónica, estableciendo relaciones con los otros poemarios.

El itinerario poético literario de Córdova Iturburu se caracteriza por su brevedad y repetición. Si bien la actividad poética surge desde muy temprana edad, es en 1923 con un poco más de veinte

años que publica su primer libro titulado *El árbol, el pájaro y la fuente* por medio de Manuel Gleizer Editor. En los borradores de una conferencia dictada en 1947, Iturburu confiesa que no era su interés continuar el camino de la poesía y las letras después de esta publicación. Sin embargo, nos da a conocer una serie de anécdotas relacionadas con comentarios y elogios de la prensa y otros poetas, como Lugones, a su reciente libro que contribuyeron a decidir en su destino como poeta. Operación literaria de consagración: reconocerse como poeta al ser reconocido por otros ya consagrados[3]. El libro se caracteriza por un tono intimista siendo más emotivo que expresivo, reflejo de un poeta sensible e inspirado que escribe sus versos como extensión de sus sentimientos. Los poemas están impregnados de ritmo y rima lo que les da una musicalidad organizada y constante. Tematiza categorías de inspiración sentimental como el amor, la soledad, el silencio y también hay una fuerte presencia de elementos de la naturaleza como de la estaciones del año. Es reseñado por varios de sus contemporáneos como Francisco López Merino en la revista *Valoraciones*, Antonio Gullo y Rojas Paz en la revista *Martín Fierro*. Estructuralmente está dividido en seis apartados y comienza con unos versos que evocan al canto: "yo digo mi canción, naturalmente, / como el árbol, el pájaro y la fuente" (1923: 7). Para 1925 sale a la luz ya la segunda edición, esta vez por medio de la Editorial Inicial. El libro es publicitado como la versión corregida. Entre los cambios más llamativos, podemos remarcar la eliminación de ocho poemas en total, la mayoría sonetos, y la incorporación de uno nuevo titulado "Infancia". Este poema había sido publicado con anterioridad, en 1924, en el suplemento de *La Nación*. Afirma el escritor que su aparición favoreció a la divulgación de su nombre en ciertos sectores literarios y periodísticos[4].

En febrero de 1924, Córdova Iturburu participa de la fundación de la revista *Martín Fierro*. Su participación en la revista es de lo más variada, colaborando con artículos de opinión sobre la situación del arte, con reseñas, con escrituras de epitafios satíricos, traducciones y publicaciones de poemas, algunos del libro ya publicados, otros inéditos como "Norah Lange".

Su segundo libro de poemas es titulado *La danza de la luna* se publica por medio de la sociedad de Publicaciones El Inca en 1926, año de masiva producción cultural y, sobre todo, editorial. En ese momento se publica *Don Segundo Sombra, El tamaño de mi esperanza, El juguete rabioso, El violín del diablo*, entre otros. En definitiva, un año de gran importancia para la literatura argentina.

3 "En una de las mesas de redacción de La Nación (...) Lugones había visto mi libro. Lo abrió distraídamente y leyó un poema. Como ese poema le interesó, leyó otro. Y concluyó, así, leyendo todo el libro. No he encontrado en mi vida lector más inteligente y agudo(...) ni generosidad igual para proclamar la dicha, el verdadero goce de artista, de poeta, que le producía este o aquel hallazgo (...). Abrumado bajo aquél aluvión de palabras, de inteligencia y de entusiasmo, salí casi convencido de que en mí había un poeta" (Córdova Iturburu, s.f.)

4 Ejemplo de esto es la carta publicada en *Martín Fierro* en 1924 de la poeta uruguaya Juana Ibarbourou a Córdova Iturburu elogiando la dulzura de su libro, el cual leyó por recomendación de López Merino.

Para entonces, la poética de los escritores martinfierristas se caracterizaba por la estética de vanguardia, teniendo la metáfora como principal marca (Altamirano y Sarlo, 1997). El poemario de Córdova Iturburu es un intento de acercamiento a esa estética. Nos encontramos así con un corrimiento de la naturaleza hacia el paisaje urbano, la ciudad como espacio predilecto y la luna como principal protagonista. En aspectos formales, es reiterativo con el anterior; sin embargo, hay un quiebre con la melódica musicalidad fruto de las rimas de sus primeros poemas; se aventura tímidamente en el versolibrismo y en el juego visual de los espacios en blanco. Nuevamente tenemos la posibilidad del canto en los primeros versos: "Pálida luna: quisiera cantarte / en el modo inocente del romanticismo / con escaso arte" (1926: 14). Con la aparición de este libro, comenzamos a notar la operación de recuperación y repetición de su obra poética que mantendrá a lo largo del su itinerario. Es así que incorpora otra vez el poema "Infancia", haciendo unas mínimas correcciones en aspectos de puntuación; también aparecen "El árbol", "El pájaro", "La fuente", poemas centrales del primer libro. A su vez, hacia el final, se retrotrae al tono íntimo y auténtico del joven entusiasta. Esto nos permite reflexionar en torno a la imposibilidad que tiene Córdova Iturburu en tanto poeta de inscribirse en un movimiento estético particular y ser referente del mismo.

La colaboración activa y constante hasta el final del periódico *Martín Fierro*, le permitió con posterioridad a la crítica inscribirlo en el movimiento de vanguardia y anclarlo a esta estética sin contemplar su producción poética, la cual es muestra clara del carácter contradictorio, complejo y heterogéneo de la vinculación entre sus postulados teóricos y su práctica literaria.

Los años '30, que lo encuentran con las mayores preocupaciones en torno a la autonomía del arte, son sintomáticamente años en los que no produce poesía. Su participación literaria se vuelca a la colaboración en revistas. Así, dirige *Argentina: periódico de arte y crítica*, aparecida entre noviembre de 1930 y agosto de 1931 que consta de solo tres números, acompañado inicialmente por Oliver, Pettoruti y Estarico. Luego, participará en *Contra. La revista de los franco-tiradores* de 1933, con artículos de opinión en torno a la relación de jóvenes y la revolución, a la polémica arte puro y arte de propaganda, y con traducciones de textos. Al itinerario estrictamente literario hay que sumar sus participaciones como crítico de arte en una cantidad creciente de medios periodísticos[5] y

5 A continuación enumeramos algunos de los medios gráficos en los que Córdova Iturburu colaboró en distintas épocas, para dimensionar su presencia sostenida en la historia periodismo argentino: *Alcor, Argentina, Ars, Caras y caretas, Clarín, Contra, Correo literario, Crítica, Davar, El hogar, El mundo, Inicial, La gaceta literaria, La hora, La Nación, La nueva gaceta, La Razón, La voz, Martín Fierro, Nosotros, Realizaciones, Sirena, Unidad.*

la alianza durable con la editorial Atlántida para la que escribe títulos sobre cultura general. Esta práctica afianza a Córdova Iturburu en su desempeño como crítico de arte pero también como un polímata divulgador. Desde el comienzo de la década del '30, las ocupaciones extra-literarias ocupan la mayor parte de su tiempo, causando el desplazamiento de la práctica poética. En ese sentido, el silencio que se extiende entre *La danza de la luna* (1926) y *El viento en la bandera* (1945) es imposible de explicar sin una referencia a la experiencia histórica que había provocado la reorientación de su perfil ocupacional durante aquel interregno: la multiplicación y diversificación de lugares de acción en la cultura escrita argentina a partir del comienzo de la década.

Retomando, la revista *Argentina* aparece en un momento de crisis: los gloriosos años '20 culminan con la crisis económica que agudiza los problemas del mundo; con el golpe de Estado de septiembre de 1930 que modifica el panorama del país. De este modo, la escena del periodismo literario comienza a transitar un proceso de transformación:

> Las cuestiones políticas empiezan a polarizar los debates. *Argentina* participa en las discusiones acerca de la función social del arte y en cada número se desplaza hacia una progresiva radicalización de su discurso. Es en muchos sentidos un símbolo: su rápida evolución expresa la aceleración de los tiempos del compromiso ideológico y sintetiza la conversión de muchos intelectuales, entre ellos el propio Córdova Iturburu, que en pocos meses pasan de defender una revolución puramente estética a combatir por una revolución política de marcado acento antiburgués. (Greco, 2015: 217).

Con acierto caracteriza Greco a este periódico como un eslabón en el recorrido que parte de *Martín Fierro* (1924 - 1927) hasta *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933). *Argentina* revela en sus escasos números el proceso de integración de la vanguardia estética con la vanguardia política. *Argentina* es el eslabón clave para entender la transición del libro *La danza de la luna* a *El viento en la bandera.*

Los ejemplares del tercer poemario circularon rápidamente. En los periódicos metropolitanos de mayor tirada pudimos localizar dos reseñas del libro, en ambos casos de carácter marcadamente celebratorio. Por ejemplo, la crítica de *La Nación* muestra a un crítico informado sobre las anteriores publicaciones de nuestro escritor[6]. De igual manera, el recensor reconoce la continuidad entre el "Intermedio" con el que se abre el libro y el estilo desplegado por el autor en *La danza de la luna* y también como se abre camino gradualmente hacia una poética épica políticamente comprometida. Proponiendo este recorrido para su lectura, la obra logra así reflejar sintomáticamente la transformación del itinerario político-periodístico de Córdova Iturburu que en

6 Probablemente se trate de Eduardo Mallea, director del suplemento por esos años.

ese momento está marcado por una fuerte militancia comunista. Por lo tanto, el poemario corporiza esta heterogeneidad de prácticas en el contenido de sus poemas característico de una poesía social y revolucionaria.

Con lo expuesto hasta acá podemos observar como el tópico del canto atraviesa la obra poética del escritor, hilando sus tres poemarios con su concepción teórica de la poesía como posibilidad de cantar que manifiesta en el ya citado prólogo. En este punto es necesario hacer una pausa con el análisis diacrónico para poner el foco en la coyuntura político cultural de 1945. Para la mitad de la década, el mapa del campo intelectual reproducía la escisión política de la sociedad entre peronistas y antiperonistas (Terán, 2015). La investigación realizada nos ha permitido problematizar al canto como temática recurrente en este panorama.

En un primer lugar, encontramos que el 19 de septiembre de 1945 se realiza la movilización antiperonista conocida como la marcha de la Constitución y la Libertad, para la cual Córdova Iturburu compone una marcha[7] especialmente dedicada al evento con música de Isidro Maiztegui, que fue reproducida al día siguiente en *La Nación* e impresa como partitura a los pocos días. Se podrían pensar resonancias de esta experiencia en los versos de *El viento en la bandera*. La canción popular de protesta aparece tematizada en "Octubre": "No estamos solos ya. / Nuestras canciones tienen ahora aire de marcha. / ¡Para cantarlas juntos!" (1945: 87). Los versos de un canto se figuran así como la materialización ya no sólo de experiencia y sentimientos sino de ansias de libertad y lucha colectiva revolucionaria.

Por otra parte, la libertad era el gran tema de los escritores antiperonistas en septiembre y octubre de 1945. El poeta Fernando Lizarralde, en una octavilla titulada a "Joaquín V. González" y dedicada a Alfredo D. Calcagno se lamentaba ante el ultraje de la libertad "por el mandoble de una dictadura". La libertad aparecía como alegoría: "También la Libertad, encarcelada / por el odio a la luz, que no se cura; / ¡bajo el imperio de otra tiranía!" (Lizarralde, 1945). En diciembre de ese mismo año Raúl González Tuñón publica *Primer canto argentino*, poemario gran impronta política[8]. El poemario se figura como un cancionero donde los cantos-poemas están destinados a ciertos actores sociales

7 Un mandato nos llega de la historia / a través de la sangre y el dolor. / Es la voz de la Patria y de la gloria / el acento que clama en nuestra voz. // Es un grito de guerra que se escucha / bajo el cielo bruñido por el sol / y nos llama, argentinos, a la lucha: / ¡Libertad!, ¡Libertad! ¡Constitución! / (Pausa)/ No desaten sus cantos la alegría / ni la paz, ni el trabajo, ni el amor, / si otra vez levantó la tiranía / su bandera de odio y de crespón. // Rescatemos los símbolos sagrados, / que la Patria recobre su esplendor / ¡o muramos de gloria coronados! / ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Constitución! (bis).

8 La crítica propone leerlo en el contexto de dos acontecimientos políticos: el reciente octubre peronista y las elecciones cercanas de 1946 (Alle, 2014).

como los mineros, a San Martín, a la patria, a la Unión Soviética. Son cantos que incitan al canto como medio para alcanzar la libertad, cantos que llaman al levantamiento, a la acción colectiva.

Con el tiempo, el itinerario político de Córdova Iturburu se volverá ciertamente ilegible. Su característico antiperonismo comunista se transforma ya en 1955 en un antiperonismo francamente liberal y si sus ideas no son de ninguna manera reservadas, la defensa en tono bélico de la vanguardia marca una particularidad en su tono social que no hace tan fácilmente legible su postura política. Un primer punto de inflexión había aparecido en 1948 con su expulsión del partido comunista por defender las manifestaciones vanguardistas en el arte. Después de ese momento Córdova Iturburu reforzará un programa formalista que contradice la dominancia de lo temático hasta su producción de entonces. Es significativa la definición de arte que brinda en tono polémico en el prefacio a un libro de poesía de 1951: “Digan lo que digan quienes deseen decir algo, lo cierto es que el arte es forma” (1951: 9).

Dos documentos existentes en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno permiten componer, a manera de una alegoría, la inflexión política que tendría lugar en la trayectoria del escritor. Ambos documentos convocan al poemario que aquí ponemos en escena. El primero se trata de un ejemplar de *El viento en la bandera* que proviene de la donación de Álvaro Yunque, a quien el poeta dedica el libro en 1946 bajo el trato de *camarada*, palabra que denota una clara adhesión al comunismo y que está presente en los poemas del escritor. Yunque y Córdova Iturburu compartieron colección en Nuestra Novela, publicación aparecida en 1941 dirigida por Alberto Insúa. El segundo documento es un pre-texto de *El viento en la bandera*, el manuscrito de “La Señorita Fantasía”, uno de los poemas centrales del libro. Es sorpresivamente elocuente conocer la procedencia de ese manuscrito: viene de la colección de amigos de Mujica Láinez. El indicio permite ver cómo la postura política de Córdova Iturburu en el momento de escribir el libro se volvía ya ilegible, el contexto revolucionario se borraba y el poema se volvía un fetiche asimilable por un aristocrático coleccionista, abiertamente llamado de derecha, como Manuel Mujica Láinez.

Esta posición ambivalente se observa nuevamente en una entrevista que les hacen a tres escritores por un escándalo de censura y represión en la Unión Soviética. Para responder a la pregunta, la revista Gente (Anónimo, 1966) convoca a representantes de “la izquierda” (entre ellos Juan José Sebreli), otro de “la derecha” (Manuel Mujica Lainez) y un último de la “Sade”: Córdova Iturburu. Lo inespecífico de la caracterización hace ostensible la dificultad para caracterizarlo.

El itinerario poético literario se cierra en 1966 cuando publica su último libro de poesía *Donde se habla de las cosas*. La década anterior editó una antología[9] de su propia poesía que incluye poemas de sus tres libros más uno inédito sin nombre, fechado en 1951 y que retoma los tono íntimo y sensible de su primera escritura.

En cuanto al último poemario, a diferencia de los anteriores, este carece estructura, se presenta como una mezcla de diversas temáticas, formas y composiciones. Aparece la repetición de sí ya que abre de igual manera que la *Antología* con "Romance a Córdova Iturburu" de Fernando Moreno y cierra retomando el poema inédito ahora titulado "Poema". Finalmente, se mantiene el tópico del canto, siendo ésta la última posibilidad de cantar: "Reclamo para la poesía / los timbres embriagantes / del canto, / su arrebato, / su vuelo, / la llama musical, / la locura melodiosa / del canto" (1966: 11).

La génesis del libro. Escritura y temporalidad

Entre junio y diciembre de 1941 se editó en Buenos Aires la colección Nuestra novela, una publicación de circulación periódica dirigida por Alberto Insúa que seguía el modelo editorial creado en 1907 por Eduardo Zamacois con *El cuento semanal*. La serie tiene lugar durante el ocaso de este género (Villarías Zagazoitía, 2002), cuyo apogeo en Argentina durante el período 1917-1927 fue ampliamente estudiado por Beatriz Sarlo (2011). Entre los veintitrés títulos que conformaron la serie se incluyó con el número 20 la novela *Soledad*, única publicación de Córdova Iturburu dentro del género novelístico. El libro apareció en un volumen de 80 páginas junto con un cuento del mismo autor titulado "La singular señora de Mananupa" (Villarías Zagazoitía, 2002); para ese entonces la publicación había abandonado la periodicidad semanal con la que había comenzado, para aparecer de forma quincenal. El catálogo de Nuestra Novela integraba escritores argentinos y españoles exiliados, con una fuerte presencia de militantes comunistas (Pierini, 2004); esta presencia caracterizará en los años '40 a numerosos espacios editoriales, entre los que se contará también la colección Paloma. *Soledad* comienza con una noticia biográfica de dos páginas sobre el autor del volumen. Al final de esta reseña leemos que Córdova Iturburu: "Ha dado fin en estos días

9 Editada por Ediciones Flor y Truco en 1953. A su vez, La obra poética de Iturburu es incorporada en antologías de poesías de lo más diversas. Encontramos algunos de sus poemas en *Exposición de la actual poesía argentina (1922 -1927)*, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Editorial Minerva, 1927. A su vez, Juan Carlos Ghiano lo incluye en el libro *Poesía argentina del siglo XX*, aparecido en 1957 en la colección "Tierra firme" del Fondo de Cultura Económica. Carlos Giordano lo incluye en el libro *Los poetas sociales*, aparecido en 1968 por el CEAL. Finalmente en *Las mejores poesías de amor sudamericanas*, recopiladas por Jorge Montagut en 1970.

-justamente- a un nuevo libro de poemas que verá la luz próximamente. Se titulará “El viento en la bandera”. (1941: 4).

La aseveración nos permite afirmar que una primera versión del libro estaba cerrada cuatro años antes de la fecha de publicación. Para ese año aún no se había establecido la colección Paloma como tampoco la editorial que la alojaría. Aquello que se presentaba como un poemario inédito era probablemente la parte quinta del poemario, que lleva título homónimo al libro y quizás los poemas de la parte cuarta, “Fervor de españa”, que reescriben en verso la experiencia narrada como una bitácora de viaje en *España bajo el comando del pueblo* (Córdova Iturburu, 1938). Los poemas fechados en esas secciones no contradicen esta hipótesis.

En efecto, algunas indicaciones de fecha al final de los poemas nos ofrecen indicios para una cronología. La sección 4 tiene dos poemas con la fecha de 1937 mientras que un tercero está escrito “en la muerte de Antonio Machado”, por lo que supone como *término post quem* su fecha de defunción, febrero de 1939. En la sección 5, “El viento en la bandera” encontramos que “Camarada gigante” está consignada el 22 de junio de 1941 y “Stalingrado” en septiembre de 1942. El “Intermedio”, sección número 1 del poemario, fue elaborado sino totalmente, al menos en parte, entre 1943 y julio de 1944. Sobre esto nos informa, por un lado, el “Romancillo del niño moreno” que “cumplió doce años” (1945: 30) en el que reconocemos una alusión a Fernando Córdova, el hijo del poeta nacido en 1931 y que cumple, en consecuencia, sus 12 años en 1943. El otro indicio es el poema dedicado a Delmira Agustini, que lleva como datación el 6 de julio de 1944. También está fechado ese año el manuscrito de “La señorita Fantasía” conservado en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y que se incluye en la primera sección. Pasando en limpio, las secciones cuarta y quinta del libro fueron las primeras en ser escritas mientras que la primera, “Intermedio”, fue paradójicamente la última.

La alteración del orden cronológico en el que se escribieron los poemas, consumada mediante la colocación de los más recientes al comienzo del libro y los primeros en el final, puede ser interpretada como un dispositivo que ficcionaliza el proceso de escritura. Al estar estos poemas relacionados, en términos estilísticos, con los poemarios anteriores, su ubicación al inicio enfatiza en efecto de que fueron los primeros en ser escritos. De hecho, es con esos parámetros topográficos y cronológicos como el recensor de *La Nación* pudo leer a través de la *dispositio* del libro una evolución del poeta: “Esa evolución de un temperamento lírico privilegiado refléjase en la inspiración cambiante de los seis capítulos (...). El cantor de “La danza de la luna” persiste en el paradójico pero sintomático “Intermedio” inicial” (La Nación, 1946: s.p.). Mas los capítulos

subsiguientes muestran ya una progresiva "identificación con la verdad del suelo" y más adelante, con los influjos de la "pasión vivificante de la *libertad*" (Idem. Destacado propio). Es significativo que el momento actual del poeta quede mentado en la reseña con la especie léxica libertad, significante en torno del cual se articulaba, en aquel momento, la oposición a Perón.

Las operaciones editoriales convierten al libro en una verdadera máquina anacrónica. La permutación en el orden cronológico de los textos produce un dispositivo de lectura que no está exento de alcances políticos. La nueva disposición es fundamental para producir el efecto de gradación ascendente, desde los versos de amor iniciales a los cantos políticos del final. Esta articulación del conjunto del libro como una progresiva intensificación, (la figura del *clímax* o *gradatio* como principio organizador) permite dos efectos de sentido. Por un lado, salva la continuidad entre el poeta de los años veinte y el de los años cuarenta bajo la forma de una evolución. Por el otro, vuelve a fechar los poemas políticos escritos entre 1937 y 1942, ubicados en el final del libro, en la coyuntura de 1945; la renovada actualidad que ganan de este modo los poemas permite su movilización en el escenario de antagonismo al naciente peronismo. Si los poemas fueron escritos contra Franco, su inscripción anacrónica en el libro los reinserta en un nuevo presente como enunciados contra Perón, meses antes de que se consume su primer triunfo electoral.

La manipulación de la cronología es uno de los dos procedimientos que el estudio de la génesis textual permite poner de manifiesto en el poemario. Un segundo aspecto que descubre el punto de visto genético remite a una determinada experiencia de la temporalidad. El tiempo de escritura de los poemas es uno que Córdova Iturburu consigue sustraer a sus ocupaciones como periodista, crítico y divulgador. La multiplicación de funciones en la cultura escrita plantea una experiencia del tiempo como bien escaso: sujeto, como estaba, a las demandas que le hacían las editoriales y las redacciones de los diarios, la escritura de poemas solamente se hacía posible para el escritor abriendo intervalos en la voracidad de los encargos cotidianos.

En el citado proemio Córdova Iturburu afirma que el libro es el producto de diez largos años.

Comparada con la temporalidad vertiginosa de los primeros poemarios, que habían sido reeditados rápidamente en varias oportunidades, la década que le lleva escribir su nuevo libro hace evidente que, para el escritor, la poesía se había vuelto una actividad en los márgenes, resto sagrado ganado al tiempo secular de la *vida activa* que consume la mayor parte de sus esfuerzos. En el prólogo del libro, Córdova Iturburu caracteriza ese mundo de la acción en términos de combate bélico, horas dedicadas a la militancia, ocupación de la trinchera que le dejan "Un tiempo insuficiente para la

tarea de monje de ordenar musicalmente las palabras" (1945: 8). En el prólogo de otros libros Córdova Iturburu explica la desprolijidad de su estilo por una rapidez en la ejecución; lo que permite disculpar a esta última es la valoración estética y política del carácter contencioso de una palabra palabra que es proferida en la conmoción de la acción. Así, en el prólogo del libro de semblanzas biográficas *Cuatro perfiles*, los trabajos son presentados como "actos de fe más que piezas literarias bordadas al margen de la actualidad (...), preparados sobre la marcha, apenas escritos, bajo la urgencia nerviosa de los acontecimientos" (1941:7). Esa escritura de acción se opone al proceso lento de una poesía que trabaja, como ejercicio de la vida contemplativa, "al margen de la actualidad".

Aunque Córdova Iturburu excusa su silencio por la militancia, podemos pensar que esa demanda que acapara el tiempo productivo proviene también de otros campos de desempeños en el terreno mismo de la escritura, acrecidos en las décadas de 1930 y 1940. En esos años firma una enorme masa de escritos, reclamados por múltiples soportes en las editoriales y la prensa periódica; la escritura periodística y de divulgación de Córdova Iturburu está en el medio del proceso de consolidación del periodismo moderno en Argentina y del auge de la actividad editorial. El mismo texto de presentación que aparecía en *Soledad* en 1941, marcaba esta primacía:

> Su amplia labor periodística se caracteriza, precisamente, por la amenidad con que sus comentarios denuncian los aspectos trascendentales o risueños de nuestra actualidad en un estilo que a pesar de las exigencias de ligereza que impone el carácter particular del periodismo, se mantiene dentro de un tono de rigurosa dignidad literaria (1941: 4).

La *ligereza* del tiempo periodístico es la contracara de una temporalidad larga pero discontinua, el tiempo interrumpido de su escritura poética. Aunque seguía siendo presentado con las credenciales de poeta, la práctica efectiva de Córdova lo caracterizaba más como un polígrafo que desplegaba su actividad junto con los nuevos medios que se multiplicaban en Argentina durante aquellos años. Esos otros campos de desempeño dejan huellas en la poesía: la escritura de crónicas de viaje aparece sugerida en el poema en prosa "Luna llena en Tulumba" y los poemas laudatorios nos remiten a su práctica como conferenciante.

Entre el anuncio del libro que iba a ver la luz próximamente, en 1941, y su materialización en 1945, Córdova Iturburu recibió dos encargos de la editorial Atlántida. *La civilización azteca* y el *Diccionario de actualidad*, las 138 páginas del primero y las 350 del segundo, sumado a la creciente masas de encargos periodísticos y para galerías de arte se interpusieron entre el libro anunciado y su consumación. El *Diccionario*, un libro que pretendía brindar claves a los lectores para abordar la

lectura de los periódicos, es especialmente sintomático entre las ocupaciones que embargaron el tiempo de Córdova Iturburu. El mismo escritor cuenta en el prólogo de esta publicación la fatigosa tarea de recolección que fue necesaria para poder escribirlo:

> He debido recurrir fundamentalmente a diarios, revistas, periódicos, folletos y libros de la más diversa índole y del más distinto origen y agotar un riquísimo material recopilado en un archivo personal que se ha ido formando, con el correr de los años (1944:5).

En el prólogo al *Diccionario de actualidad* la representación del proceso de escritura como un trabajo de sísifo remite menos a la escritura como artesanía incesante que a la gestión de una masa de escritos en permanente crecimiento que amenaza con volverse inabarcable. Si en 1944, Córdova Iturburu presenta el *Diccionario* como un artefacto intertextual, en el proemio del poemario escrito al año siguiente este se presenta como una emanación desnuda y pura de la voz del autor. En este texto defiende los fueros de la poesía como un canto surgido desde el interior del individuo, que no precisa otra legitimidad que aquella que le confiere el sentimiento del poeta. Y agrega una caracterización que parece referida a sí mismo:

> Respeto al laborioso, al de lo altos esfuerzos, al tenaz vencedor del tiempo que huye y de sí mismo. Pero no me inspiran admiración o amor esos señores que solo consideran serio destilar penosos y espesos resúmenes de libros en sus libros. (1945: 8).

Esta defensa aislacionista de la palabra poética no se dimensiona cabalmente si la pensamos por fuera de su experiencia laboral cotidiana en la que la palabra fungía como medio de información. El enunciado de su programa estético es una denegación de su propia práctica como operador de la cultura escrita: los libros que le encarga la editorial Atlántida entre 1940 y 1944 sobre Sócrates, los aztecas o las noticias del mundo, no son otras cosas que *resumenes de libros ajenos destilados en sus propios libros*. La experiencia de la poesía aparece como la contradicción de toda su práctica escrituraria.

La poesía son los restos ganados a una vivencia abrumadora de los medios de comunicación, de los flujos de información creciente pero también de la vida urbana. Tanto el estilo como el argumento de *Soledad*, eran ya sintomáticos de estas experiencias. A pesar de la inscripción en la institución Literatura que intentaba fijar el prólogo, reconocemos a través de algunas inconsistencias aquella "ligereza" que el mismo paratexto atribuye a la escritura periodística[10]. La construcción del

10 Algunos errores son sintomáticos (Cfr. el pasaje en el cual el narrador dice ver a los perros "alzar las manos contra el alambrado tejido"). (p. 10).

personaje protagónico, por su parte, un niño melancólico que vive alejado en una *ruralia*, nos habla de una fantasía regresiva que convenía a las ensoñaciones de los grandes públicos en la ciudad moderna. Más sorprendente es comprobar que esos materiales reaparecen con tono exhortativo en una pieza del poemario; en la prosa poética "Tomo contacto con la tierra", Córdova Iturburu predica el éxodo de las ciudades y el retorno hacia los bosques.

Leemos en el recorrido hecho por el itinerario poético y periodístico de Córdova Iturburu un escritor escindido en dos prácticas de escritura que se corresponden, por un lado, con una imagen que remite al poeta de lo espontáneo cuyos versos surgen de la inspiración divina; por el otro, con la del escritor profesional ligado a una escritura programada: debe hacerse una rutina, disponer de su tiempo para sentarse a trabajar. Estas dos caras son reconocidas por él mismo como los únicos métodos posibles de creación artística:

> La verdad es que no hay otros sistemas ni otros métodos se creación artística que los que surgen de estos dos casos. O se instala uno en la puerta de su rancho, a esperar a que "haya novedades en la cabeza" (...), o pone uno el despertador dos horas antes de lo acostumbrado y se sienta ante la máquina de escribir" (Córdova Iturburu, s.f).

La colección Paloma como contexto de publicación

Algunas poesías del libro habían sido publicadas previamente en *Correo Literario*: es el caso de "Señorita fantasía" (De Zuleta, 1978: 128). *Correo literario* fue una revista fundada por Cuadrado y Seoane el mismo año que renunciaban a Emecé y que abrían, simultáneamente, la editorial Nova (Costa, 2016), de orientación galleguista en un primer momento, en la cual la serie de poesía Paloma[11] fue la primera colección.

En sus primeros años la colección publicó sin excepción a poetas rioplatenses que todavía no habían sido editados en libro o bien a exiliados que recién desembarcaban en el país y que contaban con un solo libro en sus bibliografías[12]. En este sentido el caso de Córdova Iturburu es atípico. Contaba ya con dos libros de poesía más seis ensayos en libro de carácter general, entre los que tenemos que destacar *España bajo el comando del pueblo* de 1937. Tal vez la publicación poética de Córdova

11 Originalmente se llamó "Pomba" que significa paloma en gallego (Lago Carballo y Gómez Villegas, 2006: 98) Con ese título inicial alcanzó a publicar un solo título: *Torres de amor*, de Lorenzo Varela.

12 En la serie aparecieron *Torres de amor* de Lorenzo Varela (Su segundo libro de poesía y primero en Argentina. Después de *Elegías españolas* aparecido en México en 1940 y tras su desembarco en Buenos Aires, publica este libro en 1941), *Aprendizaje de la soledad* (primer libro de Ulyses Petit de Murat), *Los peces turbados* de Venacio Viera (seudónimo de Arturo Cuadrado. Primer libro de poesía que publica en Argentina después de publicar *¡Aviones! Poemas de la guerra* en Valencia en 1937), Arturo Serrano Plaja (segundo libro, primero en el país), Clara Silva (primer libro), *Playa Sola* de Alberto Girri (primer libro).

Iturburu estaba demasiado lejos como para ser recordada, en cualquier caso el escritor recomenzaba su itinerario editorial como poeta en un espacio editorial totalmente transformado con respecto a aquel escenario en el que habían aparecido sus celebrados poemarios en la década del ‘20.

La impronta galleguista y republicana de la colección es legible a través de los nombres incluidos[13]. Sin embargo, por otra parte, se pueden reconocer en la colección trayectos biográficos que exhiben puntos de coincidencia con Córdova Iturburu: Ulyses Petit de Murat había escrito en Martín Fierro y se volcó intensamente a los medios de masas a partir de la década de 1930, en la prensa gráfica y el cine, campo en el que Córdova Iturburu también incursionaría. También puede señalarse que los escritores que integraban la colección estaban reunidos asimismo por otros espacios editoriales, como la colección “Colección Oro” de Atlántida[14]. Pero lo que articula de manera más visible los primeros libros aparecidos en el catálogo, entre los que se cuenta el de Córdova Iturburu es la adscripción a ideas políticas comunistas y republicanas, desplegada en la escritura a través de una tematización de la guerra y la vida miliciana. Su poesía quedaba inscripta, de ese modo, en un contexto pro-republicano.

Paradojas y contradicciones. A modo de conclusión

En 1923, en una encuesta a la que respondía para la revista *Nosotros* Córdova Iturburu caracterizaba su generación de escritores de la siguiente manera:

> Después de los publicistas del siglo pasado, que anotaron rápidas improvisaciones ajenas al propósito artístico, las nuevas generaciones afrontan, por fin, el profesionalismo literario. Y las cosas del espíritu asumen la importancia que, aunque se merecen, no tuvieron antes. (1923: 408).

Las palabras con las que definía a la generación precedente terminarían por servir para caracterizar su propia escritura. El proceso de formalización que finalmente consumiría su tiempo no sería el de la institución literaria sino el de las editoriales y galerías de arte que dejarían escaso margen para su escritura lírica.

Al poner de relieve el lugar central que adquiere en *El viento en la bandera* la construcción de la política como *tema* en un sentido restringido y su figuración a través de un estilo que dista considerablemente de los lenguajes de la vanguardia, nuestro trabajo pretende señalar inflexiones y

13 Lorenzo Varela será recordado como uno de los grandes poetas gallegos (en honor suyo se celebra el Día de las Letras Gallegas).

14 Fue para esta serie que Córdova Iturburu escribió su *Diccionario de la actualidad mundial*, mientras que Lorenzo Varela escribió un título sobre *El Renacimiento* y Serrano Plaja, uno sobre *España en la edad de oro*.

matices en el itinerario político-artístico de Córdova Iturburu. Su defensa de la autonomía del arte como un objetivo contradictorio con la normativa del partido comunista quedó sellada con su expulsión del mismo en 1948. Al examinar el recorrido político-artístico de Córdova Iturburu tanto antes como después de este evento, encontramos otras articulaciones entre arte y política donde el escritor asume posiciones que lo alejan de una defensa del arte de vanguardia. En ese sentido es preciso destacar la diferencia que existe entre el discurso de Córdova Iturburu como crítico de arte y su práctica efectiva como poeta. Se trata de prácticas heterogéneas en la que su perfil se revela menos por la adscripción programática a determinadas ideas que por su situación como escritor dentro de un mundo en transformación. Desde este punto de vista, su modernidad no radica tanto en la defensa de ciertas ideas como en la relación ambivalente que mantiene con las mismas. Antes que un programa modernista, focalizamos en Córdova Iturburu la experiencia de la modernidad como una relación compleja y contradictoria con la práctica social.

Al profundizar en la cronología, este estudio nos permitió establecer precisiones sobre el itinerario de Córdova Iturburu y complejizar las inscripciones de su producción, que se revelan anacrónicas en el sentido más potente de esta palabra. Si los estudios literarios han enfatizado la inscripción de este escritor dentro de la vanguardia martinfierrista, una memoria que él mismo se encargó de cuidar, su práctica efectiva como poeta lo conecta más con lo que se llamó neo-romanticismo que con el ultraísmo de Martín Fierro. Al abrigo de las credenciales que le había otorgado su pertenencia a aquel movimiento, Córdova Iturburu recorrió en su práctica como poeta zonas más tradicionales de la literatura, permaneciendo sin embargo asociado al aura épica de la vanguardia. En este trabajo intentamos determinar las condiciones concretas de producción de su obra poética en los años ‘40 para ponerlas en tensión con la imagen que construyó de sí mismo en sus textos más programáticos, en especial como crítico de arte. Como resultado de esta distinción analítica entre las distintas etapas de su itinerario, intentamos, por último, contraponer la figura del joven promotor de la vanguardia, opositor de tradiciones esclerotizadas, con la satisfactoria inserción institucional que tendría posteriormente, al ocupar lugares de poder en la Asociación Argentina de Críticos de Arte, la Sociedad Argentina de Escritores y la Academia Nacional de Bellas Artes.

Si en términos particulares consideramos que hemos podido situar de manera más precisa el desempeño de Córdova Iturburu como poeta, en términos generales el estudio bio-bibliográfico nos permite ver las inflexiones que adopta en una trayectoria singular el carácter contradictorio, complejo e inconcluso del proyecto de la autonomía artística en América Latina.

Referencias bibliográficas

Anónimo (1966, 24 de febrero). "Dos enemigos del pueblo". en *Gente*, año 1, n° 31.

Alle, María Fernanda (2014). "*Primer canto argentino* de Raúl González Tuñón en 1943 y 1945: la eficacia política de la poesía". En *Orbis Tertius*, vol. XIX, n° 20, pp. 76 - 84.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Bermejo, Talía (2017). "Cayetano Córdova Iturburu". En Szir, Sandra y García, María Amalia (Dir.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina - siglo XX*, pp. 285-289. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Córdova Iturburu, Cayetano (1923). "Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria". En *Nosotros*, año 27, vol. 43, n° 170, pp. 386-412.

Córdova Iturburu, Cayetano (1923). *El árbol, el pájaro y la fuente*. Buenos Aires:Manuel Gleizer Editor.

Córdova Iturburu, Cayetano (1925). *El árbol, el pájaro y la fuente*, 2da edición. Buenos Aires: Editorial Inicial.

Córdova Iturburu, Cayetano (1926). *La danza de la luna*. Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca.

Córdova Iturburu, Cayetano (1938). *España bajo el comando del pueblo.* Buenos Aires: Acento.

Córdova Iturburu, Cayetano (1941). *Cuatro perfiles*. Buenos Aires: Problemas

Córdova Iturburu, Cayetano (1941). *Soledad*. Buenos Aires: Nuestra Novela.

Córdova Iturburu, Cayetano (1945). *El viento en la bandera*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Córdova Iturburu, Cayetano (1951). "Opinión". En Horacio Esteban Ratti, *Coral*, Buenos Aires, Medio siglo, 1951, pp. 9-12.

Córdova Iturburu, Cayetano (1953). *Antología*. Paraná: Ediciones Flor y Truco.

Córdova Iturburu, Cayetano (1966). *Donde se habla de las cosas*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

Córdova Iturburu, Cayetano (s.f.). "Confesión y viaje". Documento inédito. CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Originales conferencias de arte. Carpeta 1, Doc. N°245.

Costa, Maria Eugenia (2016). "Seoane y el arte de editar: Rescate de Botella al mar".

De Zuleta, Emilia (1978). "Las letras y las artes en Correo literario". En *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, volumen 81, no. 1, pp. 105-186.

Greco, Martín (2015). "De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930 - 1931)". En *Badebec*, Vol. 5, n° 9,pp. 213 - 242.

La Nación (1946, 13 de enero). "'El viento en la bandera' por Córdoba Iturburu". *La Nación*, s.d.

La Prensa (1946, 20 de enero). "'El viento en la bandera' por C. Córdova Iturburu". L*a Prensa*, s.d.

Lizarralde, Fernando (1945). "A Joaquin V. Gonzalez". Volante. Archivo personal Juan Cruz Pedroni.

Maiztegui, Isidro y Córdova Iturburu, Cayetano (1945). *Marcha de la constitución y de la libertad.* Partitura. Buenos Aires: Lottermoser.

Pierini, Margarita (2004). *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

Tarcus, Horacio y Longoni, Ana (2001, julio). "Purga antivanguardista", *Ramona.Revista de artes visuales,*nº 14, pp. 55-57

Terán, Oscar (2015). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Verón, Natalia Laura y Vicente Irrazábal, Maria Gabriela (2008). "Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu". En *AAVV. El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Telefónica / Espigas.

Villarías Zugazagoitia, José María (2002). "El agotamiento del modelo editorial de Zamacois: una fugaz colección de novelas cortas de Alberto Insúa". *Cuadernos para la literatura hispanoamerican*a, no. 27, pp. 395-410.

Lecturas situadas en torno al futuro que imaginaron las vanguardias

María José MELENDO
(UNCo) – (UNRN)

A continuación, fragmentos de recortes periodísticos recientemente publicados:

> 3 de junio de 2018. El mar de tragedias en el que se ha convertido el Mediterráneo golpeó con dureza Túnez por el naufragio de una pequeña embarcación de pesca repleta de migrantes. Murieron al menos 48 personas y hay 70 desaparecidas.

> 10 de junio de 2018. 629 inmigrantes a bordo de precarias pateras fueron rescatados frente a Libia por el barco de una ONG; el ministro del Interior de Italia, Matteo Salvini, les prohíbe desembarcar en puertos italianos.

Sobre el dramático escenario que se despliega en el presente respecto a los flujos migratorios forzosos desde Medio Oriente y África, motivados por la urgencia de huir de las guerras civiles, el miedo y el hambre, el artista chino Ai Weiwei afirma en una entrevista (publicada en el diario mejicano *La Tempestad* el 24 de abril de 2018: "La tragedia no es sólo que la gente ha perdido la vida; la tragedia es, también, que la gente ha perdido su humanidad en los países ricos".

Me pregunto por el futuro que imaginaron las vanguardias desde un presente que está atravesado por el concepto de crisis como punto de discontinuidad, desbordamiento, ruptura: temporalidad decisiva que se materializa en múltiples esferas.

Así, la idea de crisis se plantea desde la necesidad de problematizar la fase actual de esta sociedad capitalista y depredadora de lo humano, que acerca al hombre a lo tanatológico. A su vez, se alude a la idea de crisis en el arte, en tanto pesan sobre éste su tendencia al conceptualismo hermético, su desdefinición, su impotencia en relación con la potestad para transformar lo que para las vanguardias históricas era la praxis vital. Éstas, también surgieron desde una crisis, la cual

respondía a inéditas coyunturas que obligaban a irrumpir en acciones de orden político y crisis al interior de sus recursos que desencadenó una radical autocrítica.

¿Por qué insistir en el siglo XXI en las vanguardias acontecidas hace más de un siglo si no es porque en ellas acaso sea posible encontrar respuestas a las preguntas que nos hacemos desde nuestro propio *locus* de enunciación? Y al evocarlas, ¿referenciamos exclusivamente sus aportes o también lo que lecturas retrospectivas identifican como paradojas, desenlaces imprevistos, aporías irresueltas?

El objetivo del presente trabajo es reflexionar -críticamente y desde aquí- en torno a estos dos alcances que es posible delimitar respecto al futuro que imaginaron las vanguardias: su impulso inicial y decisivo a la autocrítica y su remisión a lo político como trama constitutiva de lo artístico, que resulta inescindible de él.

Respecto a las vanguardias, cabe destacar que se sigue hablando de su vigencia, de su proyección, de su impacto en el presente. Resuenan lecturas decisivas en torno a aquéllas como las de Peter Bürger, Hal Foster, Nicolás Bourriaud, Arthur Danto, Ernst Gombrich, entre muchos otros y se han propuestos distintas valoraciones que podrían agruparse en torno a dos perspectivas:

Una que sostiene que las vanguardias acontecieron en una espacialidad y una temporalidad precisas, por lo que cualquier reedición implicaría en sí misma su condición apócrifa, embustera de ese legado; autores como Bürger (1997), Gombrich (1997), se inclinan por esta posición y consideran que en algún sentido aquéllas fracasaron en tanto sus gestos -que pretendían ser radicales- se institucionalizaron; no se genera el *shock* en los destinatarios sino que éstos ocupan el paradojal rol de ser "públicos de vanguardia", acostumbrados al escándalo, lo que plantea una clara diferencia respecto a la intención disruptiva de las vanguardias, que buscaba ahuyentarlos, dejarlos absortos, intención que hoy se asume como decisiva en muchas estéticas que hacen del escándalo su poética y buscan estrategias más y más extremas.[1]

Por su parte, existe otra manera de comprender el legado vanguardista desde una concepción crítica, tal como lo plantean Foster (2001), Bourriaud (2009) y también Danto (2003), por citar algunos, que destacan la importancia de apreciar el impacto y legado de aquellas vanguardias históricas y reparar en el potencial del presente para actualizar sus consignas e incluso superarlas, según palabras de Foster (Foster, 2001).

1 Los tiempos son otros, las innovaciones tecnológicas, la omnipotencia de la lógica del consumo hacen que la relación con el arte esté atravesada por estos modos que requieren cautivar al desinteresado y transformar en espectáculo las experiencias de arte.

En relación con la forma de valorar las vanguardias en su dimensión intransitiva, hago hincapié en las consideraciones de Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia,* publicación que ha sido citada de manera insistente a lo largo de décadas. Allí, el autor destaca que con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estadio de autocrítica. El objetivo concreto de dicha autocrítica es devolver el arte al ámbito de la *praxis* vital. Advierte las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas por las obras de vanguardia. De hecho, indica que ésta busca destruir la categoría de obra, la cual es reemplazada por "manifestación vanguardista" (Bürger, 1997). Según observa, la recepción se plantea como reacción y el gesto como colectivo; no sólo la categoría de obra mutó, sino también la del artista pues la vanguardia niega la producción individual. Sin embargo, se refiere a los *ready-made* de Marcel Duchamp como ejemplos que permiten mostrar hasta qué punto no existe el escándalo cuando el sistema asimila gestos que buscaron ser disruptivos. Por eso, afirma con escepticismo que una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos la provocación no tiene sentido, se transforma en lo contrario y señala que: "Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual sino que lo confirma" (Bürger, 1997:107).

Por otra parte, resulta acertado lo formulado por Bürger acerca de la paradoja del gesto de Duchamp, quien inicialmente quiso negar la idea de obra pero, al final, sus objetos no lograron erigirse como artefactos de crítica y escándalo en la medida en que el sistema los asimiló y enalteció. En tal sentido, para el autor, la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia, por eso considera que una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales causadas por los movimientos de vanguardia como tampoco ignorar el hecho de que el arte está en una fase posvanguardista. Esta, se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística.

Por el contrario, desde lo que aquí determinamos como una segunda perspectiva, es posible pensar en que las vanguardias tienen presente, posición que es la que busco exponer en este trabajo, pese a que acuerdo también con ciertos aspectos de la lectura de Bürger. En *El retorno de lo real*, publicado en su versión original en 1996, Foster lee las vanguardias históricas desde el presente y se refiere a las recuperaciones de las vanguardias a través de movimientos artísticos posteriores. Se propone defender el concepto de vanguardia y la necesidad de construir nuevas narraciones en torno

suyo, nuevos presentes. Para él, sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Lo que se propone es sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción (Foster, 2001:15).

Publicado en su versión original en 2015 y en la versión en español en 2017 el libro de Foster *Malos nuevos tiempos* reafirma aquello sostenido en *El retorno de lo real* en tanto insiste en la actualidad de la vanguardia, pero advirtiendo que su referencia debe estar garantizada por la mirada crítica y autónoma del que recupera, posición asumida en este trabajo[2]. Allí señala Foster: "Típicamente, la vanguardia se define sólo de dos maneras: como vanguardia, en una posición de innovación radical, o como resistencia, en una posición de enérgico rechazo del *statu quo.* Típicamente, también se entiende que a la vanguardia la impulsan sólo dos motivos: la transgresión de un orden simbólico existente (…) o la promulgación de uno nuevo (…) Sin embargo, la vanguardia que aquí me interesa no tiene el sentido de una avante frente a un atrás; más bien se trata de algo inmanente que actúa de una manera corrosiva. Lejos de ser heroica, no se finge capaz de romper absolutamente con el viejo orden o encontrar otro nuevo sino que busca las fracturas ya existentes dentro del orden dado para presionar sobre ellas y de algún modo activarlas. Lejos de haber desaparecido, esta vanguardia está hoy viva y goza de buena salud" (Foster, 2017: 9).

Desde este lugar y teniendo en cuenta nuestra mirada situada y por tanto necesariamente anacrónica respecto a ese pasado en el cual acontecieron las vanguardias, hago referencia a dos alcances de su impacto que considero decisivos por su potencial para pensar en el arte contemporáneo y su relación con lo político, ambos alcances están tramados de manera indisoluble uno con el otro.

El primero, tiene que ver con la intención autocrítica de la vanguardia. En aquel momento, resultaba fundamental interpelar los recursos tradicionales del arte: el ilusionismo figurativo, la relación con los medios específicos, la idea del artista como un "virtuoso" de tales recursos, la de un destinatario sumiso ante sus planes; el museo como lugar de verdad en el arte, la belleza como rasgo esencial al

2 En relación con la posibilidad de pensar las vanguardias desde una mirada crítica es interesante la lectura de Nicolás Bourriaud en distintos pasajes de sus obras, pero particularmente en *Radicante* (2009) ya que defiende lo que a mi juicio implica plantear la actualidad de la vanguardia, en tanto se reivindiquen aspectos para su utilización en el presente, pero se impugnen a su vez otros. Propone la conexión entre la Modernidad y las vanguardias: sus anclajes utópicos y fundacionales y en qué medida las vanguardias (al igual que la Modernidad) buscaron fundar, construir, anclar. Por su parte, destaco también que el tono del manifiesto como acto fundacional decisivo para las vanguardias resulta problematizado por su tono "dogmático" y paradojal, ya que las vanguardias buscaban romper con el arte en términos esencialistas pero al atentar contra el orden propusieron uno distinto precisamente a través de la idea de manifiesto. Véase a este respecto la afirmación de Arthur Danto "Cada uno de esos nuevos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión. Y porque hubo muchas definiciones en esa era, fue inevitable que adolecieran de cierta intolerancia y dogmatismo" (Danto, 2003: 68-69).

que debían aspirar las obras y entendiendo a aquélla desde una mirada que enaltece la proporción, la medida.

La vanguardia buscaba cuestionar cada uno de estos axiomas en tanto introduce lo no artístico: la hibridez al anunciar el fin del medio específico; el artista es aquel que puede trasformar "cualquier cosa" en un objeto artístico, el arte va a plantear diálogos con los recursos tecnológicos, pues las propias vanguardias surgen en un escenario de acelerados cambios dados por ejemplo por el impacto de la fotografía, el cine, la reproductibilidad técnica y masiva de lo visual entre otras reacciones. Asimismo, éstas se propusieron burlar la relación original- copia y el valor cultual del que hablaba Walter Benjamin (1994) estalla ante un objeto que ya no entra por los ojos, sino que se requiere de habilidades intelectuales para interactuar con él.

A este respecto cabe recordar la valoración de los futuristas respecto a las nuevas tecnologías y a la importancia de establecer un desplazamiento en la sensibilidad artística que repare en aquéllas. Marinetti señalaba que hay más belleza en un automóvil que en la Victoria de Samotracia, se vislumbra la necesidad que urgía a las vanguardias de establecer una ruptura, un nuevo arte, una nueva belleza: porque el mundo es otro.

El segundo alcance al que acá queremos hacer referencia tiene que ver con la impronta política de las vanguardias: combativa, de resistencia, en la medida en que éstas fueron -como señala el dadaísmo- una reacción ante el absurdo de la guerra. Al tener en cuenta ambos alcances se percibe cómo compartían también su intención de desplegar algo verdaderamente disruptivo, una revolución: construir proyectiles y defender la autonomía del arte sin caer en lo que Benjamin (1994) llamaba teología del arte para referirse a la frívola vaciedad de *l'art pour l'art*.

En efecto, autonomía y política son las dos caras de estas transformaciones del arte que ponen de manifiesto las vanguardias y son también el motivo por el cual éstas siguen siendo releídas desde miradas retrospectivas. Es posible entonces pensar en una concepción de lo artístico entramado con lo político pero advirtiendo la centralidad de lo específico de lo artístico como vía de materialización de lo político. Remito aquí a las palabras de Adorno a propósito de la importancia de que los medios poéticos expresen desde lo propio, en una relación no literal con la materia: "El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el que siendo como es irreconciliable respecto a cualquier engaño realista no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto" (Adorno, 1992: 326).

Sigue siendo completamente actual la defensa de la conexión necesariamente política que todo arte debe tener y a la vez, la innegable libertad que para visibilizar tal entramado involucra al arte. En su libro *Así habló Zaratustra,* Nietzsche escribe un pasaje en el que esta perspectiva se actualiza aunque en referencia figurada. Lo reproduzco a continuación para que no pierda su elocuencia en la paráfrasis: "Este es mi camino. ¿Cuál es el vuestro? Así contestaba yo a los que me preguntaban por *el* camino. Pues *el* camino no existe. Así habló Zaratustra" (Nietzsche, 1996: 179). Zaratustra planteaba sin duda una relación diferente a la que tradicionalmente se establece entre maestro y discípulo, en la medida en que no buscaba repetidores y adoradores de doctrinas sino pensadores emancipados dispuestos incluso a negar las convicciones de sus maestros o a transformarlas en algo nuevo. La lectura que aquí queremos plantear de las vanguardias emula este impulso vital en la medida en que no busca sacralizarlas sino mirarlas críticamente y desde un nuevo escenario temporal, remitiendo a apropiaciones que buscan a través de aquéllas encontrar *su* propio camino.

// Agítese antes de usar //

Partimos de pensar en el *ready-made* en el siglo XXI, y en si su reapropiación sortea los agudos obstáculos consignados por la lectura de Bürger en torno a las reediciones de los gestos vanguardistas.

Apropiar es una elección. Cabe destacar en relación con la elección como marca esencial del proceso de producción de lo artístico las palabras de Duchamp: "Cuando se pinta un cuadro ordinario, siempre hay una elección: se eligen los colores, se elige la tela, se elige el tema, se elige todo. No hay arte; es esencialmente una elección. En este caso, es lo mismo. Es una elección de objeto" (Duchamp en Bourriaud, 2009: 172).
Sabemos el impacto decisivo de aquel gesto radical (*ready-made*) materializado en muchas versiones, entre ellas: un inodoro expuesto dado vuelta en un museo y firmado.

Impacto que tuvo diversas aristas.

Impactó en la idea de obra: ya que desde entonces, cualquier cosa puede serlo. Impactó en la idea de destinatarios: pues, atrás quedó la pasividad y la distancia sujeto-objeto: hoy se busca experiencias, entornos, situaciones con las cuales involucrarse. Impactó en la idea de artista: éste sale del

solipsismo, como catalizador versátil: como el gestor de una idea que otros realizan o bien, como un *super star*[3] que ratifica que la figura del artista emerge por encima de su producción, en tanto ella es fruto de la acción nominal a través de la cual aquél construye las obras y éstas se iluminan por ser producción suya.

Resuena entonces el eco de la valoración de Bürger advirtiendo que el *ready-made* fracasa en la medida en que quería interpelar las tres aristas decisivas que componen la esfera del arte: y en realidad rehabilita la idea de obra y reafirma al artista.

Pero apropiarse hoy del concepto *ready-made* supone tener esa libertad de trascender sus propias demarcaciones: aquellas que dieron origen y sentido a su emergencia.

Así, la expresión: "agítese antes de usar", que tan claras referencias tiene en el lenguaje cotidiano, acá responde a la importancia de no usar el *ready-made* tal como está, sino desde un contexto que es otro. Por ello, remito a un artista que aborda desde una mirada crítica el *ready-made* evidenciando lo que entiendo puede ser huella de su vitalidad y actualidad.

Ai Weiwei parte de objetos *ready-made* a los que les confiere entidad política. En los últimos años, ha reflexionado desde distintas poéticas sobre la actual crisis de lo humano, haciendo eje en la trágica situación migratoria que atraviesa a Europa occidental y la interpela. Miles y miles de seres humanos que desde África y Medio oriente intentan llegar a Europa occidental y son mal venidos, tratados con indiferente hostilidad.

En conexión con las vanguardias, no es artista porque construya con su *expertise* el objeto, pues suele encargar sus trabajos o bien parte de cosas ya hechas. Cuestiona como lo hacían las vanguardias el medio especifico y entre sus obras pueden encontrarse los más variados registros, géneros y poéticas: desde objetos hallados y recontextualizados, objetos construidos *ad hoc* (como las semillas de girasol exhibidas por primera vez en la Tate de Londres en 2010, esculturas como la de los salvavidas y pateras) hasta un documental (*Human flow* - 2017) o un libro (*Humanity*-2018).

La historiadora del arte Sarah Thornton (2015) advierte que el artista se refiere a sí mismo como un *ready-made* y cuando se le pregunta por su obra favorita responde que no tiene ninguna y afirma "Me interesa más el artista que la obra".

3 Debemos a la vanguardia también la emergencia de la figura del artista como celebridad que se antepone a la producción en una relación fetiche que altera la relación parte-todo tal como vaticinaron Adorno y Horkheimer (2003) y también Benjamin (1994), a propósito de las estrellas de cine en la década del cuarenta del siglo pasado. Téngase en cuenta por caso, Picasso, Dalí, Warhol, que marcaron una trayectoria en la conformación de la idea de celebridad. En el presente, se destacan Jeff Koons, Damien Hirst, Marina Abramovic y el propio Ai Weiwei, entre otros.

Weiwei almacena vestimentas y calzados que encontró en campos de refugiados cuando éstos fueron cerrados obligando a los refugiados a buscar otros lugares donde poder permanecer. También junta salvavidas hallados por el artista en las costas del mar mediterráneo utilizados por quienes cada verano intentan cruzar el mar en precarias pateras en busca de seguridad y de una vida más digna, donde muchos niños, hombres y mujeres no sobreviven.

Parte de objetos, que descontextualiza y recontextualiza pensando en la manera de exhibirlos: están allí como indicios, pruebas de lo que quiere ser negado: una marea humana que paradójicamente resulta invisible. Utiliza los objetos como una forma de conferir visibilidad a lo que está allí, remitiendo con insistencia a una poética que se detiene en este colapso civilizatorio en el que habría seres humanos que valen menos que otros a los ojos de éstos, gobiernos que dejan varados a los barcos atiborrados de cientos de refugiados asustados y desesperados, aduciendo no tener responsabilidad en el asunto.

Crisis humanitaria: crisis de lo humano, en la que la humanidad es responsable de su propio cataclismo. Crisis que exhibe lo que para la escuela de Frankfurt era el otro rostro de Jano, la letra chica del proceso civilizatorio.

Me detendré en dos experiencias realizadas por Weiwei que enaltecen su poética de la insistencia e indignación; una intervención en febrero de 2016 en las columnas del *Konzerthaus* de Berlín en las que colgó más de 14.000 de chalecos salvavidas naranjas, apelando a la cantidad y la visualidad de la dimensión. Se trata de una intervención en el espacio público que interpela a los transeúntes: los incomoda y cuestiona también el canon de lo monumental implicándolo a través de la dimensión cuantiosa de salvavidas, los cuales, resultan la “evidencia” de una realidad negada e ignominiosa.





Ai Weiwei, *Konzerthaus* de Berlín, febrero 2016

En segundo lugar, y siguiendo con el recurso estético a la acumulación de "evidencias", recupero la intervención realizada también con salvavidas en julio de 2016 en el Palacio Belvedere en Viena en el marco de la exposición "Traslocation-transformation": miles de chalecos flotan formando 201 flores de loto que a su vez forman la letra "F", colocados en uno de los estanques de acuerdo a un criterio de armonía y color que hacía que fueran contemplados en su belleza pero a la vez despertando desconcierto al tomar contacto con las unidades de dicha composición.



Ai Weiwei, Palacio Belvedere en Viena, julio de 2016

El ver los salvavidas dispuestos de ese modo “armónico” corresponde con una intención política de generar un “extrañamiento” en los destinatarios, evidenciando la condición extrema de la poética del artista de trabajar con esos indicios de lo que ocurrió. El público que va al palacio en Viena a consumir arte en un marco de belleza y monumentalidad arquitectónica y se encuentra con esta intervención que si bien a primera vista lo cautiva por su belleza, comprueba al acercarse lo que escondían las flores de loto. Si la belleza era cuestionada por las vanguardias, resulta acá el vehículo con el que lograr el impacto disruptivo, por lo que una vez más, nuestro artista actualiza la posición respecto a las vanguardias que acá queremos defender, la cual, no reproduce literalmente sus consignas sino que las toma como inspiración con la cual proponer algo que debe ser distinto, agita el legado antes de usarlo y lo vuelve otro.

Tal vez la dimensión literal del objeto salvavidas permite esa experiencia incómoda y necesaria de quien al verlo como *ready-made* comprende sus sentidos, ya no puede negarlos con su indiferencia sino que persisten en su retina.

Al igual que los dadaístas aunque con distintas intenciones Ai Weiwei también buscaba producir un efecto en los destinatarios: provocarlos en una reacción. Los salvavidas y las pertenencias que el artista recupera devienen lo que para Duchamp era un "*objet trouvé*". Así, estamos ante una fusión de lo autocritico del recurso a través del *ready-made,* a la irrupción de lo político convergiendo los dos alcances.

Desde estas consideraciones es posible advertir cómo el arte recupera de aquellos movimientos su impulso permanente hacia la crítica de sus recursos del arte y a la vez no olvida la remisión inexorable que todo arte tiene a su contexto de emergencia. Tal vez con intención de desarmar la oposición arte-política que entiende como absurda destaque Weiwei "todo es arte, todo es política" evidencia de que el arte debe reconocerse en su politicidad.

Las vanguardias entonces siguen gozando de buena salud en tanto haya formas artísticas que intentan recuperar el impulso defendido por aquéllas y trabajen para visibilizar lo inhumano del tiempo presente.

Instalar pequeñas crisis en nuestra cotidianeidad: he aquí el pequeño gran poder del arte: generar pausas-impulsos-estallidos-microintervenciones que busquen desnaturalizar nuestra inhumanidad.

Bibliografía consultada:

Adorno, T. (1992), *Teoría Estética*, Madrid, Taurus.
Adorno, T.; Horkheimer, M. (2003), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
Benjamin, (1994), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, pp. 15-57.
Bourriaud, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
Bürger, P. (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
Danto, A. (2003), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
Foster, H. (2001), *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
🕘🕘, (2017), *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica y emergencia,* Madrid, Akal.
Gombrich, E. H. (2010), *La historia del arte*, Londres, Phaidon.
Nietzsche, F. (1996), *Así habló Zaratustra,* La Plata, Caronte.
Thornton, S. (2015), 33 artistas en 3 actos, Buenos Aires, Edhasa.

Al resguardo del Patrimonio Cultural, Derecho Internacional en tiempos de guerra

Laila Florencia MÉNDEZ
(FCH, UNICEN)

"Los combatientes que atacan tesoros culturales quieren dañar más que los artefactos, ellos se proponen desgarrar la estructura de la sociedad"
-Ban-Ki-Moon.

Patrimonio de la humanidad o patrimonio mundial es una categoría elaborada y conferida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, que distingue bienes específicos de relevancia excepcional —cultural o natural— para la herencia común de la humanidad.

En la Conferencia Mundial de la UNESCO celebrada en México en 1986, se establece que

> El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

Los territorios afectados por la guerra, en que se enfrentan dos o más Estados o entre fuerzas gubernamentales y grupos armados no gubernamentales, o entre esos grupos únicamente, sufren de una amenaza directa a la integridad de sus patrimonios culturales resguardados por la ONU y amparados por un marco legal. Estos cuentan con una protección especial debido a su carácter de insustituible y fundamental en la conformación de la identidad de la comunidad en cuestión.

Históricamente, los bienes culturales[1] han sido blancos de ataques durante conflictos armados. El clásico botín de guerra, que imperios, reinos y comunidades en general proclamaban para sí respondía a un interés económico, pero a su vez respondía también a la necesidad ideológica de reforzar la condición de vencido al adversario. Este tipo de sanciones humillantes se verán agudizadas con las innovaciones tecnológicas aplicadas a la guerra. Entre los hechos nefastos que caracterizan el período turbulento del siglo XX resulta más que relevante a los fines de esta ponencia destacar el deliberado señalamiento, por parte de los beligerantes, de blancos de ataque a bienes culturales que no constituían objetivos militares. El verdadero objetivo de estos ataques resultaba pues, la eliminación de elementos integrales que hacían a la identidad del adversario con el fin de anular el pasado, presente y provenir de la comunidad a la que estos bienes culturales hacían referencia.



Luego de los estragos que deja la Segunda Guerra Mundial, y la pérdida de invaluables bienes culturales (gran parte del patrimonio histórico y artístico acumulado en Europa durante siglos fue, en apenas un instante, reducido a escombros) la comunidad internacional consideró necesario desarrollar un derecho específico que materializó la voluntad de prevenir, y en lo posible evitar, los ataques dirigidos a los patrimonios culturales en la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado (1954), caracterizando estos ataques como crímenes de guerra. A su vez, fue adoptado en simultáneo un protocolo que busca prevenir la exportación de

1 Se entiende por bienes culturales a: *a*. Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos; *b*. los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a. tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.; *c*. los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados *a*. y *b*., que se denominarán «centros monumentales» (Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954).

bienes culturales de un territorio ocupado y exige el retorno de dichos bienes al territorio del Estado de donde fueron exportados.

Desde la década del 80, el mundo es testigo de una intensificación de los conflictos armados especialmente en Asia central (Afganistán), el Oriente Medio (Iraq y Siria) y en el Sahel (Malí). Esta intensificación trae consigo la destrucción de sitios históricos por parte de grupos terroristas y una explosión del tráfico de bienes culturales. La comunidad internacional, en respuesta a estos hechos repudiables, reivindicó enérgicamente su voluntad de proteger el patrimonio cultural mundial, materializado en un nuevo marco legal: la resolución 2347. Aprobada en 2017, por unanimidad en el órgano de Consejo de Seguridad de la ONU, esta resolución reafirma el espíritu de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado y hace hincapié en la imperiosa necesidad, por parte de los Estados miembros, de la aplicación de un control más estricto con el fin de prevenir y contrarrestar el tráfico de bienes culturales que hayan sido objeto de apoderamiento y exportación ilegales en el contexto de los conflictos armados, a la vez que recomienda:

> Utilizar la Base de Datos de INTERPOL sobre Obras de Arte Robadas, la Base de Datos sobre las Leyes Nacionales del Patrimonio Cultural, la plataforma Archeo de la OMA y otras bases de datos nacionales activas pertinentes y contribuir a ellas, y suministrar datos e información pertinentes, según proceda, al portal SHERLOC de la UNODC sobre las investigaciones y los enjuiciamientos de delitos pertinentes y los resultados conexos y al Equipo de Apoyo Analítico y Vigilancia de las Sanciones sobre el apoderamiento de bienes culturales" (Resolución Consejo de Seguridad de Naciones Unidas N°2347, 2017)

Como antecedentes legales, y para una mejor percepción de la evolución del concepto de destrucción de patrimonio cultural entendiéndolo como crimen de guerra y las incumbencias de este derecho, resulta importante nombrar:

* Tribunal Militar Internacional de Nuremberg (1946)
* Tribunal Penal Internacional para la Ex-Yugoslavia

En particular, el Tribunal Penal Internacional para la Ex-Yugoslavia marca un precedente determinante para las generaciones venideras: con la condena a Tihomir Blaškić se entiende que la persecución puede tener muchas formas, por ejemplo, la destrucción de bienes culturales. Como resultado de la condena de Dario Kordic, se establece que, los actos de destrucción y daño de establecimientos religiosos y educativos constituyen crímenes contra la humanidad. En este mismo marco, la condena al acusado Pavle Strugar por comandar ataques contra bienes de carácter civil, determina que la protección especial concedida a los bienes culturales no puede ser perdida por la existencia de actividades militares en la proximidad.

- Corte Penal Internacional (2016)

En el año 2016 La Corte Penal Internacional de La Haya realiza una sentencia histórica al condenar por primera vez la destrucción del patrimonio cultural, encontrando culpable al acusado de atacar objetos protegidos (particularmente edificios y monumentos religiosos en Tombuctú, Mali). A su vez, se considera que la destrucción de bienes materiales trae la destrucción de bienes inmateriales. No se toma en consideración si los edificios han sido o no destruidos. Se enfoca en la acción o intención de dirigir un ataque.



Mezquita de Sidi Yahya. Originalmente construida en 1440



Mezquita de Sidi Yahya, destruida en 2012 por Asar Dine

En la actualidad, las zonas de conflicto armado en Medio Oriente presentan los mayores desafíos. Esto resulta evidente al observar el caso de Siria e Irak, inmersas en guerras civiles y en un entramado de intereses geopolíticos de las grandes potencias que intervienen, decididamente en el territorio con la amenaza constante de grupos terroristas tales como ISIS. La devastación que deja este desalentador panorama se refleja en Palmira y Alepo, donde se han destruido invaluables monumentos culturales. En sumatoria, los refugiados enfrentan innumerables penurias, siendo forzosamente desplazados a un futuro incierto.

La destrucción del patrimonio cultural de Siria e Irak tiene consecuencias graves en los patrimonios de la región, la UNESCO concentra hoy sus esfuerzos en contrarrestar la venta ilegítima de bienes culturales que merman aún más la identidad de sus pueblos. Esta insustituible herencia está siendo devastada, un patrimonio que siempre ha jugado un papel central en la memoria colectiva de las comunidades, en su orgullo e identidad. Estos factores son esenciales en los esfuerzos por reconstruir un entorno de vida pacífico y próspero con solidaridad

Irina Bokova, Directora General de la UNESCO en el periodo comprendido entre 2009 y 2017 se expresaba:

> La cultura es más que edificios y piedras, se trata de identidades y pertenencia. Se trata de la cultura como vector de resiliencia, como fuente de fortaleza para hacer frente a la adversidad y para reconstruir. Por eso estoy convencida de que la salvaguardia del patrimonio cultural es hoy un imperativo para la seguridad y la consolidación de la paz, un elemento esencial para restablecer la confianza y renovar el diálogo y la esperanza [...] la destrucción del patrimonio cultural es una cuestión de derechos humanos. (2016)

Bibliografía

Servicio de asesoramiento en Derecho Internacional Humanitario (2008) *Los crímenes de guerra según el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional y su base en el Derecho Internacional Humanitario*. Disponible en: https://www.icrc.org/spa/assets/files/other/sp_-_crimenes_de_guerra_cuadro_comparativo.pdf

Temiño Rodríguez, Ignacio y Acuña González, Daniel (2013) "La protección del patrimonio cultural en conflictos armados. De las lecciones aprendidas al diseño estratégico" *Instituto Español de Estudios Estratégicos*

UNESCO (1954) *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954*.

Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (2005) *Proteger los bienes culturales en caso de conflicto armado. Convención de la Haya 1954 y sus dos protocolos,* UNESCO. Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001386/138645s.pdf

Jubber, Nicholas, 28/9/2016, Qué llevó a un maestro de Malí a destruir los santuarios de Tombuctú, patrimonio histórico de la humanidad, BBC, http://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-37495994

Defender el patrimonio y la diversidad culturales – Defender una única humanidad (30 de noviembre de 2016), Servicio de Prensa UNESCO. En: http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/defending_cultural_heritage_and_diversity_defending_a_sin/

22/8/2016, En fotos: los tesoros de Tombuctú que son objeto del primer juicio por destrucción de patrimonio de la humanidad, BCC. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/08/160822_galeria_tombuctu_tpi_juico_mail_wbm

Mímesis y racionalidad en el pensamiento estético de Th. W. Adorno

Carlos Federico MITIDIERI
USAL, UNMdP, Conicet

Resumen

Adorno sostiene que el arte es el refugio del comportamiento *mimético*. Pero esto no significa que el arte sea irracional o prerracional. Lejos de eso, el arte es una figura del conocimiento, es algo racional, y lo completa por medio de aquello que el conocimiento excluye. En este trabajo analizaremos de qué manera la dialéctica entre *mímesis* y racionalidad, que es inmanente al arte, completa el conocimiento, criticándolo, y abre la puerta hacia un pensamiento de la no identidad.

Introducción

En este trabajo analizaremos de qué manera la dialéctica entre *mímesis* y racionalidad, que es inmanente al arte, completa el conocimiento, criticándolo, y abre la puerta hacia un pensamiento de la no identidad. Para esto deberemos hacer un recorrido por algunos de los momentos claves del pensamiento adorniano, que nos ayudarán a entender un poco mejor su propuesta.

Ya desde sus primeras obras Adorno nos había prevenido contra la ilusión de la que partían los proyectos filosóficos anteriores, "la de que sería posible apresar con la fuerza del pensamiento la totalidad de lo real" (Adorno, 2010, pág. 297). Y esta idea se volvería casi un programa en *Dialéctica negativa*, en donde propondría que "tras haber roto la promesa de ser una con la realidad o de estar inmediatamente a punto de su producción, la filosofía está obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones." (Adorno, 2011, pág. 15). Tras la crisis del idealismo, tras la caída de todas las filosofías grandes y totales, Adorno busca recomponer para la filosofía una puerta de acceso a lo real. Que no se pueda alcanzar la totalidad de lo real por el pensamiento no significa que haya que aceptar la liquidación de la filosofía. Tampoco que se deba renunciar a la dialéctica. Pero

ya no podrá seguir siendo una dialéctica cerrada, que terminaría siempre en sistemas totales. Sino que habrá que abrir la dialéctica.

El pensamiento filosófico no deberá ya partir de los grandes supuestos, sino del particular concreto, y pensar la dialéctica entre éste y el concepto. Para ser productivo debe estar siempre determinado por su cosa. Esa es su pasividad. Su esfuerzo coincide con su capacidad para aquella. La cosa se ofrece a la paciencia, virtud del pensamiento, a la mirada que se detiene en el objeto sin violentarlo. El pensamiento filosófico se opone al intento de reducir, con el poder homogeneizador del concepto, a todo lo que no se adapte a él. El pensamiento filosófico no se satisface con conocimientos meramente inferibles y en los que sólo se discierne lo que previamente se introdujo en ellos.

Si bien el pensar no puede evitar ser un pensar conceptual, Adorno propone que el acercamiento al objeto se va a dar, no en el concepto individual que lo fuerce, sino en el concurso de varios conceptos, ordenados concéntricamente, a la misma distancia del centro del objeto que se busca descifrar. La verdad es una constelación en realización. Las constelaciones representan lo que el concepto ha amputado, reuniendo los conceptos alrededor de la cosa.

Pensar filosóficamente no es ir sacando consecuencias necesarias a partir de unos supuestos previamente concebidos. Es, más bien, ir confrontándolos con la cosa que, aunque no idéntica a su concepto, tenemos que tratar de alcanzar. En esta búsqueda adorniana de una renovación incesante a partir de la cosa y de un intentar pensar desde la primacía del objeto, vemos ya un primer acercamiento hacia el comportamiento *mimético*. Su esfuerzo teórico por pensar una dialéctica abierta en *Dialéctica negativa* lo lleva hacia ese lado. Más tarde, en *Teoría estética*, encontrará en el arte esa forma de conocimiento que pueda llevar más allá de la racionalidad instrumental y le permita pensar la dialéctica entre *mímesis* y racionalidad. En el reproche de que la cosa no es idéntica al concepto vive el anhelo de que lo fuera, está la exigencia de mayor racionalidad, no de menos; de una racionalidad que tomara en cuenta lo rechazado por la dominación de la naturaleza y de los hombres.

De esta dominación de la naturaleza y de los hombres por medio de la racionalización total de la realidad, Adorno da cuenta en *Dialéctica de la Ilustración*.

El mundo administrado. Dialéctica de la Ilustración

En *Dialéctica de la Ilustración,* Adorno y Horkheimer muestran cómo, aunque la promesa de la Ilustración había sido liberar al hombre por medio de la racionalización del mundo, esta

racionalización, en el momento en que finalmente podría llegar a liberar al hombre, al menos materialmente, se invierte drásticamente y termina deviniendo irracional.

Es decir, que la situación irracional y opresiva del mundo actual, del mundo administrado y totalitario, es consecuencia de la racionalización. El problema está en el desvío de la racionalización misma y en la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual. El concepto, que se rige por el principio de identidad, que iguala lo igual con lo desigual eliminando lo no idéntico, se termina independizando, dando lugar a la *razón instrumental*. Esta razón pasa así a ser un instrumento para el dominio de la Naturaleza y de los otros hombres, por el hombre. Por medio de ella todo se volvió calculable, el número se convirtió en el canon de la Ilustración y la unidad en su lema. La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente, hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a magnitudes abstractas y todo lo que no puede ser reducido a lo uno lo considera apariencia. (Adorno & Horkheimer, 2013, pág. 23)

Es decir que, por medio del pensamiento identitario, que borra cualquier diferencia, y por la primacía del sujeto, esto es, por el saber técnico y calculador, instrumental, el hombre, después de dominar la Naturaleza toda, se vuelve esclavo de sí mismo y pierde la libertad. El instrumento creado por el hombre se autonomiza y deja de ser un medio para pasar a ser un fin en sí mismo. Y, como consecuencia de esta inversión dialéctica, la racionalidad deviene irracional.

> Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la enajenación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres […] los conoce en la medida en que puede manipularlos […] De ese modo, el *en sí* de las cosas se convierte en *para él.* En la transformación se revela siempre la esencia de las cosas como lo mismo, como sustrato de dominio.(Adorno & Horkheimer, 2013, pág. 25)

El dominio, en el mundo administrado, se va a dar en íntima relación con lo que Adorno y Horkheimer entienden por *Industria cultural*.

La industria cultural

> "La industria cultural no es simplemente la ideología de la sociedad totalitaria, sino su principio formador. Su despliegue sistemático es la condición de la sociedad totalitaria, porque a través de ella se concilian la cultura y la masificación" (Schwarzböck, 2008, pág. 225).

La industria cultural cohesiona la sociedad ya que opera como sistema. El sistema es el orden de la totalidad: todo lo que hay está dentro del sistema y nada queda fuera. La alta y la baja cultura, el

gran arte y la industria del entretenimiento, todo pasa a estar prepensado por, y a formar parte de, la industria cultural. Aun si no lo notamos. Sobre todo si no lo notamos.

A través de la industria de la cultura la violencia de la sociedad industrial actúa sobre los hombres, en quienes va introyectando el sistema en miniatura. De esta manera, logra que el tiempo libre tenga la misma forma que el trabajo, que el descanso sea descanso planificado, que cumpla la función de hacer a los hombres descansar pero sólo para volver mañana a sus trabajos. De esta manera, podemos decir que lo que resulta fundamental a los fines de la dominación es su *forma* (la repetición que da lugar al cliché) más que su contenido. En la industria de la cultura, como en el sistema, todo será regido por el principio de intercambio. En un mundo administrado, la cultura se administra para todos.

El arte como crítica de la sociedad existente

Ahora bien, a pesar de que tanto el gran arte como el entretenimiento forman, de alguna manera, parte de la industria de la cultura (en tanto ambos están claramente clasificados y administrados y cada uno ocupa su lugar), no son lo mismo.

El arte moderno, autónomo, rigiéndose por su propia lógica más allá del principio de intercambio, podría postular una crítica al mundo existente. Esto sólo ya es suficientemente caótico para la conciencia dominante, que quiere que nada se aparte de lo ya establecido. Y es ahí donde quizás podría aparecer un débil carácter utópico en el pensamiento adorniano, dado que "aún tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime." (Adorno, 2011, pág. 310)

Gracias a su autonomía y por medio de la expresión, el arte puede ser entendido como una forma de resistencia al mundo administrado. "El arte se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo muy mediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se reproduce gracias al desarrollo intraestético sin ser imitado." (Adorno, 2011, pág. 299)

El arte conforma una resistencia a la sociedad, justamente, porque hay mediación. Sin esa mediación se convierte en mercancía, es tragado, deglutido por la sociedad.

Por medio de su negatividad, las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su no existencia en la realidad. Así, el arte autónomo se relaciona con la

utopía y "encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser." (Adorno, 2003, pág. 121)
Por medio de sus procedimientos formales, por su legalidad propia, el arte podría ser promesa de corrección al desvío de una racionalidad que devino irracional. En ese sentido es crítica del mundo existente y promesa de lo que podríamos ser.

Mímesis y racionalidad

En este contexto en que la racionalidad devino irracional, el arte tiene un potencial utópico. El arte autónomo, y la dialéctica negativa, son formas de racionalidad, pero son formas de racionalidad que no se someten al principio de identidad y que pueden pensar desde la primacía del objeto. Son formas de pensamiento que se resisten a ser integradas, que insisten en lo particular concreto y en aquello que, en el particular concreto, no se deja disolver por el concepto. Pero no son, de ninguna manera, una caída en el irracionalismo. El proyecto adorniano buscará, por tanto, salvar a la racionalidad por la racionalidad misma, buscará más racionalidad y no menos.

> …el arte se rebela contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional en sus procedimientos. (Adorno, 2011, pág. 65)

¿Por qué podemos decir que es racional el arte? Porque pone un orden en sus elementos, los ordena de acuerdo a su ley formal inmanente, a sus procedimientos. Cada obra de arte tiene su propia ley formal, cada obra de arte es *una mónada sin ventanas*.
"El arte es el refugio del comportamiento *mimético"*, dice Adorno, y de esta manera reacciona ante la irracionalidad a la que llevó la dialéctica de la Ilustración. Y, sin embargo, el arte es un momento en el proceso de la racionalización del mundo. Sólo que el arte moviliza esa racionalización en una dirección opuesta a la del dominio. Eso es posible por la dialéctica de *mímesis* y racionalidad que le es inmanente.

> La pervivencia de la *mimesis*, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo «racional». Pues a lo que reacciona el comportamiento mimético es al *telos* del conocimiento, que al mismo con tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías. El arte completa el conocimiento con lo que éste excluye, y de este modo perjudica al carácter de conocimiento, a su univocidad (Adorno, 2011, págs. 78-79)

De esta manera, por medio de la dialéctica de *mímesis* y racionalidad, es como el arte "completa el conocimiento", lo desvía del unívoco camino prefigurado por la racionalidad instrumental. Por medio de la *mímesis*, por su paciencia para con la cosa, por darle su primacía al objeto en lugar de imponerle la violencia de un orden categorial prefijado, el arte es una forma de racionalidad que critica a la racionalidad pero sin sustraerse a ella. No es algo prerracional o irracional, como algunas corrientes más ligadas al positivismo quisieran, pero tampoco es mera racionalidad instrumental.

> Sólo en él se puede preservar el mimetismo del arte, y tiene su verdad en virtud de la crítica que ejerce mediante su existencia a la racionalidad que se ha vuelto absoluta. El encantamiento mismo, emancipado de su pretensión de ser real, forma parte de la Ilustración: su apariencia desencanta el mundo desencantado. Esto es el éter dialéctico en que hoy el arte vive. La renuncia a la pretensión de verdad del momento mágico preservado describe la apariencia estética y la verdad estética […] Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real. (Adorno, 2011, pág. 84)

Así, por su negatividad, que no se deja integrar, y por su permanecer ante el objeto, ante el material, es decir, por su carácter *mimético*, que impone sus propias condiciones, a las que el artista se debe adaptar como a *obligaciones*, la experiencia estética es una experiencia de no identidad.

El comportamiento mimético es lo contrario a la racionalidad instrumental, a la racionalidad dominadora del principio de identidad. Las obras de arte, por medio de la dialéctica de la apariencia estética, de la dialéctica de *mímesis* y racionalidad que le es inherente, por su lenguaje no comunicativo, hacen posible la crítica de la sociedad existente. No desde una utopía positiva que pretendiera saber cómo podría ser una sociedad emancipada, sino desde su negatividad. Señalando, en su debilidad (sólo la *praxis* política podría cambiar la realidad y no el arte), la falsedad de lo que existe. Expresando la utopía quebrada de lo no existente, pero verdadero, como negación de lo que existe, pero es falso.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura.* Madrid: Akal.

Adorno, T. W. (2010). Actualidad de la filosofía. En T. W. Adorno, *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1* (V. Gómez, Trad., págs. 297-314). Madrid: Akal.

Adorno, T. W. (2011). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6.* (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: Akal.

Adorno, T. W. (2011). *Teoría estética.* Madrid: Akal.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2013). *Dialéctica de la Ilustración, Obra completa 3.* Madrid: Akal.

Schwarzböck, S. (2008). *Adorno y lo político.* Buenos Aires: Prometeo.

Imágenes críticas de la comunidad. Apuntes sobre narrativa reciente y territorialidad

Rodrigo MONTENEGRO
(Universidad Nacional de Mar del Plata, CELEHIS, CONICET)

1.

Durante las últimas dos décadas la narrativa argentina expandió los horizontes de su producción, el ritmo de su escritura y la velocidad de su publicación. La industria editorial y las editoriales alternativas se enfrentaron cara a cara con el ritmo de las innovaciones técnicas que implicaron la aceleración en los flujos de información. Asimismo, esta proliferación de lenguajes acompañó, en el contexto argentino, las vicisitudes de un siglo que se inició con la fractura de un pacto social nunca del todo zanjado; desde el 2001 al presente se extiende una temporalidad que parece conjugar, una y otra vez, tensiones irresueltas entorno a la vida en común. Por lo tanto, en el inicio del siglo, a la condición proliferante de los lenguajes se le unen las imágenes y el trasfondo de una crisis. Esta visión panorámica, en absoluto exhaustiva, quiere señalar dos cuestiones. En primer lugar, para dimensionar la vasta producción de las escrituras contemporáneas resulta necesario, además de un eje de análisis, un ejercicio de imaginación crítica singular en el cual la lectura intente capturar, en una instantánea, un flujo en constante movimiento y transformación. Leer la vasta multiplicidad de textos requiere una dinamización que alterne entre un enfoque macro o microscópico según el momento, renunciando a leer la totalidad aunque aspirando a cartografiar los restos y conexiones de algunas prácticas discursivas. En el siglo del hipervínculo, la edición digital, las multinacionales del libro y el regreso a la producción artesanal, la noción de intertextualidad parece desfondarse, o al menos reeditarse en una dimensión impensada para la década del 60. En segunda instancia, se hace necesario entender a los textos literarios como dispositivos que integran un plano de composición específico y complejo que construye lo pensable de lo real. La literatura, y en especial los textos que sugiero, forma parte del tejido del presente, elusivo, por momentos, inhallable, pero que insiste en nombrar e imaginar lenguajes o sujetos que pueblan un espacio común.

Una de las formas de este mecanismo de fabulación –llamado literatura- se encuentra en la creación de ficciones urbanas, las cuales actúan en una doble valencia. Por un lado, se construyen como reelaboración del mundo, como mapeos textuales de lo real, y al mismo tiempo, efectúan un salto hacia el régimen de la ficción para desarticular esa misma trama expuesta en sus textos. Lejos de un realismo seco, ingenuo e incluso crítico, estos textos deberían ser pensados a partir de una nueva vinculación que fractura la categoría, dado que se saben, ante todo, relatos. Se diría que, más allá del realismo, estos textos componen lo real desde la inmanencia de la letra para construir, tal como sostenía Ludmer, modos específicos de "imaginación territorial" (Ludmer, 2010). Quizás en la visualización de estas escrituras pueda intentarse la difícil -¿imposible?- tarea de historizar el presente.

De esta forma, al intentar la lectura de estas producciones se hace necesario advertir la tensión nunca resuelta entre los textos literarios y el espacio urbano. Queda claro, entonces, que es el problema de la ciudad el que se reinserta en estos textos; dimensión para nada novedosa en la historia de la literatura. Incluso podría arriesgarse como hipótesis que es en la yuxtaposición entre literatura y ciudad donde emerge un modo específico de comprensión de las producciones culturales, las identidades y las voces que habitan un espacio común. Yendo hacia la apertura (ancestral) del problema, el vínculo entre unos sujetos parlantes en el ágora pública es el inicio de una imagen de ciudad, y al mismo tiempo, de una imagen de la política. Por esto, cabe considerar a estas escrituras como re-visitadoras de una problemática constitutiva del pensamiento, es decir, la relación entre la política y la ciudad, entre la ciudad y los sujetos que la pueblan, entre los sujetos con voz y aquellos que carecen de ella. Si estas ficciones son políticas, no efectúan su politicidad por ser mera denuncia, llamado a la acción o guardar la esperanza de un despertar crítico ante el hechizo de lo real. Su carácter político se encuentra en construir lenguajes a través de vectores e intensidades donde resuenan y se ven las identidades de la trama compleja de lo real, y en espacial, de las múltiples formas de la vida en las asimétricas ciudades latinoamericanas. Son políticas porque pueblan sus páginas de identidades refractarias a la dominante cultural, por proponer una temporalidad crítica al ritmo característicos de las ciudades contemporáneas, por imaginar una territorialidad común allí donde solo se ven los fragmentos de un tejido social disgregado.

Surge, entonces, un campo de problemas teóricos que articula los modos en que la ficción reelabora las formas de la vida común a través de imágenes singulares, disensuales, en definitiva, *críticas*. A fin de componer un mapa que permita leer el presente de las artes verbales en el escenario argentino, sin olvidar su carácter radicalmente heterogéneo, propongo considerar la noción de

"imagen crítica" elaborada por Didi-Huberman (1997) enfocada hacia ciertas narrativas actuales, para considerarlas registros literarios de experiencias urbanas, y simultáneamente, como especulaciones ficcionales en torno a imágenes de la comunidad (social, política o imaginaria). En este sentido, escribe Didi-Huberman:

> una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica a la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para "transcribirla" sino ciertamente para constituirla" (1997: 113).

En efecto, las imágenes de ciudad y comunidad que emergen en la narrativa contemporánea no pueden leerse desde la simplicidad de la lógica representativa. Siguiendo la propuesta de Didi-Huberman, constituyen verdaderas imágenes críticas en las cuales se reelabora, desde los múltiples recursos de la ficción, un modo de ver. Estas ficciones trabajan con referencias y datos duros, concretos y verificables de lo real para hacer ostensible su emplazamiento. Sin embargo, sus escrituras sobre la ciudad y las comunidades posibles en ellas diseminada construyen modos particulares de visión; la trama urbana adquiere, en ellas, un plano imaginario, potencialmente crítico. No hay ciudad sin los relatos de la ciudad y, sobre todo, sin el cúmulo de imágenes que componen los "imaginarios urbanos", ese evanescente concepto elaborado principalmente por Néstor García Canclini (2007) y reconsiderado por Adrián Gorelik (2004), entre otros. Escribo *evanescente* porque puede aceptarse sin sobresaltos, desde la antropología o la crítica cultural, que una ciudad es un tejido en el cual se enrieda una trama material-territorial junto a las representaciones simbólicas que pueblan ese espacio, dando forma a una historia común o asimetrías culturales. Sin embargo, lo interesante (y problemático) sería considerar el camino inverso; esto es, considerar que las ficciones literarias dan forma a una imagen de ciudad, contribuyen a su composición imaginaria, reelaboran el lenguaje de la ciudad para tallar una imagen que se vincula críticamente con ese afuera. Literatura y ciudad parecen ser los modos correlativos de un problema que se actualiza en la historia de la cultura y el arte.

Ahora bien, tal como señalara J.J. Saer, la ficción articula "un tratamiento específico del mundo" que coloca a sus autores en una "posición singular […] entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad". En esta incertidumbre, Saer elabora su definición, la ficción es "una *antropología especulativa*" (1997:16), un régimen que pone en entredicho las nociones de verdad y realidad empíricas para desplegar una reelaboración de lo real entendido como una

compleja trama de historias, identidades, discursos y sensación. Esta singular perspectiva introducida por Saer permite advertir los mecanismos vehiculizados por los textos narrativos para conectarse con las experiencias del mundo, ya sea en una perspectiva política, económica, artística o etnográfica; al mismo tiempo, admite leer su lenguaje como una potencia activa involucrada en la formación de la cultura y los imaginarios sociales. En efecto, esta dialéctica constitutiva de la ficción narrativa habilita una matriz de lectura que reconsidera el vínculo entre los textos literarios y las formas de la "experiencia sensible" (Rancière 2009) en virtud de sus posibilidades críticas y disensuales. En este caso, ciertos textos de la narrativa reciente elaboran figuraciones urbanas y modulaciones de la vida en común que proyectan una visión crítica y especulativa de estos materiales. A través de ellos, es posible realizar un itinerario que revisa las representaciones de los espacios, los discursos y los sujetos que componen una comunidad, desde un trabajo crítico que contemple tanto las experiencias concretas del mundo social y sus condiciones territoriales, como el modo de configurarlas narrativamente.

En un sentido amplio, observar las figuraciones imaginarias de las narrativas urbanas se implica en una perspectiva histórica que toma en cuenta la problemática de la ciudad latinoamericana como territorio de disputas e identidades contradictorias. Con lo cual es posible advertir en el proceso de urbanización de la literatura un núcleo significativo de la cultura letrada argentina, el cual cabría analizar como constitutivo, desde *El matadero* de Esteban Echeverría. Esta dimensión se proyecta durante la primera mitad el siglo XX en el enfrentamiento entre los grupos de vanguardia de la década del 20 identificados a través de una geografía urbana ideologizada. La modernidad literaria rioplatense desplegará este problema estético y cultural en los textos de Borges, Girondo, Arlt, Marechal o Tuñón. Asimismo, cabe señalar otras instancias de reflexión relevantes sobre este problema en torno a la obra ensayística de Martínez Estrada o las lecturas realizadas desde la revista *Contorno* sobre la obra arltiana. En definitiva, el panorama es amplio; y al advertir su extensión se dimensiona la relevancia de una mutua determinación, una productividad que necesariamente debe leerse en una valencia nunca resuelta entre las elaboraciones de las artes verbales y la territorialidad urbana.

En este sentido, *Una belleza vulgar* (2012) de Damián Tabarovsky y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza formarían parte de un corpus mayor, el cual permite considerar el funcionamiento de la inmanencia textual como punto de inicio para la configuración de un pensamiento sobre la experiencia estética y su vínculo con el espacio común necesariamente desplegado en las ciudades.

Quizás sea posible advertir en estos textos un trabajo de la ficción entendida como el ejercicio de una verdadera "*antropología especulativa*" (1997: 16).

2.

En principio, quizás sea necesario preguntar ¿Qué es *El nervio óptico* de María Gainza? Novela, autoficción, crónica íntima, microhistoria de artistas, historia del arte; en la indistinción que desborda cada categoría se encuentra la potencialidad de su escritura. La pregunta por el ¿qué es? demuestra toda su ineficacia; todo y nada de eso a la vez, simultáneamente, en una constelación de sentidos que se iluminan entre sí. En los textos que componen *El nervio óptico* la vida urbana es el anclaje para la visitación de la territorialidad del arte; y es la historia del arte la que se confunde con las microscópicas y nimias historias de personajes siempre cercanos a la voz autoral, espejismos de una intimidad desfigurada por las máscaras de la ficción. El procedimiento de Gainza es la alternancia yuxtapuesta –reminiscencia lejana, quizás a las *Vidas paralelas* de Plutarco; cada texto narra la microhistoria de unos personajes triviales, de sus experiencias cotidianas junto a la vida de un artista. Los relatos se intersecan, hendiendo su linealidad y la ilusión de continuidad de la narración; y es en esa fractura, en la cual vida y arte se confunden para elaborar el principio de composición de estos textos, construidos en el desarrollo de una visión que, en paralelo, desafía la topología de un relato lineal para tender sutiles lazos.

De esta forma en "El ciervo de Dreux", texto de apertura, la narradora recorre las calles de Buenos Aires entre muestras privadas, y la visita al Museo de Arte Decorativo en el cual se exhibe la pintura del francés, para luego referir la historia de la muerte absurda de una amiga, por accidente, en un coto de caza. En "Gracias Charly", la deriva urbana a través de una ciudad, cuyo aire se encuentra impregnado de ceniza, alterna entre la rememoración de una vieja amistad y el recuerdo de una estancia en el Paraguay, junto a la vida y obra de Cándido López. En "El encanto de las ruinas" se imbrican la vida de una joven, hija de la antigua aristocracia porteña, la reflexión en torno a la decadencia, junto a con las pinturas de Hubert Robert, contempladas, inicialmente en mismo Museo de arte Decorativo. "El buen retiro" se plantea como la historia de una amistad entre adolescentes que luego muta en la más radical indiferencia, incluso hasta la hostilidad, para marcar el pulso de los cambios y mutaciones a lo largo de la vida. Sobre ese fondo se sitúa la historia de Foujita, el pintor tradicional japonés devenido en artista celebrado en París, luego devenido celebridad, luego devenido católico y conservador, quien alteraba una y otra vez su nombre propio como marca de esa transformación. En "Refucilos sobre el agua" el relato adquiere el tono de una

rememoración de juventud, de un viaje de amigos a la ciudad de Mar del Plata, la relación con una prima, su locura y un aparente suicidio, para enhebrar una minuciosa escritura sobre las variaciones del mar, cuyo contrapunto dialógico se establece con el *Mar borrascoso* de Courbet. "En las gateras" despliega la historia de una familia japonesa en Buenos Aires para establecer cercanías y distancias entre el río de La Plata y Tokio, e insertar la historia de vida de Toulouse Lautrec. "Las artes de la respiración" representa la evocación de una memoria infantil observando a un tío aristocrático, millonario y decadente. Ese mismo lujo y decadencia se expande hacia la historia de Matías Errázuriz, y allí al del Palacio de su familia. En "El cerro desde mi ventana" la voz narrativa se pega a la imagen de la propia Gainza para desplegar el mundo del arte como mercado e institución y el terror a volar –desde Buenos Aires a Ginebra-, para cruzarse con la pintura de Henri Rosseau en una evocación del cielo y las nubes. A la tematización de ese miedo, que impide salir al mundo para ver arte, se contrapone un elogio del arte cercano desde la voz de Cézanne "para el día a día, con un simple cerro alcanza". Gaiza realiza, entonces, un elogio al arte menor, próximo, desplegado en una ciudad imaginada como una "llanura gris", con un ocasional cielo prístino que materializa el pensamiento de Cézanne. Por su parte, "Ser rapper" construye en el superfluo diálogo sobre la vejez y la juventud un paseo por el Museo Nacional de Bellas Artes y, en él, la reflexión sobre un cuadro de Schiavonni, en el cual la narradora se ve a sí misma. El relato se convierte en una historia ficcionalizada del pintor rosarino, pero sobre todo, en un espejo extraño que la propia escritora observa en el cuadro. Verse en él, escribir sobre él, termina siendo una forma más de la autobiografía: "Es inevitable. Uno habla de sí mismo todo el tiempo, uno habla tanto que termina por odiarse" (132). En "Los pitucones", texto que cierra el libro, la narradora vence su temor a volar para viajar a San Francisco y visitar a su hermano; pero este itinerario se construye como una historia sobre la pintura de El Greco y su relación de celos y competencia con Miguel Ángel. Hermanos, rivales, viajes, esas son las líneas que tejen las historias. Y es en este texto en el cual la narradora se asume, abiertamente, historiadora del arte. Finalmente, a la muerte del hermano se suma la sombra de la propia muerte, el cáncer, la radioterapia, para terminar de configurar la clave intimista del texto, que se compone, cita tras cita, como una minuciosa elaboración del tono de la melancolía, desde el príncipe de Aquitania a Jules Renard.

Quizás, "Una vida en pinturas" sea el texto que haga emerger con mayor contundencia la posibilidad de una experiencia estética anclada en la cotidianeidad urbana. Desde la trivialidad de un consultorio médico, a través de una reproducción de una pintura de Rothko, se efectúa la territorialización e historización de la escena del arte neoyorkino en la mitad del siglo XX. Ese

vínculo entre vida y pintura es el que se expande en la experiencia de escritura, en la vivencia de una enfermedad –la su marido-, y la frecuentación de un hospital. En efecto, el texto se construye en la superposición de la vida y muerte de Rothko, junto a la vida y enfermedad de los personajes. Vida y arte, vida y pintura esa es la yuxtaposición que todo *El nervio óptico* despliega en una indistinción que desborda la cultura del arte, la sociabilidad de las ciudades, la intimidad de las historias personales, para penetrar en la interioridad profunda del cuerpo:

> El ojo me empieza a latir por enésima vez en el día. Entonces veo el Rothko. Es un póster sobre la pared. Lo miro rápido porque, si me detengo mucho, el latido se convierte en el galope de un caballo. Es un Rothko rojo, vertical, lo reconozco porque lo he visto colgado en el Museo de Bellas Artes. Un Rothko clásico: un rojo diablo sobre un rojo vino que vira al negro.
> La gente no se cansa de decir: hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad. A mí me sorprende todo lo que se puede ver en una reproducción. Incluso ahí Rothko no te entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago. Hay días en que creo que sus obras no son obras de arte sino otra cosa: la zarza ardiente de la historia bíblica (86).

El fragmento condensa la operación de indistinción que caracteriza a la escritura de Gainza. El arte no es una esfera sacralizada de la sensibilidad secular burguesa, el arte no es un privilegio intelectual, sino un tejido de historias y sensaciones –la vida de Rothko, el rojo de Rothko- que traza un campo común entre sujetos aparentemente ajenos, radicalmente distanciados. El arte es verdadero lugar de lo común, sólo a condición de construir afecciones poderosas, sensibilidades que resisten a cualquier teoría abstracta. La inmanencia del arte (y de la vida) radica en la potencialidad de un engendramiento infinito de goce, dolor, placer y el registro de una historia compartida.

Por esto, el universo sensible de la historia del arte se territorializa en los textos de Gainza; y más allá de la intimidad de la voz y el cuerpo se encuentra el espacio común que transita la escritora. El Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de arte Decorativo, el Museo Histórico Nacional, el Museo Sívori y las colecciones privadas de Buenos Aires se despliegan en *El nervio óptico* para componer una suerte de mapa imaginario de la historia del arte y del arte radicado en una ciudad. Las obras, los lienzos y sus historias están ahí, ocupando un espacio específico de la trama. Incluso, las reproducciones que desacralizan una visión aurática del arte, y que se replican en consultorios y salas de espera, se conectan con el aparentemente inaccesible mundo del arte. Si hay, implícitas, una guía de museos o una teoría del arte en *El nervio óptico*, estas se realizan en la construcción simultánea de una imagen de ciudad en tanto territorialidad común. En efecto, las referencias a la historia de la pintura que Gainza disemina en su texto se mezclan con la vida común de los personajes y, sobre todo, actúan como índices que saltan desde la letra para confeccionar un

verdadero mapa imaginario de las obras que habitan el espacio urbano, disponibles –casi siempre-, para que el lector vaya y recorra ese mismo itinerario.

Entonces, no hay solo unas historias de vida, sino un llamado a la contemplación, una deliberada vindicación de la experiencia estética que parte de lo visual para construir una red de significaciones múltiples; pero, ante todo, un modo de ver. En cada relato, Gainza introduce una suerte de consejo con el tono de quien guía a un paseante por las galerías de los museos porteños. En esa flexión, los relatos adquieren su potencia crítica, su inminente vocación teórica que funda una lógica sensible de la visión. Los textos de Gainza no son una mera écfrasis, un regodeo descriptivo, una traducción de la imagen visual a la imagen escrita; por el contrario, fundan en su confusión un arte verbal impropio que desmonta el privilegio de la narración como tecnología novelesca para ingresar hacia formas impropias de la producción. Y, sobre todo, elabora un modo de ver e historizar el arte en el horizonte de cemento de la ciudad de Buenos Aires para hacerlo tangible, visible, fulgurante. Un detalle adicional, cualquier lector de Gainza –así como de cualquier narrador contemporáneo- puede recurrir a un gesto de época y navegar a través de internet para ver él mismo las imágenes que pueblan la ciudad de Buenos Aires y que habitan las páginas de *El nervio óptico*. Ese recorrido, previsto o no por la autora, es el movimiento final de un libro que no deja de desbordarse, señalando continuamente hacia el afuera. Leo, como pedía Barthes, levantando la cabeza, y agrego: busco en la red. Las imágenes están ahí, alojadas en los sitios de los museos, reproducciones digitales en las que cabe preguntarse una vez más por su valor aurático o quizás por su significación representativa. Esa imagen digital está ahí representado un original colgado en la pared del museo y recreado en la escritura de Gainza. Entonces, una imagen final para pensar *El nervio óptico* quizás sea la del archivo de imágenes, no la colección –por su sesgo privado y personal- sino el archivo público, común, en el cual la historia del arte se hace memoria tangible para mezclarse con la memoria íntima atravesada por la ficción.

3.

Otra forma de pensar la comunidad se encuentra en la novela de Damián Tabarovsky *Una belleza vulgar*; novela deliberadamente experimental de anécdota imperceptible. La escritura de Tabarovsky toma como objeto la caída de una hoja de plátano en la calle Thames del barrio porteño de Palermo. La ciudad, entonces, aparece desde la primera frase como un tejido de historias mínimas insertadas discontinuamente en la narración, cuya temporalidad altera la velocidad del relato hasta reducirlo a una cámara lenta, a un plano detalle, que se expande sobre los objetos del

mundo; entre ellos, los personajes aleatorios que Tabarovsky inserta en el texto como comprobación de una apuesta narrativa. No hay belleza sublime ni trascendente, tan solo relatos fugaces, efímeras historias cargadas de banalidad territorializadas en el mapa palermitano.

De hecho, el estilo narrativo de Tabarovsky se compone de dos valencias contradictorias; por un lado, narrar la insignificancia hasta la más absoluta y cruda vulgaridad, enfocar la escritura en materias triviales, en vidas sin sentido, en anécdotas absurdas; por el otro, desplegar una visión compleja del lenguaje, de sus límites que transforma a la novela en un ensayo sobre las posibilidades de narrar lo imperceptible. Muy lejos del realismo, la novela de Tabarovsky convierte la materialidad en discurso y hace de la ciudad una verdadera metáfora del texto, en un pleno sentido barthesiano. En su escritura conviven las evidentes referencias al mapa urbano, la calles de Palermo, el arroyo Maldonado, las torres en construcción y sus habitantes, con una ostensible pulsión ensayística en la que la literatura y la filosofía se transforman en materia del discurso, desde Fogwill, Aira y Néstor Sánchez, a Deleuze, Benjamin y Nancy. La metáfora obvia, explicitada por la propia voz narrativa, es la simultaneidad de una imagen yuxtapuesta: la ciudad es un texto. Por lo tanto, todo cabe en la geografía imaginaria de la ciudad-textual elaborada por Tabarovsky:

> La ciudad es un texto –se ha dicho tantas veces- y por lo tanto alguna traducción debe ser posible. Pero la neblina todo lo opaca, lo reduce, lo vuelve literal. Traducir no es repetir sino, ante todo, dejarse convencer. Desplazar el contexto (verter la lengua, subvertir la lengua). Perdido en la traducción, el arroyo fluye en una memoria sin sujeto, un recuerdo sin cuerpo, una evocación apócrifa (63-64).

El río, la lengua, las imágenes de la ciudad todo se yuxtapone en la escritura de *Una belleza vulgar*, incluso para trazar el límite de su propia empresa narrativa; porque, en efecto, traducir la ciudad –como toda traducción- es un horizonte de posibilidad al cual acercarse, nunca un calco, con suerte una cartografía, en este caso del espacio urbano proyectado sobre la lengua. Sin embargo, el gesto singular del texto se encuentra en su indeterminación formal; la ciudad es el afuera que señala relato, pero al mismo tiempo, la escritura se desborda hasta señalar el límite de la prosa narrativa. Es decir, *Una belleza vulgar* es una novela que, a través de la discontinuidad de su estilo, hace intervenir al ensayo crítico en su propia producción de ficción. Siguiendo un principio blanchotiano, Tabarovsky plantea una narrativa del espacio que, sin embargo, es un método para construir un pensamiento sobre lo real, sobre el lenguaje, sobre los modos de comunidad en la ciudad contemporánea. Y, al mismo tiempo, se plantea abiertamente como una narración que recusa su

propio principio de ficción en vistas de una productividad paradójica: diseñar una política de la literatura para el presente:

> Quizás haya que inventar una literatura y un arte que creen novedad no como una ruptura que borra las huellas del pasado, sino como la introducción de paradojas en los discursos existentes, en el discurso del presente. Una política literaria de vanguardia podría ser esta: encontrar paradojas allí donde no se ven, introducirlas allí donde no están. (2012: 130)

Insertada al interior de una novela la sentencia teórica de Tabarovsky es un claro ejemplo de la política literaria sugerida por el autor, y al mismo tiempo, del carácter proliferante, ingobernable, mutante, indisciplinado de la literatura y el arte contemporáneos. Este desborde, sin dudas paradójico, en cual se refunda el tejido sensible de los cuerpos y lenguajes que habitan el espacio común del capitalismo informacional, configura el mapa y la politicidad de los artefactos artísticos del presente. La deriva itinerante de las teorías contemporáneas –o al menos, aquellas que intentan cartografiar el nuevo escenario de la cultura- se une, finalmente, a esa indisciplina que no busca sino algunos sentidos dispersos luego del fin de la historia. Subvertir las formas e imaginar los contornos de un pueblo, de un arte, de un lenguaje por venir, en esa trayectoria arte y pensamiento se confunden hacia una productividad que no cesa, intempestiva.

4.

Ya sea como exploración sobre la territorialidad del arte insertado en el tejido de una ciudad, y contiguamente en la intimidad de una vida; o como lenta cartografía de un barrio, de sus habitantes, de sus materiales vulgares a través de los cuales se ensaya una especulación sobre las posibilidades del lenguaje y el pensamiento, las narraciones de Tabarovsky y Gainza problematizan la forma misma de lo narrable, para señalar la paradójica circunstancia de una materialidad evanescente. Las narraciones hacen a la ciudad, piensan el arte, componen un mapa y trazan formas de la imaginación que se proyectan más allá de un pacto de lectura: producen lo real, lo acercan hasta crear una comunidad sensible fundada en el arte y en ciertos usos de la palabra.

En definitiva, siguiendo a Laddaga (2006), quizás sea posible considerar a estas creaciones recientes, como modos de intervención en lo real a través de las cuales se rediseñan protocolos de lectura y producción. La literatura como otros artefactos estéticos establecen un territorio para la exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común, ahí se encuentra su potencia, en la fulguración de unas imágenes, en los modos de ver el mundo, ralentizando la temporalidad de

sus objetos o creando una comunidad cuya apuesta por el arte no puede leerse sino como el gesto contundente de su política inmanente.

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
Gainza, María (2014). *El nervio óptico.* Buenos Aires: Mansalva.
García Canclini, Néstor (2007). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Bs As: Siglo XXI.
Laddaga, Reinaldo (2006). *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Ludmer, Josefina (2010). Aquí América Latina: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
Martínez Estrada, Ezequiel (1953). Radiografía de la pampa [1933]. Buenos Aires: Editorial Losada.
Rancière, Jacques (2009a). El reparto de lo sensible. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel
Tabarovsky, Damián (2012) *Una belleza vulgar*. Buenos Aires: Mardulce.

El documental y la búsqueda de identidad

María Virginia MORAZZO – Fabián FLORES
Facultad de Arte - UNICEN

Tomando como punto de partida el estudio de la búsqueda como desplazamiento en el documental contemporáneo, se analizarán las películas *Los rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri e *Hija* (Chile, 2011) de María Paz González y para ello se reparará en las características del documental en primera persona, las políticas del desplazamiento, la búsqueda de identidad y la exploración del universo personal.

Comenzar planteando qué es el documental o cuál es su diferencia con la ficción resulta problemático, pero en este caso, como vamos a referirnos al documental performativo resulta necesario. Las definiciones y características sobre esta práctica han sido diversas, pasando por diferentes teorías tales como la tesis de la "ficción ubicua" (a grandes rasgos, todo film es ficcional porque hay un tratamiento creativo del material, que es ficticio), la tesis "documental ubicua" (expuesto sintéticamente, todo film es documental porque es documento de algo), entre otras. Tal como lo manifiesta Carl Plantinga (2011), refiriendo a Dirk Eitzen, el documental tiene que ver con una clase de lectura y no con un tipo de texto. Pero esta posición también trae sus inconvenientes dado que se ancla en una visión subjetiva donde no se considera al documental como una construcción social, como un discurso social.

Por otro lado, también encontramos la teoría del rastro expuesta por Gregory Currie, quien con su planteo "…abraza ´el material natural´ –los rastros- y considera sus ´disposiciones, cambios y formaciones creativas´ como material no documental. Así, la definición de Currie encaja mejor con el estilo de realización del *cinéma vérité* que con los documentales que utilizan la narración en voz *over* y otras técnicas creativas" (Plantinga, 2011: 4).

En cuanto al documental desde la teoría de la acción comunicativa: "En la no-ficción el cineasta toma la postura asertiva, presentando estados de cosas como ocurriendo en el mundo real" (Plantinga, 2011: 5).

El tema de que el documental representa la realidad con veracidad se vuelve también una zona de discusión, ya que para aquellos teóricos/investigadores del documental no existe la objetividad del mismo. De esta manera, podemos decir que el documental no tiene una narrativa única, una forma de enunciación única y menos aún una serie de recursos expresivos únicos. Tal como lo expone María Luisa Ortega: "Hacia finales de la década de 1980 el documental comienza a exhibir una constante vocación por alterar los rasgos de la enunciación que hasta entonces había practicado (…) La primera persona, identificada con la voz del cineasta, irrumpe para quedarse definitivamente" (2008: 65).

Los rubios e *Hija* se tratan de dos documentales performativos según las modalidades presentadas por Bill Nichols, modalidad donde la subjetividad del realizador se vuelve sustancial y habilita el contenido de lo expuesto como real. Si bien esta modalidad plantea una línea difusa con la ficción destacando la poesía visual/sonora y el nivel connotativo del lenguaje audiovisual, "el documental performativo se ha convertido no en la muerte del documental, sino en la forma en que éste afirma su credibilidad" (Donoso y de los Ríos, 2016:214).

Asimismo, María Luisa Ortega menciona el regreso al travelog o diario de viaje como uno de los géneros más prósperos del cine experimental "donde el descubrimiento de nuevos lugares que el viaje augura se sustituye por el re-descubrimiento de los orígenes y el auto-descubrimiento, estableciendo el vínculo entre la (auto)biografía y el cine" (2008: 68).

Según Pablo Piedras y Nadia Lie, gran parte de los documentales contemporáneos tratan sobre la temática de movilidad/desplazamiento, ya sea territorial, cultural, social, etc.; vehiculizadas por los relatos en primera persona y por la "preponderancia de la familia como núcleo de exploración sobre la identidad de los realizadores" (2014: 73).

Cuando se habla de desplazamientos, se hace referencia a la dualidad del sujeto que se presenta ante la situación de inmigración, de exilio, de movilidad. Por lo cual, su identidad se vuelve híbrida, mestiza, escindida. En los discursos documentales contemporáneos, este fenómeno no se evidencia necesariamente en las historias sobre exiliados o inmigrantes, también pueden verse en movimientos por búsquedas personales, hacia el interior de uno mismo, ante lo cual los sujetos experimentan situaciones semejantes. Fernández Bravo y Garramuño sostienen que: "Atravesado por el deseo de dejar atrás una situación traumática, pero a la vez anhelante por reconstruir una relación con la comunidad de la que se ha separado, el sujeto exiliado nunca posee una identidad diáfana" (2003: 18).

La búsqueda es el motor de estas dos historias, la búsqueda implica desplazamiento y en estos dos documentales hay un desplazamiento espacial dentro del propio país (más acentuado en *Hija* por el recorrido de una mayor distancia territorial) y un desplazamiento emocional, ya que sus directoras salen de su zona de confort o de seguridad.

Los rubios es una película que aborda la intención de Albertina Carri por realizar su película (película dentro de película) y el recorrido se vuelve expresión de la angustia de una hija con ambos padres desaparecidos en la época de la Dictadura Militar Argentina que intenta reconstruir algo de su pasado.

Hija es un film que trata sobre la necesidad de María Paz González de hacer una película (nuevamente, una película dentro de otra película) donde la excusa de que su madre Eliana busque a su familia biológica (ya que fue adoptada de pequeña) servirá para que la directora pueda buscar a su padre biológico que no conoce. De esta manera, una historia encadena a la otra y un viaje sirve de pretexto para emprender otro recorrido: la directora lleva en un largo viaje a su madre para encontrarse con sus raíces y esto, al mismo tiempo, se convierte en un viaje personal donde María Paz pretende encontrar sus orígenes.

> "Todo partió con un viaje que mi mamá me propuso hacer en busca de una hermana que no conocía y con la que quería confrontar las dudas sobre su pasado. Me pidió que la acompañara y yo lo dije que sí, pero luego me empecé a sentir identificada con las preguntas que se estaba haciendo. Luego fui descubriendo que detrás de ellas había conflictos que me parecían universales. Ideas sobre la construcción de la identidad, sobre cómo lidiamos con la fantasía y lo que consideramos real de nuestra propia historia. Ahí fue cuando esto me pareció que podía ser una película. Un documental desde un "yo" que intenta entender las complejidades de la identidad y su representación" (Colectivo Miope, 2011).

En ambos documentales la búsqueda no termina en encuentro físico sino que destaca la ausencia. En el caso de Carri porque sus padres están desaparecidos y las respuestas son difusas. En el caso de González porque su padre no se hace presente nunca y por ende sus dudas no se disipan.

En *Los rubios,* la escena clave de esto es la representación fantasiosa (como si los abdujera un plato volador) de la desaparición del matrimonio de Ana María Caruso y Roberto Carri por medio de los Playmobil.

En *Hija,* la escena que ilustra este momento es cuando vemos una mesa con dos sillas vacías en un bar donde María Paz debía encontrarse con su padre biológico, conocerse y mantener una charla. Dado que éste no asiste, ella simula la charla con un movimiento de cámara (paneo) que va de una

silla a otra y donde en voz over se oye a la directora simulando preguntas y respuestas de un encuentro que podría haber sido.

También es importante aclarar que los desplazamientos de las realizadoras para encarar su búsqueda siempre están mediados, no enfrentan directamente su pasado: la madre de una, la "familia" (equipo, amigos) y la actriz que la representa a la otra (desdoblamiento del yo) auspician de escudo emocional, tras el cual ellas enfrentan su realidad. Esto conlleva a una despersonalización para encontrar la identidad: "los rubios" e "hija" son dos títulos que despersonalizan ya que caen bajo un genérico o sustantivo colectivo, tal como lo hacen en sus recorridos personales, una busca la verdad mediada por el teléfono y la otra por una actriz que la interpreta, nunca se produce un encuentro directo con lo buscado.

El conflicto de espacios por el desplazamiento no se da entre lo propio y lo ajeno, entre el país propio y el extranjero, entre dos culturas como en el exilio, sino entre lo conocido y lo desconocido. Albertina y María Paz van tras rastros efímeros, frágiles de la memoria del otro, sin pistas certeras, se arrojan hacia lo extraño. Se da un exilio no físico, sino que son exiliadas de sus propias vidas, son extrañas en sus propias vidas y eso lo origina su identidad dividida entre lo que conocen y lo que no conocen de su pasado. Hay un traslado emocional de lo conocido lo desconocido: "En el tránsito de la identidad los conceptos de origen y destino pierden utilidad porque ellos mismos cambian en el movimiento, y nada asegura que permanezcan idénticos cuando el sujeto se desplaza" (Fernández Bravo y Garramuño, 2003: 16).

Albertina conoció a sus padres, pero ella no los recuerda demasiado y el peso de su historia no es sólo personal sino también social (porque se habla de los desaparecidos durante la Dictadura Militar Argentina). María Paz no conoció a su padre, pero su madre le mezquina la información sobre él, el peso de su historia personal se ve agudizado por la de su madre (quien tampoco recuerda demasiado a su padre biológico). Ante una familia desintegrada, en ambos casos las directoras deciden incluir en su relato a sus equipos de trabajo: Carri los incluye en pantalla y además los pone en lugar de esa familia que no tiene, que le quitaron. González los muestra difusamente, habla a quienes están detrás de cámara, se ven en un reflejo de un vidrio o una parte de sus cuerpos, pero en este caso su madre es parte de ese equipo, de esa historia.

Todas estas características, más allá de las diferencias que se plasman en estos dos documentales, se corroboran en el uso de procedimientos que son recursos típicos del documental, los cuales modelan sus estructuras y contenidos. Entre ellos podemos encontrar como principales la voz over, las

imágenes de archivo, el directo y los testimonios/entrevistas, según Javier Campo en *Documental político argentino (2007-2012).*

Tanto en *Los rubios* como en *Hija*, las imágenes de archivo son casi inexistentes. En el documental de Albertina Carri no hay referencias visuales al momento histórico al que hace referencia. Las fotografías familiares, las cartas personales, los libros o artículos escritos por su padre son material personal. Y, en la mayor parte de los casos, son mostrados lateralmente, por ejemplo, fotos en una pared o escritorio, objetos varios sobre los que Analía Couceyro (representando a Albertina) contempla su historia. En la película de María Paz González solamente se observan las fotografías de la abuela, la madre y la hija en un pequeño adorno que simula las ramas de un árbol (genealógico) incompleto, en el cual faltan los integrantes masculinos de la familia. También hay álbumes de fotos familiares. En ninguno de los casos se ven claramente las fotografías en un primer plano y la cámara se mueve, se desplaza todo el tiempo, como buscando esos rostros, ese pasado que nunca alcanza.

En ambos films, la escasez de este recurso se debe, por un lado, a la focalización en la huella emocional que dejó un suceso traumático para sus protagonistas y, por otro lado, salvando las diferencias en las situaciones, "funciona como síntoma de una historia familiar que se resiste a mostrar su urdimbre: las pocas revelaciones que logran obtenerse traen consigo nuevos interrogantes" (Piedras y Lie, 2014: 77). Prima la ausencia, pero no solamente la ausencia física de personas sino de fotos que remitan a esas entidades físicas, a esos cuerpos.

En lo concerniente a la voz over está totalmente ausente en ambos films. Las directoras optaron por hacer uso de la voz off de ellas mismas, de la actriz que la interpreta o de alguien de su equipo. Según Javier Campo: "La voz over en el cine documental tiene la particularidad de hacernos «creer que estamos oyendo a la historia o a la realidad hablándonos a través del film, pero lo que escuchamos es la voz del texto, incluso cuando esa voz trata de difuminarse a sí misma», afirma Bill Nichols (1988: 52)" (2016: 6). De esta manera, como ambos documentales buscan marcar una visión subjetiva de sus recuerdos, una búsqueda personal de su pasado, este recurso no sería representativo de ello.

En su análisis, Campo menciona la distinción entre el testimonio y la entrevista y para ello se vale de la diferenciación plasmada por Gustavo Aprea: "Pero testimonio no significa «entrevista»: «lo que se pone por delante en todos estos casos, más que la exposición de información (entrevista), es la transmisión de una experiencia» (Aprea, 2012: 126)" (2016:12). En vinculación con estos procedimientos se puede afirmar que en ningún caso se observa el uso del recurso del testimonio

como busto parlante. En *Los rubios*, por un lado, está el relato de los familiares y amigos de Carri que hablan sobre sus padres pero aparecen por medio de un videocasete grabado que es reproducido en un televisor, no en directo. Por otro lado, está Analía Couceyro como Albertina, quien interviene en diferentes ocasiones narrando lo poco que recuerda sobre su infancia. En *Hija* no hay testimonios, sino más bien entrevistas o, incluso, charlas en situaciones cotidianas "reafirmando la dimensión temporal y doméstica de las vidas de estos, en lugar de aislarlos, por ejemplo, utilizando un fondo neutro como si fuesen cabezas parlantes, o de construir con ellos una narrativa épica" (De los Ríos y Donoso, 2015: 76): Por un lado, una conversación cara a cara entre madre e hija en un bar mientras desayunan o en la casa mientras miran fotos, charlas telefónicas entre la directora y su padre biológico o con un conocido del mismo, la entrevista del conductor de una radio a Eliana, la simulación de una entrevista entre la directora y su padre en un bar (ver escena descripta más arriba). Al utilizar la entrevista, la realizadora plasma sus ansias de encontrar información que no tiene sobre una parte de su pasado.

Finalmente, se puede afirmar que el discurso aparece intervenido, simulado, mediado tecnológica o personalmente. Esta estrategia es una forma, una vez más, de marcar la ausencia y lo intrincado del pasado y del presente, de la memoria.

Acerca del registro directo como "la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social…" (Ortega, 2005: 196) que nos lleva a presenciar un registro no esquematizado, no guionado, de índole más natural, ambas películas "roban imágenes" (por omisión o por ocultamiento de la presencia de la cámara encendida) por medio del registro símil noticiario. Por ejemplo, se pueden ver imágenes del encuentro de Eliana con su hermana biológica, un encuentro filmado desde lejos (en la película *Hija*) o una charla informal con los vecinos del barrio de su niñez que no saben el verdadero motivo de la conversación (en la película *Los rubios*). Con ello, las directoras invocan un discurso difuso, fragmentario, lleno de vacíos.

Por último, se puede referir al recurso de la dramatización o ficcionalización de escenas de las cuales no se cuenta con un registro (imágenes de archivo) o con información precisa como para contarla (testimonio/entrevista). Tanto María Paz como Albertina utilizan este procedimiento pero con la intención de distanciarse de lo dramático, dejando el relato expuesto en su artificialidad. En el caso de la película *Hija,* la ficcionalización es una estrategia para enfrentar el drama y, asimismo, es parte del tema, con figuras paternas creadas en las mentes de unas niñas (María Paz y Eliana). De esta manera, tal como lo presenta Iván Pinto Veas, ambos personajes plantean una dinámica que

roza la comedia para llevar adelante esta historia que "potencia su dimensión fabuladora" (2016:10). María Paz González lo expresa en una entrevista:

> "Creo que la ficción es parte fundamental del proyecto en el sentido de que está profundamente ligada al conflicto que mi madre y yo tenemos como personajes de la película. Como personajes nos refugiamos en las ficciones que creamos para poder sobrellevar nuestros conflictos existenciales. Mi mamá se refugia en el mundo medio ficticio que siempre le ha gustado tanto, mientras yo me refugio en la puesta en escena de mi documental. Creo que desde ese punto se construye el tratamiento visual" (Colectivo Miope, 2011).

En *Los rubios*, los momentos ficcionalizados son más evidentes: Albertina tras la cámara le indica a Analía Couceyro (quien actúa como Albertina) qué debe decir, reiterando una y otra vez la grabación de la misma escena; los Playmobil de su infancia recrean el instante del secuestro de sus padres, etc.

Si bien estamos ante películas personales, autobiográficas, la exposición de las realizadoras ante temas tan delicados como la identidad personal, hace que este recurso auspicie de efecto adverso, es decir, no apunta a una imagen cargada de dramatismo sino por el contrario apunta a despojarlo de éste, en la medida de lo posible. Carri manifiesta su postura con respecto a este tema en una entrevista:

> "No sólo porque quería contar el derrotero de mi equipo intentando contar una película sobre lo sucedido (hay una frase que lo deja claro: "tengo que encontrar algo, algo que sea película") sino que sentía que era necesario exponer ciertos mecanismos para generar distancia en el espectador (…) en *Los rubios* intenté evitar profundamente la catarsis. Quería correrme de la posibilidad de que un espectador vaya al cine, se siente, llore un rato y diga "bueno, ya está, conocí a Roberto y Ana María". Yo quería todo lo contrario, que el espectador entienda la verdadera imposibilidad de conocerlos" (Cirulo, 2013).

Todos estos recursos son vehiculizados por medio de estructuras narrativas específicas que organizan la información en los documentales. En las dos películas se parte de un presente en el discurso que muestra la intención de sus directoras por hacer una película, lo cual sirve de excusa para emprender una búsqueda sobre su pasado. Si bien ambos relatos avanzan hacia una meta clara, hay analepsis (o retrospección sobre lo ocurrido) construidas por el relato de los otros, sobre todo: vecinos, amigos y familiares. En el caso de *Los rubios* además hay una prolepsis (o evocación por adelantado de un hecho posterior): al final del relato se puede ver a Albertina y su equipo con pelucas rubias alejándose en el campo (su familia y su lugar en el mundo), proyectando así cómo lidiará con su pasado en un presente donde tiene una nueva familia que la sostiene y la acompaña.

Laurence Mullaly explica en su artículo *Albertina Carri: cineasta de la incomodidad* que *Los rubios* es: "Engorrosa tanto en su forma como en sus propósitos, la película es un grito de la memoria que señala la insuperable paradoja de los sobrevivientes y el carácter inalienable, indecible y único de cada experiencia" (Mullaly, 2014). La estructura narrativa de este documental representa la complejidad propia de los dobleces de la memoria de su directora y protagonista. Por tal razón, aparecen mezclados recursos visuales y sonoros que contribuyen a la vorágine, al caos de sus recuerdos difusos y, a su vez, a la imposibilidad de encontrarle un sentido a lo que pasó, una forma de enfrentar el trauma, una memoria mediada por otros o, mejor dicho, por el recuerdo de los otros. De esta forma, se puede visualizar un relato fragmentario, inundado de intertítulos con pasajes poéticos o frases utilizadas durante la dictadura son plasmadas en pantalla, el recuerdo de su lugar favorito en su niñez y aquel donde siempre creyó que sus padres volverían (el campo), ese sonido extradiegético como un eco que figura el interior de su cabeza. Albertina Carri enfrenta su historia de manera lateral, indirecta, se vale de la actuación de Analía Couceyro para que la represente y así interactúan sus yoes en cámara. Asimismo, lo enuncia Carri en una entrevista:

> "Se generó un enorme mareo, un juego de espejos complicado que se resolvió en el momento en que me di cuenta de lo que significaba tener a otra persona haciendo de mí: esa persona podía atravesar portales que yo no podía, tenía la facultad de acercarse a lugares que yo no podía acceder, tanto emocionales como físicos" (Cirulo, 2013).

En el caso de *Hija*, la narrativa es prácticamente cronológica, lineal, sólo interrumpida por recuerdos o analepsis, más vinculada a la lógica del road movie o travelog, marcada por etapas de un viaje, un recorrido por la ruta hacia adelante que les permite reconstruir el "atrás"; un auto, dos mujeres (madre e hija) y un destino lleno de posibilidades tanto como de incertidumbres. Su construcción narrativa es más sencilla ya que se concentra en el hecho de cómo llevar a cabo una película que trata sobre una búsqueda (o mejor dicho dos búsquedas: la de Eliana y la de María Paz).

> "…Decidimos trabajar en esta estructura que nos asegurara no meternos en el melodrama. Ese fue el gran resguardo, no entrar en ese nivel donde no se puede salir, y donde el dolor puede ser tan grande que te confunde todas las otras cosas que has pensado con frialdad. Y esa frialdad era a partir del guión. Finalmente las expectativas que tenía de mi personaje, o más bien, la trama de mi personaje, como directora que está haciendo la película, eso no era tan así antes, tan triste, eso apareció en el montaje como línea. Nos dimos cuenta en el montaje que mi conflicto pasaba por cómo se resolvía este desafío que yo me había impuesto hacer, que era "voy a hacer una película con esto", eso se volvía una forma de emprender la emoción, la emoción de mi personaje que pasaba por ahí y la de la mamá también" (Pinto Veas, 2012).

Con respecto al plano sonoro, también hay un trabajo muy disímil en ambos films. En *Los rubios* hay un trabajo sumamente minucioso que contribuye significativamente a lo narrativo, dado que actúa como contextualización, representación de emociones o sentimientos, ambientación y acompañamiento de las imágenes, lo cual favorece a la polisemia del relato. Por ejemplo, el tema musical del final de la película, "Influencia" de Charly García, cierra con su idea de lo que la búsqueda significó para Carri: *"puedo ver y decir y sentir, algo ha cambiado… yo no voy a correr ni a escapar de mi destino… una parte de mí dice stop… fuiste muy lejos"* mientras "los rubios" (ese equipo técnico que representa a su nueva familia) se alejan juntos en el campo, en su hogar, el lugar donde se siente en casa. En *Hija*, el nivel sonoro privilegia los sonidos ambiente en todo el documental, sobre todo del espacio exterior: el mar, el viento, el río, los pájaros, ruidos de vehículos, el bullicio de la gente. Solamente al final aparece la música original de Fernando Milagros, una música melódica y de cierre que se contrapone al mutismo de lo musical a lo largo de todo este film, sonoramente reforzando la imagen, marcando los silencios y muchas veces la ansiedad, respetando los tiempos internos.

Para concluir, se puede afirmar que *Hija* de María Paz González y *Los rubios* de Albertina Carri son dos documentales contemporáneos que se centran en el desplazamiento por el espacio y la memoria como forma de búsqueda de la propia identidad. Más allá de las diferencias, más allá del peso histórico/personal, estas realizadoras indagan en el pasado, con escaso o nulo sustento de recursos típicos del documental como son el material de archivo, los testimonios/entrevistas, la voz over, el registro directo; tratando de vislumbrar una posibilidad de cierre en sus vidas. Por eso, sus películas se vuelven un pretexto que plasma la ficcionalización sobre la propia identidad.

Vale destacar que es el primer largometraje documental para ambas directoras, por eso quizá tiene una huella íntima "marcada a fuego" y más allá de lo sencillo o no del relato y sus recursos, lo íntimo se vuelve público, ya que como lo expresa María Luisa Ortega: "En todo caso, la función documental primordial de estas prácticas apuntaba a situar y denunciar en la esfera pública las experiencias personales como indicadores de los problemas sociales colectivos" (2008: 71). Carri y González narran sus historias personales, pero reflejan las historias de otros, permiten la empatía con el otro, hablan de temas "universales". Tal como lo enuncian Catalina Donoso Pinto y Valeria de los Ríos en *Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo* (2010) "el ´yo´ es siempre social" porque está en relación, en vínculo ineludible con los demás, es decir, el "yo" siempre

implica un "otro", un "nosotros" (se hace referencia al concepto del "singular plural" de Jean Luc Nancy).

Así, se puede decir que ambos son documentales performativos, tal como los clasifica Bill Nichols, en los cuales se expone la preeminencia de un relato subjetivo, emocional y con una visión personal, poética, del mundo. La meta de estas realizadoras es la misma: resolver parte de su identidad. Los recorridos son diferentes y los motivos también: una quiere encontrar a su padre y la otra quiere saber qué les sucedió a los suyos. María Paz es acompañada por su madre en un viaje desde Temuco hasta Antofagasta. Albertina es acompañada por su equipo de realización y amigos personales al barrio de su infancia y otros lugares que remiten a esa época.

Ambos films poseen una estructura de relato enmarcado, una historia dentro de otra historia, donde la información que se pretendía no se logra o, al menos, no se consigue totalmente; y termina siendo sustancialmente más importante el recorrido, el desplazamiento, y no el punto de llegada. No hay resoluciones, ni cierres definitivos de sus historias, sino cierres personales. Ambas terminan con sus familias, aquellas que las acompañaron en el trayecto, en el recorrido, en la búsqueda, aquellas que sirvieron de sostén para avanzar. Todos estos recursos fueron puestos a trabajar para que las directoras intenten reconstruir parte de su pasado apelando a la memoria y terminando por aceptar que nunca podrán reconstruir completamente aquello que pasó.

Por esta razón, el receptor queda atrapado por el conflicto, más que por una intriga en la resolución. Así lo exponen Piedras y Lie: "…Las narrativas de búsqueda y los conflictos dramáticos que se ponen en juego interpelan al espectador en términos emotivos y afectivos manteniéndolo, aún con tensiones, dentro del pacto documental" (2014: 75).

Bibliografía

Campo, Javier, "Documental político argentino (2007-2012)", en Cine argentino, en César Maranghello (Editor), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2016 (en prensa).

Cirulo, Diego, Reflejos en la oscuridad. Entrevista a Albertina Carri, 2013. Disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=642:artentreviacarri&catid=36:catficcion&Itemid=29

Colectivo Miope, "Entrevista a María Paz González: HIJA o ´todos desde O´Higgins´", Cinechile. Enciclopedia del cine chileno, 2011. Disponible en: https://www.cinechile.cl/entrevista-68

De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso Pinto. Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo, *Revista Nuestra América,* N°10, 2016. Disponible en: http://www.academia.edu/30139135/Revista_Nuestra_Am%C3%A9rica_10.pdf.

De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. "Espacios y desplazamientos". *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Santiago: Cuarto Propio, 2015.

Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño, "Introducción", en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.), *Sujetos en tránsito (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza, 2003.

Laurence Mullaly, Albertina Carri: cineasta de la incomodidad, 2014. Disponible en: http://cinelatino.revues.org/646

Lie, Nadia; Pablo Piedras, "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009) e *Hija* (María Paz González, 2011)", *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Volume 30.1, Fall 2014.
Ortega, María Luisa, "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), Documental y vanguardia, Cátedra, Madrid, 2005.
Ortega, María Luisa, "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo", en Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B – Festival Internacional de Cine de las Palmas, 2008.
Pinto Veas, Iván, "Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016". *Revista Cine Documental*. N°14, 2016. Disponible en: http://www.revista.cinedocumental.com.ar.
Pinto Veas, Iván, Entrevista a María Paz González, *laFuga*, 13, 2012. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521
Plantinga, Carl, "Documental", trad. Soledad Pardo, *Revista Cine Documental*, N.º3, primer semestre, 2011. Disponible en http://www.revista.cinedocumental.com.ar.

Apropiaciones y desvíos: preguntas sobre la noción de autoría en las producciones de Milton Läufer

Fernanda MUGICA
Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

El debate había sido planteado, en un comienzo, respecto de la fotografía: ¿Puede el arte ser un ordenamiento ya contenido en sus medios? ¿Es Míster Eastman -el inventor del rollo de película que puso la fotografía al alcance de las masas- el verdadero autor de todas las fotos que se sacaron con una Kodak? Estas preguntas retornan en nuestros días, y se actualizan en relación con los usos cada vez más corrientes de tecnologías complejas, que constituyen una especificidad técnica y, por supuesto, una racionalidad que nos atraviesa en aspectos muy variados de nuestras vidas.

Si pensamos en el entorno de comunicación que constituye el ciberespacio, las preguntas respecto de la noción tradicional de autoría se complejizan. Ya no se trata sólo de hacer foco en las posibles tensiones entre autor de la obra y operador de la máquina, como ocurría en los primeros debates respecto de la fotografía. La mediación de aparatos tecnológicos complejos en los procesos artísticos genera nuevos interrogantes, algunos de ellos vinculados, por ejemplo, con la colaboración de terceros con conocimientos técnicos en la creación de las obras, con el *remix* como estrategia en que otras obras son tratadas como "insumos" de la producción artística, con la generación de obras como algoritmos, con la cooperación de los interactores en la actualización de obras interactivas, o con las formas de circulación alternativas al *copyright*.[1]

En este contexto, las producciones de Milton Läufer abren diversas líneas de debate respecto de la noción de autoría y plantean nuevos interrogantes. En la página web que funciona como soporte de sus creaciones, Läufer asume la tarea de programador y administrador de bases de datos. En muchas ocasiones, sus programas se vuelven medios de creación, además de presentar o alterar una gran

1 Estos son algunos de los aspectos que problematiza Lila Pagola (2011) en su artículo "Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología", donde realiza una sistematización respecto de la diversidad de temas que confluyen en la mirada sobre la concepción de autor en prácticas artísticas con tecnologías digitales y las tensiones que éstas suscitan.

diversidad de textos. No se trata de un artista que necesite la habilitación técnica de terceros para llevar a cabo sus producciones. Eso, podría pensarse, simplifica al menos uno de los ejes de debate respecto de la noción de autoría, sobre el que suele hacerse foco cuando se piensa en proyectos colaborativos entre artistas, científicos, ingenieros, programadores, etc. Sin embargo, en el presente, la pregunta no se limita a qué habilidades en el uso de la técnica son relevantes a la hora de problematizar la noción de "autor" o al modo en que esas habilidades definen la obra de arte. La observación de algunas de las creaciones de Läufer hace surgir nuevos matices en esos interrogantes, y nos invita a pensar en los gestos y materialidades entre los que es posible debatir en nuestros días algunas nociones de indiscutida trayectoria en el marco de lo literario.

En "El Aleph autocorregido" (2016), por ejemplo, podemos ver cómo el texto de "El Aleph" de Jorge Luis Borges va modificándose palabra por palabra. En español, en inglés o en ambos, de modo automático o manual -con la salvedad de que el modo automático permite leer la definición de diccionario de las palabras al hacer click sobre ellas, y el manual, autocorregir-, la maquinaria generativa de Läufer transforma el texto borgeano de manera incesante. Si pausamos el mecanismo, podemos encontrar versiones de "El Aleph" que refieren, por ejemplo, "La candente *mañanica* de febrero en que Beatriz Viterbo…" o "La candente mañana de *orfebre* en que Beatriz *Vegetas*". Y así, quizás, hasta el infinito, hasta que ya nada recuerde las palabras, los giros, la retórica borgeana.

En una especie de interpretación literal de algunas de las ideas de Roland Barthes en "La muerte del autor", Läufer da otra vuelta de tuerca al modo tradicional de pensar la autoría, el texto y la propiedad intelectual. De acuerdo con Barthes (1968), un texto no estaría constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, dado que el Texto es ese espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. El Texto es plural, nos dice Barthes, por eso esta obra de Läufer –en un movimiento que lo acerca al arte conceptual- también es plural. Es el lector o usuario de sus maquinarias de escritura quien arriba a una versión posible de "El Aleph autocorregido". En ese juego, la deconstrucción de la figura de autor se vuelve literal en la práctica: "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original", el único poder que tiene es el de mezclar escrituras, y por eso, no puede obviar que "la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente". (Barthes, 1968, p. 63) Con la versión literal de ese diccionario juega, quizás, Läufer cuando incorpora materialmente todo el caudal del diccionario de la Real Academia Española a su dispositivo.

De este modo, en un solo gesto, "El Aleph autocorregido" de Läufer problematiza varias cuestiones: interviene el texto borgeano y trabaja directamente sobre su materialidad, a partir de la lectura literal y de la escenificación -en su página web- de ese "texto plural", al tiempo que cuestiona el concepto de propiedad autoral, dado que –en algún punto- el texto ya no pertenece a Borges, sino a cada lector/usuario de su maquinaria de escritura. ¿Pertenece –ahora- a Läufer por ser el creador del dispositivo? ¿Sobre qué, quién o quiénes recae la función de autor en producciones de esta índole? ¿Puede identificarse la producción artística -la creación- con los resultados de la operación de una máquina? ¿Son sus lectores/interactores/usuarios los autores de "El Aleph autocorregido"? ¿Se trata de un caso de co-autoría? ¿Qué pasa con Borges? ¿Cuándo el texto deja de pertenecerle? ¿Cuando solo queda el esqueleto de artículos, pronombres y proposiciones?

Pero más allá de la estrategia lúdica y de su conceptualización a partir de una lectura al pie de la letra del texto barthesiano, Läufer parece querer dejar bien en claro que sabe que algunos autores están vivos, y por eso toma posición en uno de los debates sobre autoría y propiedad intelectual más interesantes de la época. "El Aleph a Dieta (hasta la inteligibilidad)" (2015) surge como muestra de apoyo a Pablo Katchadjian, luego del juicio por defraudación iniciado por María Kodama ante la publicación de "El Aleph engordado". Se trata de una obra de poesía visual dinámica en la que al cuento de Borges comienzan a borrársele las palabras, hasta llegar a su mínima expresión. El lector -o espectador- puede pausar el mecanismo y observar el estado del texto en cualquier momento del proceso. Además del título, y de la dedicatoria a Katchadjian, la única porción de texto que no se adelgaza –y que sirve a Läufer para evitarse posibles problemas judiciales- es la de la leyenda incorporada entre paréntesis: "(todos los derechos del texto original reservadísimos para M. Kodama y sólo sólo sólo para ella, la profeta de Georgie)". En un gesto inverso al de Katchadjian, Läufer se apropia del texto borgeano, pero ahora para adelgazarlo.

En este contexto, la pregunta sobre la co-autoría presenta nuevos matices, y se intensifica cuando las obras requieren una cooperación activa del receptor/interactor. Es decir, cuando nos encontramos con programas que sólo el lector/receptor/usuario puede actualizar efectivamente en obras. El "modo manual" de "El Aleph autocorregido", las versiones pausadas de "El Aleph a dieta", permitían generar distintas versiones a partir de la interacción del usuario. Pero maquinarias de escritura como "Códigos" (2015), "Figurative Language" (2015) o "Corrector sonoro visual" (2014) requieren de una cooperación más activa de los interactores, dado que funcionan a partir de sus "insumos". En estas producciones, es el usuario del programa quien debe introducir el texto que luego verá como parte de la producción.

"Códigos" transforma el texto en música, previa visualización en pantalla del paso a código binario. El interactor puede elegir las cinco notas musicales que se utilizarán y también la velocidad. "Figurative language" transforma el texto introducido por el interactor en imágenes, a partir de los resultados de las búsquedas en Google de algunas de las palabras que lo componen. "Corrector sonoro visual", por su parte, devuelve una versión del texto en la que a cada letra ha sido asignado un color. Existe la posibilidad de borrar las palabras y conservar sólo los colores resultantes. Al apoyar el cursor sobre cualquiera de las letras, es posible traerlas a un primer plano y visualizar el predominio de un color sobre los otros, en función de la cantidad de letras utilizadas. ¿Es Läufer el autor de la obra por poseer la autoría de la formalización técnica? ¿Es separable el aporte del lector/ interactor de la experiencia creadora en sí misma, en este caso del programador? En cierto modo, podemos considerar que Läufer está dispuesto a ceder algo del lugar de autor tradicional a los receptores. Tanto en "Figurative Language" como en "Corrector sonoro visual" es posible copiar los resultados obtenidos y llevárselos de la página. Esta decisión aleja a Läufer de algunos artistas que producen *software-art*, pero no permiten ejecutar el *software* fuera de un determinado ámbito. Si bien una vez cerrada la página no quedan registros de las interacciones, todo lo que se obtiene de los dispositivos de Läufer queda en manos del receptor si éste así lo desea, a partir de la posibilidad de la copia. También es posible acceder al código fuente de su página y esto aleja a Läufer de otros procedimientos de retención de la autoría. La cuestión se complejiza, a su vez, si consideramos que los textos puestos a funcionar en las maquinarias también pueden pertenecer a autores consagrados, como en el caso mencionado de "El Aleph" de Borges. ¿Cuánto es posible ceder del lugar de autoría?

¿Es mensurable?

Con antecedentes en las vanguardias históricas, que atacaban la noción de autoría como parte de su crítica a lo institucional y al estatuto de lo artístico, lo que subyace en los interrogantes que plantean las producciones de Läufer es la concepción de la obra en tanto que algoritmo. Si pensamos un algoritmo como un conjunto prescrito de instrucciones o reglas bien definidas, ordenadas y finitas, que permite llevar a cabo una actividad mediante pasos sucesivos, podemos leer en la receta del poema "Para hacer un poema dadaísta" de Tristan Tzara una obra como algoritmo, es decir, una obra que se basa en una descripción algorítmica. Claro que la diferencia con las obras del presente recae en la especificidad de lo digital. Según Lila Pagola, la principal divergencia respecto de las prácticas críticas a la noción de autor de autores precedentes y analógicos respecto de la cultura digital es que "una parte de la problemática alrededor de la autoría es un "desborde" emergente de

la propia forma técnica, independientemente de las intenciones del artista". Ante este desborde, existirían dos actitudes divergentes: la de los artistas que buscan estrategias de refuerzo y contención de la noción de autoría canónica, y la de los que, desilusionados respecto de cualquier dimensión aurática, "exploran los límites realizativos, de circulación y recepción que les presenta el campo de la tecnología digital" (Pagola, 2011, p.13)

¿Podemos pensar a Milton Läufer de un lado o del otro en este espectro de posiciones? Muchas de las problematizaciones respecto de la autoría de su obra quizás resulten de ese desajuste de la especificidad digital respecto de los procesos creativos técnicos que sustentaban la noción canónica de autoría. Sin embargo, también es posible divisar una intencionalidad de Läufer de asumir una postura al respecto, por ejemplo en su muestra de apoyo a Katchadjian en el conflicto con Kodama, o en cada uno de los programas en que – con diversos gestos- problematiza, tematiza, pone en evidencia, cuestiona y hace estallar la noción de autoría. Al mismo tiempo, nos interpela desde algunas decisiones también vinculadas con esta problemática: ¿qué lleva a Läufer a llamar a su página www.miltonlaufer.com.ar, en minúsculas, sí, pero exaltando el nombre de autor? Casi como un subtítulo, debajo del nombre de la página, podemos visualizar la referencia al *copyright* 2001-2018. ¿Se burla Läufer de la visión canónica de la autoría que engrandecía ciertos nombres propios? ¿Nos habla de las paradojas de una época que tiende a cuestionar la autoría, la propiedad intelectual, sobre todo desde una deconstrucción teórica, pero que insiste sintomáticamente en la importancia del nombre en la práctica? ¿Quiere retener algo de esa autoría puesta en riesgo por la especificidad técnica de lo digital?

El propio Läufer se ríe de las posibilidades exploratorias de lo tecnológico, y del modo en que una poética pensada como programa permite una seriación que colabora con la desilusión benjaminiana respecto de cualquier dimensión aurática. En su obra "Auratic Art" (2014), sólo encontramos un número que va actualizándose con cada visita, seguido de la leyenda "This is the piece number X of this serie". Por debajo, la firma escaneada de Läufer y una invitación a imprimir. El hecho de que cada actualización ofrezca un supuesto original colabora con la burla respecto del nombre de autor y de la invalidez de una firma escaneada o reproducida.

Incluso si pensamos que lo que se pone en evidencia es el agotamiento de una concepción de autoría sostenida en la originalidad, la creatividad, la expresividad, también nos encontramos con ciertos elementos paradojales. Es cierto que ninguna de las producciones de Läufer parece tomar como eje la expresividad, al menos en su acepción canónica. Sin embargo, quizás, la expresividad sí haya pasado a otra instancia de la creación artística. Por ejemplo, a la instancia de generación de

una poética como programa. También podríamos pensar, con Goldsmith (2011), que la supresión de la expresividad es imposible. Incluso cuando hacemos cosas tan poco creativas como cortar y pegar o transcribir una página, dice Goldsmith, nos expresamos de varias maneras. En sus palabras, "el acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre" (2011, p.112). Läufer experimenta en los límites de estas formas de creación, explora las posibilidades de una especificidad digital y, por supuesto, asume tareas de programador. Su poesía, en muchas ocasiones, es generativa, es decir, poesía en que los programas no son sólo una herramientas para presentar o alterar los textos, sino el medio de creación mismo.

Como interactores de sus maquinarias de escritura, nos expresamos en nuestros propios recortes, en el uso específico que hacemos de esas máquinas. Y Läufer se expresa en las combinatorias diseñadas que luego ejecutará la máquina. Al respecto, afirma Kenneth Goldsmith, que si quisiéramos articular una noción contemporánea de "genio creador", debería enfocarse en nuestra capacidad de manejar información y diseminarla. Marjorie Perloff (2006), por su parte, en relación con esta clase de procedimientos, acuñó el término de "moving information". Se trata tanto del acto de mover información de un lado a otro como del acto de ser conmovido por ese proceso. Podemos considerar que, en esta formulación teórica, Perloff pone en evidencia el hecho de que, en la literatura digital, las fronteras entre productores y consumidores de texto se difuminan, y eso colabora con la problematización de conceptos como el de autor, obra de arte o lector.

¿Podemos encontrar, entonces, en Läufer –y en otros artistas que como él hacen de sus poéticas programas- la versión contemporánea del genio creador? Si la respuesta es sí, la noción de autor se vería sólo desplazada, a pesar de las problematizaciones constantes, para acercarse a la del inventor –y por supuesto a la del programador. Se trataría de invenciones que dependen de unas destrezas innatas o adquiridas, no objetivables, que implican tiempo y dificultades. Pero, ¿bastan esas habilidades e invenciones en el dominio de la información para pensar en alguna forma, en algún gesto del "genio creador" en el ámbito contemporáneo?

Es el propio Läufer quien se acerca al tema cuando nos cuenta, en el *Post Scriptum* a "Si es argentino y todavía (inicie un paisaje interior)" (2016), que la literatura digital comenzó con la experimentación a partir de estructuras lingüísticas básicas y su posterior combinatoria. Una de las primeras obras, *Stochastische Texte* de Theo Lutz, de 1959, se basaba en estructuras oracionales simples tomadas de *El castillo* de Franz Kafka, y era un software elemental que combinaba adjetivos y sustantivos, y daba como resultado una nueva columna de oraciones. Lo relevante aquí, según Läufer, es que Lutz toma las palabras de *El castillo*, con la pretensión de que de allí surja su

legitimación literaria. No se trata de palabras cualesquiera, sino de palabras de Kafka, autor legitimado y de gran renombre.

Algo similar ocurre en muchas de las producciones de Läufer que trabajan sobre textos borgeanos. Se trata de usos y desvíos de la tradición literaria que no pueden pasar desapercibidos, incluso cuando la utilización de estas maquinarias de escritura podría llevar –quizás- a focalizar en la materialidad y opacidad del lenguaje, como si se tratara de bloques de escritura descontextualizada y sin historia. Es el caso de, por ejemplo, "Los caligramas de Babel" (2015), un programa que pone en movimiento la biblioteca "infinita, perfectamente inmóvil" del cuento de Borges. Si en general se hace énfasis en las narraciones, nos dice Läufer, contenidas en *La biblioteca…*, recibe menos atención el hecho de que, a partir del uso de los espacios en blanco –esos caracteres olvidados en el epígrafe del cuento, que contempla sólo las variaciones de veintitrés letras- también hay caligramas, que siguen la misma lógica de combinatoria. Así, del mismo modo en que "no hay en la vasta biblioteca dos libros idénticos" (Borges, 1941, p.112), cada vez que se ingresa a la página de Läufer, la versión que se obtiene es única. De hecho, si se desplaza con el cursor hacia abajo, también se obtienen nuevos caligramas. Infinitos caligramas, quizás, hasta uno que contenga todos los caligramas, o uno en el que se dibuje la imposible escalera de la nota al pie del cuento borgeano.

"La biblioteca de Babel" de Borges sirve como disparador de las máquinas de escritura de Läufer no sólo por su proyección matemática e infinita, tan cercana al universo que hoy en día constituye Internet; también le sirve como modelo textual para crear "La biblioteca de Barracas" (2015). Un dispositivo que genera párrafos y párrafos construidos a partir de la escritura fonética de todas las sílabas del español y su frecuencia de aparición según estadísticas de uso real, a partir de los patrones del cuento borgeano (uso de la combinatoria, igual cantidad de caracteres por línea). Una vez más, cada vez que se ingresa o se desciende en la página, la versión que se obtiene es única.

En otra de sus producciones, "Bigrammatology II" (2016) –la versión en español de "Bigrammatology I" (2016) construida a partir de la obra de T.S. Eliot- el foco se pone en las creaciones de Osvaldo Lamborghini. Fragmentos muy breves de "El fiord*"*, "El niño proletario*"*, "*Sebregondi retrocede"*, entre otros, son utilizados en la generación de un extenso poema, o –más precisamente- en la generación de un poema de extensión indefinida. Un programa en Python se nutre de estas obras para generar textos tomando en consideración las estadísticas de uso de las palabras en las obras originales. Según Läufer, resulta paradójico (aunque no lo sea según la teoría de la probabilidad) que sea casi nula la chance de dar con una oración que forma parte de los libros del autor, a pesar de que se trate de las más previsibles. El resultado es un poema abrumador. El

corte de verso también se produce de un modo que hace pensar en lo aleatorio, por encima de la estructura gramatical de las frases.

En "Bigrammatology II", Läufer edita el tejido resultante, pero trata de ser lo más fiel posible a la materia prima y afirma que "en cualquier caso, esta licencia no es ajena a los productos de la literatura generada por esos sistemas de procesamiento algorítmico tradicionales, denominados escritores" (Läufer, 2016). Como si quisiera leer el revés del debate, la figura de escritor queda ahora igualada, en las palabras de Läufer, a la de un procesamiento algorítmico. Esta declaración entra en consonancia con la idea barthesiana de un diccionario preexistente, a partir del cual trabajaría el escritor, utilizando las palabras como materia prima, imitando un gesto anterior, nunca original, dado que "el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras" (Barthes, 1984, p.64).

La maquinaria de escritura de Läufer es resultado de la lectura literal y llevada al extremo de estas concepciones barthesianas respecto de la muerte del autor.

Además, producciones como "Bigrammatology", ponen en escena otra tensión respecto de la noción de "autoría", que tiene que ver con los casos de obras derivadas, hoy analizados bajo la noción de *remix*. Se trata de la naturalización de la copia y la apropiación de la obra como insumos para el proceso creativo, que el entorno digital favorece. Textos de Borges, textos de Lamborghini, puestos a funcionar en nuevos contextos. Si bien Läufer explora con sus creaciones las posibilidades de apropiación e intervención que aporta lo específicamente digital, resulta significativo que conserve los nombres de autor. Por más que la actitud respecto del texto sea irreverente, sigue mediando una operación de cita. Los textos de Borges y de Lamborghini son puestos por Läufer en situaciones imposibles antes de internet; sin embargo, los nombres de Borges y de Lamborghini siguen ocupando el lugar que una tradición les otorga, incluso entre las posibles formas de creación, intervención y circulación alternativas que propone lo digital.

El debate ya había sido planteado respecto de la fotografía y quizás podamos permitirnos pensar que hay mucho de captura fotográfica de texto en las producciones de Läufer, sobre todo cuando prioriza la materialidad y la opacidad del lenguaje por sobre la transparencia y la comunicación. Pero en sus producciones predomina el movimiento. Como si la poesía se encontrara en los orígenes de su propio cine: millones de fotogramas de lenguaje, puestos a funcionar a una velocidad constante, producen la sensación de movimiento. Como cámaras fotográficas de lenguaje que capturan y organizan bloques de texto siempre a partir de un algoritmo. Pero detrás de las imágenes que se producen en los textos de Läufer sólo hay código binario. Y la sensación que se tiene es la de que nadie podría –verdaderamente- leerlos. Se trata de textos para ser observados o pensados más

que para ser leídos, a no ser que quisiéramos válidamente leer ese código binario. Obras conceptuales o "conceptos revestidos de literatura" en términos de Goldsmith que, a pesar de su ilegibilidad, siguen basándose en el lenguaje.

En el lugar que da a las nuevas formas técnicas y en el trabajo con ese "desborde" de la especificidad digital; en sus propuestas de poéticas como algoritmos; en la centralidad que otorga a los receptores a la hora de actualizar sus obras; en el *remix* como estrategia creativa; en cierta ridiculización de las formas tradicionales de la circulación y de la propiedad intelectual, y también en sus ironías, contradicciones o posturas paradojales al respecto, Milton Läufer pone en tensión y hace estallar la noción de autoría, actualizando un debate clásico que cobra nuevos matices en el presente, y se potencia por el entorno y las materialidades que constituyen el ciberespacio.

Pensar la noción de autoría en estas producciones lleva, inevitablemente, a enfocarse en esas materialidades, que requerirían otros niveles de análisis, y un diálogo con otras poéticas que problematicen nociones canónicas como la de autoría desde la producción digital, y a las que pretendemos aproximarnos en un futuro próximo. Sin embargo, limitándonos a las producciones de Läufer, podemos afirmar que si hay algo que las atraviesa, es la insistencia en una maleabilidad del lenguaje que sólo es posible en internet. Tocar un libro, olerlo, es parte de la experiencia tradicional de lectura. Buscar en Google "Cavalieri" y corroborar que la cita borgeana no es apócrifa, también es parte de la experiencia de lectura hoy. Dice Cavalieri –citado en nota al pie en "La biblioteca de Babel"- que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos. En la creación poética de Läufer, la figura autoral canónica entra en tensión, quizás, porque es el lenguaje en escala colosal que materialmente constituye internet lo que desborda a escritores y autores, y a la misma creación artística. Quizás los emplazamientos donde se ejerza hoy la función de autor estén ligados a una imposibilidad de ignorar y a una necesidad de manipular ese lenguaje que se materializa como un cuerpo sólido, manipulable, de infinitos planos, en dimensiones que no podían percibirse –aunque sí imaginarse- antes de internet.

Bibliografía

Barthes, Roland 1987 [1964]. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje,* Barcelona, Paidós.

Benjamin, Walter 2017 [1938]. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica,* Buenos Aires, Ediciones Godot.

Borges, Jorge Luis 1997 [1944]. *Ficciones*, Buenos Aires: Alianza.

Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Bulletin de la Societé française de Philosophie*, LXVI, julliet-septembre, 1968, págs. 73 a 104.

Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.

Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Läufer, Milton. https://www.miltonlaufer.com.ar/

_____ (2016) "Si es argentino y todavía (inicie un paisaje interior)". file:///C:/Users/User/Downloads/333934250-Revista-Ficcio-n-vol-9-num-5.pdf

Pagola, Lila (2011) "Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología" en Kozak Claudia (comp.) *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*.

Perloff, Marjorie (2010) *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.

América Latina, cine y construcción de identidad

Alejandro Javier NIGRI
Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

La existencia de una identidad latinoamericana ha sido y es aún motivo de intensos debates en la búsqueda respuestas a la pregunta por las características y componentes de esta identidad, si existiera, dado que es su misma existencia la que no pocas veces se pone en cuestión, de este modo nos encontramos con un amplio abanico de diversos orígenes que o la niegan o disputan teóricamente sobre su origen y composición.

Se ha sentado posición en este asunto desde diversos espacios, así desde la práctica política en el ámbito público, o ya, en espacios más acotados y especializados, como el de la academia, o también a través de diversas manifestaciones artísticas y culturales.

Desde lo académico el tema fue abordado a partir de la óptica de diversas disciplinas como la sociología, la antropología o las Ciencias Políticas y también desde las disciplinas que estudian la literatura y el arte (por mencionar algunas que con mayor empeño han estudiado la cuestión).

Ya fuera del campo académico, el abordaje se llevó adelante desde las diversas formas que asumen las prácticas literarias, las artísticas y las de la cultura en general, tratando y sentando posición en este controvertido problema.

Innumerable cantidad de escritores de ficción, poetas, ensayistas, artistas plásticos, músicos, guionistas, directores de cine y todo tipo de actores de la cultura en forma individual y colectiva hicieron aportes, posicionándose desde su particular convicción ideológica, o embargados por el trasfondo simbólico-cultural de la época, y en algunos casos desde la profundidad de densas inferencias filosóficas.

Mucho se ha dicho y escrito y no pocas veces estas expresiones sirvieron para poner en jaque paradigmas predominantes en ciertas épocas acerca de las miradas aceptadas por la sociedad y el poder sobre el punto del que tratamos (no solo en cuanto a la identidad que aquí trato sino sobre el tema identitario en general), y todo esto sin encontrar aún hoy una respuesta única a las diversas problemáticas e interrogantes que tal tema nos presenta.

Toda vez que se intenta abordar específicamente a la identidad latinoamericana, definir sus contornos, establecer sus características, el terreno se torna resbaladizo, la certeza desaparece, el punto en cuestión se torna elusivo.

Revisando la historia, encontramos a modo de ejemplo de las enorme variedad y distancia entre las distintas posiciones aquella que sustentara una de las posturas más populares a comienzo y mediados del siglo XX, que reconocía la existencia de una identidad latinoamericana desde los albores de la independencia, manifestándose, cual epifanía identitaria, en las luchas comunes protagonizadas por los pueblos latinoamericanos en las diversas colonias, llevadas a cabo con el fin de constituirse como naciones libres y sacudirse el yugo del decadente imperio español y Portugués, u otras que vieron en los movimientos de liberación de los años 60 y 70, y en sus manifestaciones culturales (por ejemplo el llamado Nuevo Cine Latinoamericano del que ya hablaremos) el germen de una identidad común, un lenguaje político y cultural que nos hermanaba, y que preanunciaba una era de definitiva unidad, en una extensión geográfica y humana indefinida.

En la etapa colonial (y para ser breves dado que no es este el tema de este trabajo) diversas señales y acontecimientos políticos dieron cuenta del poco interés de los países americanos por el tema[1], y después transcurridos los años 70, esta unidad quedó representada en una práctica retórica política (a la cual sin embargo no se le debe restar importancia) la cual, a su vez, se vio cuestionada en sus postulados de homogeneidad por la emergencia de otras variables identitarias como la de la diversidad.

1 El Congreso Panamericano de 1826, convocado por Bolívar fue muestra clara del poco interés que mostraron muchos Estados por esta unidad y la confusión ideológica reinante en la clase política de la época junto a las disputas por posicionamiento internacional en que intervinieron Gran Bretaña (invitado como observador junto a los Países Bajos) y otras potencias a la hora de la convocatoria. No fue Chile, no Fueron las Provincias Unidas del Sur, ni Paraguay, no fue Brasil invitado a pesar de ser una monarquía de dinastía europea y esclavista, no concurrió EEUU invitado más por la presión de México y las Provincias Unidas de Centroamérica que en razón coincidir en algo con la política bolivariana de la que todos desconfiaban en general (incluida de forma destacada en esta desconfianza las posiciones del entonces presidente de la Gran Colombia, el Gral. Francisco de Paula Santander).

Por supuesto que esta primera concepción nunca prosperó y tampoco encontró adherentes serios en el ámbito académico, pero la segunda continúa siendo hoy materia de debate y se pueden encontrar actualmente, en diversos espacios de la vida cultural (entre ellos el cine) manifestaciones que se referencian de alguna manera en estas concepciones basadas en los procesos de lucha por la liberación nacional.

De todos modos estas menciones nos ponen frente a algunas (solo algunas) de las dificultades que encontramos al tratar con este tema o al intentar rastrear las diferentes posturas que se expresaron en los últimos 70 años (a partir que el tema derechos humanos, derechos culturales y conflictos identitarios comenzaron a tener peso destacado en los debates académicos y en las políticas estatales). Como muestra de alguna de estas dificultades aparece la cuestión acerca de la extensión geográfica, cultural y humana del llamado espacio latinoamericano, problema sin duda litigioso y aún hoy irresuelto.

Estas búsquedas no siempre tuvieron el mismo significado para todas las partes interesadas y no en todos los países ni en todas las regiones de América Latina significaron del mismo modo el término identidad en cuanto a quienes se incluía en el conjunto de los habitantes de Latinoamérica (¿qué pasaba y pasa con los pueblos originarios, con los negros, con los que hablan inglés y francés en el Caribe?). En estas búsquedas (y en las maneras de responder a estas problemáticas) hubo diferencias en el tiempo y en la gramática de la construcción identitaria latinoamericana ahondadas por la lejanía geográfica de las diferentes realidades Estatales existentes a partir de la finalización de la colonia.

Como sugerimos más arriba, y con la eventualidad de excepciones aisladas en algún debate que se acercara al tema identitario, muchas veces mezclado con otro problemas de origen racial, o social, existe un momento a partir del cual la identidad gana centralidad en los debates internacionales en el marco del reconocimiento de la importancia y obligatoriedad jurídica internacional de los Derechos Humanos, por medio de la institucionalización de su primera generación a través de las primeras Convenciones y Tratados sobre el tema en el seno de la ONU[2].

2 La descripción del proceso de reconocimiento y regulación de los Derechos Humanos a nivel internacional, los sucesivos tratados, los acontecimientos históricos que acompañaron este proceso, la irrupción del concepto de diversidad cultural y de los paradigmas culturales que lo antecedieron está excelentemente explicado en el proyecto de otorgamiento de jerarquía constitucional a la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, de los Senadores Perceval y Filmus del año 2008 que se puede encontrar en la página del Senado de la Nación Argentina.

El derrotero histórico del problema identitario político-cultural en los pueblos periféricos, colonizados por el occidente europeo encuentra un punto de partida común con el fin de la segunda guerra mundial. A su vez el contenido de esta búsqueda, el nivel de adhesión a los distintos paradigmas propuestos en referencia al tema, va ser muy diverso según se trate de Asia, África o Latinoamérica.

No debemos perder de vista la responsabilidad de Europa en esta situación conflictiva, conjuntamente con EEUU, el heredero (y nueva cabeza) de las tradiciones políticas imperiales occidentales (si bien de algún modo aggiornadas en sus formas), tanto en lo político-económico como en lo cultural (Quijano 1992).

Europa, históricamente, va a vivir la necesidad de definirse identitariamente con la aparición del Estado Nación, o sea en el mismo proceso en que se produce la transición del feudalismo al capitalismo, proceso que la estructura política tomará en Europa las forma del Estado Absolutista.

Algunos autores han considerado la conquista de América y la posterior conformación de la colonia como elemento concomitante con la aparición y consolidación del capitalismo, con mutua influencia en su desarrollo, transformándose en un dato fundamental para explicar la particular manera que tomó en todo los órdenes la colonia y la posterior "colonialidad" en América. De este modo Mignolo (2000:18) cita y acompaña a Anibal Quijano al exponer su tesis:

> Quijano identifica la colonialidad del poder con el capitalismo v con su consolidación en Europa a partir del siglo XV. La colonialidad del poder implica y se constituye en sí misma, según Quijano, de acuerdo con los siguientes principios;
>
> 1. La clasificación y reclasificación de la población del planeta -el concepto de cultura se vuelve crucial para esta tarea.
> 2. Una estructura institucional funcional para articular y gobernar dichas clasificaciones (aparatos de estado, universidades, iglesias, etc.)
> 3. La definición de espacios apropiados para dichos fines.
> 4. Una perspectiva epistemológica desde la cual articular el significado y el perfil de la nueva matriz de poder y desde la cual la nueva producci6n de conocimiento puede canalizarse.[3]

3 En esta misma cita expone la relación capitalismo-colonialidad, y explica el concepto de colonialidad como la forma y manera que toma lo colonial una vez que los pueblos colonizados obtienen su independencia política formal.

El Estado moderno necesitará fidelizar población y territorio para poder constituirse, y es con ese fin que realizará todas las construcciones simbólicas necesarias a los fines de edificar el mito del Estado Nación, amalgama que servirá de base a su expansión (y con ella la del capitalismo y la de toda la cultura occidental moderna), y construirá un marco humano y geográfico que sustentará una soberanía política y económica centrada primero en el trono y más tarde en la ciudadanía con la aparición y triunfo de la burguesía (S XVIII).

Esta burguesía triunfante es la que dará el tono ideológico y el sustento filosófico y racional a la cultura que impondrá el amo europeo moderno en esta segunda etapa de la conquista americana y en la expansión hacia Asia y África (ya en forma sistemática, ordenada y planificada según pautas e intereses políticos y comerciales), expansión que adoptará la forma de "misión civilizadora" de profundo contenido moderno y humanista, y que encabezarán las potencias del norte europeo como Gran Bretaña, Francia, y Holanda, muy influenciada por el pensamiento alemán y sustentada por dos grandes pilares, la fe protestante y la ideología capitalista. Así, como en la primera etapa, a la cual podríamos llamar mediterránea, con participación principal de España y Portugal y con fuerte influencia de la cultura italiana (por otra parte uno de los puentes principales con el oriente musulmán), y encuadrada en los preceptos religiosos de la Iglesia Católica, comenzará la llamada expansión europea (Mignolo 2000 :20; Hall y Mellino 2011:33), que preparará el terreno cultural inculcando los sentimientos de sometimiento irreversible a la cultura impuesta y la condición subalterna del pensamiento económico, social, político y cultural de los pueblos conquistados (Quijano 1992:12).

En cuanto al origen de las pautas culturales que hoy, globalización mediante, aparecen como hegemónicas, en cualquier punto del globo que uno pueda observar, presentan netas diferencias de grado de acuerdo se trate de una cultura asiática (donde encontramos culturas más antiguas que en cualquier otro lugar del planeta), africana (a cuyas sociedades les fue impuesto un grado de degradación forzada de su condición humana inédita hasta ese momento, sumergiéndola en un genocidio de proporciones aún hoy desconocidas, subalternizando su cultura, y provocando la pérdida de la identidad de gran parte de sus comunidades), o americana, que como veremos sufrió la negación de la existencia de las culturas originarias (Quijano 1992)[4], tratando a los territorios conquistados como tierra de nadie, territorios a la cuales se debía conquistar, someter, cultivar y

4 Para ser honestos, no solo de las potencias conquistadoras, sino de los Estados soberanos formados con posterioridad a la guerra de independencia

extraer sus riquezas naturales, dando a su vez forma a una cultura renovada identificada y sustentada por la cultura moderna occidental, en este punto la religión jugó un rol de fundamental importancia en el sometimiento y condicionamiento de la mirada y los oídos de los americanos criollos con respecto al mundo, a la naturaleza, a la propia cultura y a los de las otras realidades culturales que poblaban el territorio americano.

Antes de comenzar a analizar, más de cerca, cómo fueron las derroteros de estas culturas creadas a imagen y semejanza de quienes se adjudicaron un papel "Adámico"[5], en el seno de las sociedades latinoamericanas y en la conformación de nuevas culturas "mestizas" en estas sociedades herederas del pensamiento occidental, nos detendremos unos instantes en los procesos concomitantes que se produjeron allende los océanos, en otras latitudes y en otras culturas coloniales, en el periodo que se conoce como "Proceso de descolonización de Asia y África".

Este proceso que va a ser coetáneo de las luchas por la liberación económica y social en América Latina (recordemos que en Asia y África las guerras de liberación intentaban la conformación de realidades político - jurídico independientes y soberanas, proceso que en América en términos generales había finalizado alrededor de mediados del siglo XIX), y va a estar ligado al proceso latinoamericano, principalmente, desde la producción literaria y artística, principalmente con su vertiente más política y combativa. Va a existir un ida y vuelta intelectual y artístico que garantizara una doble vía de influencia resultando muy difícil encontrar el génesis inspirativo en uno u otro punto del mundo[6].

Las batallas de estas guerras por la liberación y la soberanía se va a dar en todos los frentes de combate (donde el protagonismo urbano pasará a ser descollante y producirá nuevas maneras de reflejar esas luchas en el arte), e incluirá el amplio espacio de la disputa por la hegemonía cultural, con todas sus variables y expresiones incluidas.

Por un lado se posicionarán los países centrales, liderados por EEUU, el nuevo gendarme de la ortodoxia occidental en política, economía y cultura, y por el otro presentará pelea la promesa de una liberación política y económica que se obtendrá, en el imaginario, en el marco de una nueva realidad solidaria enmarcada en el pensamiento socialista, producto de la lucha encabezada y

5 Dios encargó a Adán poner nombre a los animales, las plantas, en fin a la creación: Génesis Cap. 2:19 Formó, pues, Jehová Dios de la tierra toda bestia del campo y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre. 20 Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo; mas para Adán no se halló ayuda que fuese idónea para él.

6 Piénsese en autores y militantes como Franz Fanon o Edouard Glissant.

respaldad en el poderío político, diplomático y militar de la URSS ganado en la reciente guerra mundial. Esta tentadora promesa tampoco garantizaba por cierto a la miríada de pequeños estados (la gran mayoría de ellos pobres, muy poco desarrollados, de incierto futuro y con muy poco acceso a cualquier tipo de participación o goce de cualquiera de las formas de la cultura) la capacidad y posibilidad de producir y difundir la propia cultura, la cual arrancaba con el peso de no ser siquiera considerada, no solo por la elite mundial, sino tampoco por lo que ellos consideraban su elite local.

Emergerá así toda una vertiente de arte comprometido, de forma desconocida hasta ese momento, con lo político y social, con renovadas formas de expresión, modalidades inéditas en el uso de los géneros, y en donde, aparte de la importancia tradicional de la literatura, el cine, obtendrá un protagonismo descollante por primera vez, transformándose en verdadera arma de combate, debido a su posibilidad de llegada masiva y a sus novedosos usos políticos del lenguaje (Sanjinés y Grupo Ukamau 1979).

Ambos bandos emplearán esta arma, ambos obtendrán éxitos y derrotas, pero si se realizara un balance en el terreno cultural y comunicacional al día de hoy, aparecen como indudables los éxitos estratégicos que han obtenido los sostenedores del status quo cultural, y los escasos logros de aquellos que pretendían recuperar su cultura, tanto en su producción como en su posibilidad de acceso, así como la de aquellos otros que impulsaban el reconocimiento de nuevas identidades que contuvieran a nuevas y antiguas realidades políticas y culturales.

Sin duda occidente, y ya hablando concretamente en términos cinematográficos, contaba con la delantera, no solo por su desarrollo tecnológico que en estas nuevas formas expresivas aparecía como determinante en la generación de nuevas propuestas estéticas y que les proporcionaba ese carácter de Industrias Culturales, sino también por su amplia capacidad de producción, la cantidad de mercados disponibles que habían sabido generar, y que se traducía en públicos masivos y como consecuencia en una enorme capacidad de generar capital para invertir en más proyectos.

Todas estas batallas en el campo cultural, continuarán acompañando a las luchas políticas y sociales, los frentes serán diversos, y los avances de aquellos que buscaban ampliar horizontes y liberarse en todos los terrenos más allá de lo político formal, se mostraran lentos pero muchas veces podrán mostrar éxitos imposibles de retrotraer.

De la emergencia de la multitud en el Nuevo Cine Latinoamericano (Sanjines 2008), a las confrontaciones en la UNESCO por un orden comunicacional más justo y democrático que

concluyera en el affaire conocido como "Informe MacBride" (Sean MacBride y otros, 1993), continuando por las políticas diplomáticamente beligerantes de EEUU y Gran Bretaña contra las nuevas realidades estatales nacidas del proceso de descolonización (campo de batalla y de disputas hegemónicas de la guerra fría), siguiendo por la década del neoliberalismo, la caída del muro y el fin del llamado socialismo real, la reacción de las economías emergentes, el boom de las materias primas, acompañado todo esto por la revolución digital e Internet que cambiarían la forma de comunicar y harían aparecer novedosas formas de expresión artística hasta ese momento desconocidas, el mundo cultural se vio profundamente sacudido en sus paradigmas culturales.

Inmerso todo este panorama en una sociedad que cambiaba encaminándose a un comportamiento cada vez más individualista, temeroso del futuro, menos inclinado a las relaciones interpersonales, menos sensible a los dramas sociales, en medio de un caos de expectativas incumplidas por la modernidad encontramos el surgimiento de paradojas que expondrán debates no saldados y cuidadosamente ocultados que hacen a la mirada de las sociedades existentes hacia las otras realidades culturales y hacia sí mismas (Bauman 2013).

Las identidades son puestas en cuestión con el surgimiento de la diversidad contra el carácter homogéneo de las identidades tal cual se conocían y conceptualizaban hasta no hace mucho, y paralelamente y en medio de la globalización, resurgen arcaicos nacionalismos, endurecen las políticas referidas a la inmigración en los países centrales y dificultan severamente las condiciones de aceptación y reconocimiento de la diversidad cultural en no pocos países.

Todas las identidades fueron cuestionadas, las de clase, las nacionales, las históricas, las político-culturales, las sexuales, las de género, y muchas otras, al punto tal de ponerse en cuestión el concepto mismo de identidad, lo acuerdos simbólicos mínimos necesarios para reconocerse, y llevando a ciertos estratos con una cultura individualista extrema a pensar tan solo en términos de identidad personal, y de soluciones individualistas.

Latinoamérica no quedó fuera de este proceso, encontrándose en mitad del río para afrontar los desafíos de concretar una identidad que incluyera a todos, o por lo menos a todos los que de alguna manera y por la razón que fuera se sintieran o se reclamaran latinoamericanos.

A mitad del río porque debido a esa atomización estatal pos colonial a la que me referí en los inicios del trabajo (Barbero 1984:80), las dificultades y las soluciones que se ofrecieron variaron mucho de un país a otro, algunos optaron por caminos inscriptos en el indigenismo, allí donde los pueblos

originarios formaban una mayoría dentro de la realidad estatal, en otros casos existió una fuerte apuesta por una identidad nacional homogénea al estilo europeo, imaginada al margen de otras realidades étnicas y sociales existentes en el mismo territorio , otros invocaron tradiciones ancestrales originadas en continentes lejanos para abroquelarse en comunidades sociales con características muy definidas como las teorías de la negritud de gran importancia en el Caribe.

Simultáneamente en el mundo otras identidades atravesaban transversalmente las culturas y exigían espacio y reconocimiento, poniendo en cuestión inclusive a las identidades político-culturales basadas en razones étnicas e históricas que pugnaban por reconocimiento y atravesando transversalmente a las clases sociales, aun en países que atravesaban procesos de cambio revolucionarios en latinoamérica[7].

Regresando a nuestro campo cinematográfico, este éxito (no definitivo por cierto) tiene razones anteriores más profundas que aquello que se puede explicar por la restricción tecnológica, razones que son parte fundamental de la estructura de poder que cimienta el capitalismo, y que se encuentran en la propia génesis de este y que lo retroalimenta como fundamento primero del éxito de la expansión de la cultura occidental, y de la capacidad de penetración, de fijación y de permanencia, y que se deben a esa labor misional (que emula a las evangelizaciones realizadas por el cristianismo y que cambió la matriz religiosa en buena parte del mundo) que se impusieron los europeos como meta en toda la extensión de sus territorios coloniales y con singular éxito en América (Quijano 1992:12 y Pratt 2011).

Esta épica tarea tuvo como principales protagonistas a los científicos y aventureros que se lanzaron a explorar, conocer, estudiar, clasificar, resignificar y renombrar los territorios, accidentes geográficos, animales, plantas e inclusive pueblos enteros que ya poseían nombre y una identidad. Pero fundamentalmente va a construir un relato, y lo va a ligar a una saga de acontecimientos épicos, cargados de simbolismo que funcionaran como la argamasa que unirá y dará justificación a la monumental gesta moderna y también a las instituciones científicas europeas que avalaron esta tarea, que le dieron marco, prestigio, método y que sirvieron de órgano de divulgación de la faena (Pratt 2011).

No menor fueron los servicios prestados por la flamante industria de la impresión con tipos móviles que revolucionaria la forma de comunicar y que haría accesible estas historias, estos

7 Recomiendo ver la película “Fresa y Chocolate” dirigida por Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Cuba,1993 para visualizar algunos de estos nuevos problemas en sociedades revolucionarias.

descubrimientos a un público burgués ávido de conocer las novedades sobre el ancho mundo y sobre los potenciales nuevos mercados o nuevos proveedores de materias primas que occidente ponía a su alcance a la vez que cumplía con la noble tarea de llevar la luz de la modernidad, de la civilización, a un mundo bárbaro al que había que incluir en un futuro venturoso de progreso, paz y armonía cultural y comercial que beneficiaría a toda la especie humana (Pratt 2011 y Johns 2013).

Este pensamiento, que parece exagerado, no solo existió en algún momento sino que permaneció en el tiempo hasta no hace tanto, aún en ámbitos y entre personas de las que cabía esperar un pensamiento más acorde a la evidencia científica, como nos muestra este párrafo de Max Weber donde podemos observar lo arraigada de estas convicciones:

> "Cuando un hijo de la moderna civilización europea se dispone a investigar un problema cualquiera de la historia universal, es inevitable y lógico que se lo plantee desde el siguiente punto de vista: ¿qué serie de circunstancias han determinado que precisamente sólo en Occidente hayan nacido ciertos fenómenos culturales, que (al menos, tal como solemos representárnoslo) parecen marcar una dirección evolutiva de universal alcance y validez? Sólo en Occidente hay "ciencia" en aquella fase de su evolución que reconocemos como "válida" actualmente. A no dudarlo, también en otras partes (India, China, Babilonia, Egipto) ha habido conocimientos empíricos, meditación sobre los problemas del mundo y de la vida (...) Pero a la astronomía de los babilonios, como a cualquier otra, le faltó la fundamentación matemática que los helenos fueron los primeros en darle. A la geometría hindú le faltó la demostración racional, que también fue producto del espíritu helénico. Las ciencias naturales hindúes carecieron de la experimentación racional" [8](Mignolo 2000)

Este posicionamiento responde a lo que autores como Aníbal Quijano identifican como "Colonialidad del Poder" y que generará en el ámbito epistémico el espacio de los estudios poscoloniales y decoloniales.

Explicando cómo se generó esta desvalorización del conocimiento, imaginario y construcción simbólica de los pueblos identificados como indígenas Quijano (1992:12) dice:

> Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario… En una medida. Es parte de él, para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. .. Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones.

8 Walter Mignolo comenta al respecto: "Weber nunca mencionó al colonialismo, no era consciente de la diferencia colonial y no reflexiono sobre el hecho de que su discurso celebratorio tomaba cuerpo durante el momento de mayor expansión europea y de mayor acumulación capitalista en la historia del sistema mundial moderno/colonial."

El cine latinoamericano, ha tratado en forma directa el tema identitario y la herencia colonial, exponiendo la mirada del autor y también el imaginario social sobre el tema.

Como dije antes la restricción tecnológica mencionada por varios autores de diferentes maneras y contestada por artistas latinoamericanos también de diferentes formas (es un tema que excede los límites de este trabajo) si bien existente es en mi punto de vista muchísimo menos determinante que la pesada carga de la herencia cultural colonial que renombró lo ya nombrado, ocultó tradiciones, desapareció lenguajes y nos escindió de un medioambiente al que no terminamos de comprender ni de cuidar en forma adecuada, rompiendo también lazos solidarios y comunitarios que pudimos haber heredado junto con otros valores de los diversos padres y madres de la actual población americana.

El arte cinematográfico puede ser un reflejo de la realidad, una metáfora de aquello que muchas veces no queremos ver, pero también, como ya lo vimos puede ser una arma, que nos permita desandar lo mal andado, recuperar lo extraviado y tratar de reconstruir lo perdido. El reconocer la diversidad de nuestro mundo simbólico es un punto de inicio imprescindible y encontrar las formas y lenguajes para mirarnos, comprendernos y aceptarnos como hermanos de recorrido, es una tarea en la que el arte funciona como una caja de herramientas imprescindible y el audiovisual una de sus piezas más preciadas.

Tomé para analizar en este trabajo la película de Jorge Sanjinés “La Nación Clandestina” de 1989, pero analizándola en el marco de su filmografía, muy particular por cierto, y muy ligada al tema que tratamos.

Por razones de tiempo y espacio lo limitaré al aspecto de la temática y de la trama rastreando las huellas dejadas por la colonialidad en las maneras de abordar asuntos identitarios por el cine latinoamericano y las restricciones que impone esta colonialidad a las decisiones estéticas y técnicas al momento de llevar adelante un proyecto aun con las mejores intenciones de despegar de los límites simbólicos dejados por la modernidad europea en nuestra visión del mundo, por lo tanto haremos mención en algún caso a los aspectos técnicos en tanto se refieran en forma directa a estos temas seleccionados.

Sanjinés, director boliviano de extensa carrera, fue uno de los exponentes fundadores más importantes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, junto a directores de la talla de Glauber

Rocha, Fernando Pino Solanas, Raymundo Gleyzer, Santiago Álvarez, Miguel Littin, Patricio Guzmán, o Jorge Cedrón por mencionar solo algunos.

El presentó su corto "Revolución" en el Festival de Valparaíso de 1967 piedra fundamental del movimiento cinematográfico, puesto en marcha gracias al tesón del cineasta y medico chileno Aldo Francia[9].

El cine de Sanjinés pasará por diversas etapas, la primera más ligada a la reivindicación de derechos para su pueblo, luego otra de búsqueda de un lenguaje que lo ligará a los sectores más desfavorecidos y le permitirá llegar a la población mayoritariamente indígena de Bolivia y por último una etapa de madurez donde pone en práctica lo aprendido y juega más libremente con las nuevas premisas lingüísticas cinematográficas que descubre y practica.

"La Nación Clandestina" es tal vez, la primera película de esta etapa de madurez, y corresponde a un largo camino que intentaremos sintetizar un poco más adelante luego de realizar algunas precisiones sobre esta obra innovadora del lenguaje cinematográfico.

En esta oportunidad Sanjinés sintetiza las enseñanzas que él y su grupo Ukamau han incorporado en su experiencia de filmar historias cuyo trama transcurre en el seno de comunidades indígenas de los andes bolivianos.

La historia está totalmente filmada en lengua Aymara (excepto breves fragmentos en español), y cuenta la historia de Sebastián Mamani un campesino, que es expulsado de su comunidad por haberla traicionado cuando se le encargaron funciones de representación de la misma. Sebastián se dejaba influenciar por abogados y políticos mestizos que le hacen creer que él es más inteligente y capaz que sus hermanos de la comunidad indígena, y que es el único con la inteligencia suficiente para ver las oportunidades de progreso que existe al asociarse con ellos. En ese camino, degrada su propia cultura, se corrompe como se lo habían anunciado todos los que lo querían, y traiciona así sus costumbres identitarias culturales.

Sebastián (Mamani es el apellido que toma avergonzado de su cultura para ingresar a las Fuerzas Armadas), en su exilio en La Paz ve como esa sociedad citadina desprecia su cultura, desprecia su color de piel, lo considera inferior. Mamani había expresado admiración por esa cultura moderna occidental, por esa idea de progreso. Perderá a su comunidad, a su familia (su esposa, su tío,

9 Cabe recordar que en esa época se reconoció como impulsor y padre ideológico de este movimiento al argentino Fernando Birri , fundador de la Escuela Documental de Santa Fe.

maestro y líder en la comunidad), perderá el respeto por su propia imagen, se tornará alcohólico y violento aún con quienes lo quieren.

Regresará dispuesto a pagar su deuda, con ropa y máscara tradicional bailará hasta morir. Lo hará según la ceremonia del Tata Danzante, especie de genio de condición ambivalente, tanto malo como bueno, ceremonia olvidada aún por los más viejos de su comunidad (que ya han dado inicio al olvido como pasa en las culturas vivas y cambiantes) pero recordada por el sabio más viejo[10].

Sebastián morirá. En el film veremos cómo los lazos familiares persisten en la comunidad, el tío intenta conseguir un trato justo para quien traicionó pero regresa arrepentido, su esposa, a quien en el inicio de la relación viola, clama por piedad a la comunidad, y al final es salvado por el viejo sabio permitiéndole morir según las costumbres ancestrales de su pueblo.[11] Veremos también la comunidad como la unidad donde se deciden todos los órdenes de la vida del pueblo Aymara, el poder de decisión horizontal, el respeto a los tiempos de la cosecha, una vida apegada al equilibrio del ambiente andino y del cosmos. Queda claro a lo largo de la película el profundo desprecio que siente la comunidad por la cultura blanca y mestiza, y la imposibilidad de dialogar en términos culturales con el individualismo hedonista de quienes se encuentran embebidos en la cultura moderna occidental. El pueblo no concede en el respeto a lo comunitario, a las decisiones compartidas, a su propio lenguaje (muchos de ellos no entienden el español como se puede ver en la escena del militante de izquierda, que inútilmente pide ayuda y que al no ser entendido es asesinado por los militares)[12].

Esta película es el punto culminante en la búsqueda de un lenguaje que sea accesible y comprensible en su totalidad y dimensión por esas culturas andinas expoliadas no solo por el amo colonial europeo, sino también por la cultura blanca y mestiza local, admiradora de todo lo occidental y con sus mismos códigos étnicos. Como ese pueblo se compone principalmente de las distintas etnias originarias, 63% según sus dichos (Segui Fuentes 2013:45), se impone la tarea de filmar en un lenguaje que en sus componentes gramaticales, en sus componentes simbólicos sea

10 Es de destacar que aquí Sanjinés nos permite ver como esta autopercepción que poseen todos los pueblos, que se ven como culturas monolíticas, invariables montadas sobre principios firmes incuestionados, en realidad en la medida en que son una cultura viva se van modificando de a poco, los que les permite ir afrontando las cambiantes necesidades del mundo y sus exigencias.

11 Después y a pesar de eso se casa con él y lo protege e inclusive lo encubre pero siempre intentando encarrilarlo y hacerlo regresar a sus orígenes, como una madre.

12 También podemos ver en la escena el desprecio que el militante siente por los indios al final antes de morir, dando a entender que no es solo una cuestión de ideología, sino que priman en esa mirada cuestiones culturales muy profundas.

apto para ser abordado por sus destinatarios, y aquí tenemos una primera decisión en el terreno de la identidad.

Sanjinés no le habla a Latinoamérica, el construye un lenguaje cinematográfico para poder ser comprendido por las dos grandes culturas andinas de Bolivia, la Aymara y la Quechua, y seguramente por algunos otros pueblos que compartan códigos comunes.

Primera consecuencia de esta decisión a tener en cuenta, el prioriza un destinatario y en principio solo lo podrá descifrar en sus códigos más íntimos ese destinatario y no otro, no filma para blancos, tampoco para mestizos aculturizados, ni para otros pueblos originarios que no compartan mundos simbólicos con esta cultura andina[13].

Sanjinés comprende que no existe un lenguaje que unifique a las distintas realidades culturales de Bolivia y de Latinoamérica en general. Comienza pacientemente la tarea de elaborar un lenguaje cinematográfico coherente y a semejanza del lenguaje coloquial andino. Un lenguaje que refleje como el idioma su cosmovisión, su forma de abordar el mundo, su particular manera de relacionarse con quien es su igual y con el otro.

Ese lenguaje debe rescatar ese espíritu comunitario, plural, profundamente democrático en la acepción más ajustada de la palabra, un lenguaje que refleje esos tiempos sin tiempo, con una concepción circular (Seguí Fuentes 2013:50).

Toda la película es una sucesión de planos secuencias, montados unos tras otros, sin cortes. El relato comienza por el final, y se desenvuelve en planos largos que integran pasado, presente y futuro en los términos de la mirada andina.

Se descarta el close up, de neto corte individualista, los contrastes serán una constante, entre ciudad y campo, o entre cultura individualista y hedonista y cultura comunitaria y solidaria, entre posiciones hegemónicas, dominantes, y posiciones subalternas. Se juegan valores. Hay reivindicaciones raciales pero también de clase. Las identidades político-culturales se atraviesan, no se superponen, coexisten, y con ellas también otras identidades, que cada día ganan un espacio mayor de visualización.

13 Recordemos que son múltiples las etnias originarias en Bolivia, entre las principales se encuentran los Guaraníes, que en nada comparten cosmovisiones con los pueblos andinos y que tienen ancestrales relaciones de enfrentamiento, anteriores a la conquista, por razones de espacio, hegemonía, etc.

¿Por qué Sanjinés toma esta decisión de filmar de una manera tan particular, que si bien simplifica el montaje, crea complicaciones en la producción de tono no menor?

Sanjinés ya había filmado dos largometrajes en los que se había acercado de a poco al tema identitario, el primero Ukamau, que le dio el nombre a su grupo creativo de trabajo, un drama de trama clásica, casi un melodrama, pero si se quiere con algún carácter indígena, hablada en Aymara, La historia narra la violación y asesinato de una joven indígena a manos de un intermediario mestizo y la búsqueda, paciente de venganza por parte de la pareja de la mujer. En esta película queda evidenciado el desprecio que tienen los mestizos y los blancos por las etnias originarias, y a su vez el desprecio que siente la sociedad por el mestizo evidenciando una escala clasificatoria donde el indio ocupa el escalón más bajo pero el mestizo ocupa uno inmediatamente siguiente. Nuevamente aparecen conflictos político-culturales en este caso étnicos, conflicto recurrente en Latinoamérica (Quijano 2000), atravesados por un conflicto de clase. Pero este conflicto de clase no se resuelve en principio por una revolución que reivindique los derechos de los trabajadores, como es en el caso del militante de "La Nación Clandestina" donde prima el desprecio étnico, el menosprecio por el otro, al cual se lo considera muy por debajo de los estándares sociales aceptables aun para llevar adelante reivindicaciones de clase, y que parece venir de mucho antes.

No es imposible que esta realidad provenga de aquellas políticas clasificatorias españolas que aplicó a sus colonias y a sus súbditos y que tiñeron el nacimiento de los nuevos Estados (Mignolo 2000:28-29) y el fortalecimiento de la forma del Estado Nación en su concepción europea. La sociedad blanca latinoamericana diseñó un modelo de nación independiente (Barbero 1984), con su propio relato histórico y se lo impuso a mestizos e indios, culturalmente blanca, hispana (o portuguesa) y católica, los mestizos que nunca pudieron desarrollar una cultura original absorbieron esas maneras como lo único existente, y las culturas indígenas ni siquiera fueron tenidas en cuenta, dado que como explica Mary Louise Pratt (2011) América fue tomada como un territorio vacío, y eso se refleja en la filmografía de Sanjinés y de otros directores que han reflexionado directa o indirectamente sobre el tema. La población originaria no fue nunca tenida en cuenta, o fue diezmada por las armas o por las enfermedades, o murió sirviendo en tareas extractivas (minería) (Quijano 1992) extremadamente peligrosas o reducida a condiciones de vida de supervivencia y le fue denegado todo acceso al bienestar económico, a la educación, a la propia cultura y de ese modo fueron invisibilizados.

Ukamau rescata un idioma, pero en un lenguaje clásico europeo. La actitud es paternalista, bien intencionada, pero es la mano de alguien que se ve como más capacitado y que tiende a otro más débil e incapaz de acciones e ideas propias. En Yawar Malku (Sangre de Cóndor), Sanjinés va a reconocer un éxito y un fracaso, por un lado va a superar la prueba de honestidad frente a la comunidad originaria que desconfiaba de él, pasando por las pruebas rituales a que lo exponen como relata en el libro de el Grupo Ukamau "Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo"(1979), logra filmar la película y ocasionar un impacto inesperado en el público europeo y después en el Boliviano logrando que el gobierno expulse a las fuerzas de paz de EEUU que estaban esterilizando a las mujeres indígenas, pero no logra que aquellos que habían sido protagonistas comprendan el film.

Segundo aprendizaje, de ahí en más el proceso de producción deberá respetar las formas que impone la comunidad protagonista, en todos los extremos, formas de producir, de obtener permisos, de elaborar la historia, de conducir la cámara, de encuadrar, de montar y de exhibir. Consecuencia de esto es la necesidad de un equipo totalmente inmerso en esas formas de producción como en ningún otro caso, y la necesidad de experimentar otras formas de conducir el barco del proyecto de maneras novedosas, lo que llevará a todo el grupo a experiencias fallidas y otras exitosas, experiencias que merecen un trabajo más detallado en sí mismo.

El tercer aprendizaje es el del lenguaje, creando movimientos de cámara y secuencias novedosas que permitieron a quienes inspiraban y participaban de la historia a poder reconocerse. Más allá del idioma (también se realizó en lengua andina), las formas visuales, las simbólicas, las maneras de entender el tiempo, las formas en que la conciencia estructura la realidad son propias de cada cultura e imprescindibles para la producción de lo propio y para la comprensión mutua.

El director no comete el error de mostrar a la cultura Aymara como una cultura de seres humanos impecables, sin dobleces, muestra también su lado oscuro, el patriarcado, el machismo (la violación de Sebastián a su pareja, que sería luego su esposa), o en la violencia desatada cuando Sebastián regresa e intentan lincharlo.

Presenta ese mundo con sus luces y sombras, pero deja algún interrogante sobre cómo resolver el problema de la posibilidad de integración en una identidad mayor a construir como la latinoamericana. Nos impone sobre la necesidad de generar lenguajes que puedan ser comprendidos, no es posible acuerdos en una gran babel cultural, como lo es hoy América Latina,

donde chicanos de habla inglesa, se mezclan con cientos de etnias originarias no siempre solidarias entre ellas[14], mestizos cuyos orígenes son muy diversos, Estados que cuentan con una población importante de origen africano, y la población mulata que esta realidad origina o el mestizaje entre negros e indios. Corre el riesgo (así lo entendió él en un principio) de que el resto de la población (mayoritaria en el continente por otro lado) no comprenda esos códigos[15].

La filmografía posterior de Sanjinés (que acá no analizaremos) deja constancia de la importancia de esta integración por razones de clase y de la necesidad de construir una nueva realidad, más justa, con identidad propia. Pero aún en él aparece la necesidad de conciliar la realidad de estos pueblos con la Nación Boliviana, como si se tratara de naciones al estilo europeo. Es pensable que al igual que en el lenguaje haya que probar con estructuras político-culturales ad hoc, realizadas de los mismos materiales no homogéneos, y teniendo en cuenta esa aparente inabarcable diversidad[16].

Otros directores también encararon el tema, pero desde otra perspectiva, como es el caso de Ciro Guerra y "El Abrazo de la Serpiente" de Colombia de 2015 y candidata al Oscar para mejor película extranjera en 2016, donde al ritmo de un relato en dos tiempos, describe el mundo del Amazonas y la miríada de identidades por ahí diseminadas.

No relataré aquí la trama porque solo me interesa mostrar lo que ocurrió entre los años 1900 y 1940 en ese Amazonas compartido por varias naciones latinoamericanas, y los puntos de contacto con la realidad antes relatada, realidad que se seguirá repitiendo a lo largo de América y a lo largo del tiempo.

En el amazonas aún subsisten algunas tribus en estado original pero la gran mayoría ya fue afectada por el contacto con el hombre blanco y el capitalismo, y vemos un chaman (Karamakate) que se retira a la absoluta soledad (pierde su estado comunitario) no expulsado como en La Nación Clandestina, sino por el contrario, exiliado por la traición de su pueblo. Vemos dos hombres blancos, uno europeo y el otro yanqui, arquetípicos representantes del saber científico occidental (Pratt 2011)[17], humanistas, se puede decir que con una mirada respetuosa de lo aborigen, pero en un caso (el europeo) inmerso en un relativismo cultural típico de una posición condescendiente y

14 Por ejemplo la película boliviana "Vuelve Sebastiana" de Jorge Ruiz de 1953, habla de las tensiones y conflictos por territorio y hegemonía entre la etnia Chipaya y la Aymara. La misma desconfianza que existe entre Guaraníes y Quechuas.

15 Sin embargo el impacto en el público no indígena de la película fue más que satisfactorio.

16 Ni hablar si incluimos a los pueblos del Caribe muy identificados por devenir histórico con nuestra suerte.

17 Pratt los identificara como los grandes operadores del monumental proyecto moderno de transformación cultural del mundo colonial.

paternalista, y en el otro movido por las necesidades de hegemonía nacional en una guerra a la que ese mundo es ajeno. Aparecerá también Manduca, un mestizo cultural o étnico, que mantiene una tensa relación con el chaman por representar según Karamakate la imagen del traidor. Encontrarán a un cura, imagen de esa primera conquista moderna descripta al principio del trabajo, pre capitalista pero fundamental para la aculturización y el proceso transcultural más tardío, comunidades originarias enfrentadas entre ellas, el capitalismo inhumano representado por los Barones del Caucho, y la cultura nacional representada por las luchas interestatales por el dominio del territorio, mestizos milenaristas y comunidades completas que perdieron su rumbo dan cuenta de una realidad compleja difícil de superar, y que más allá de la bella metáfora poética de la película de Guerra no da con una posible hoja de ruta para recorrer el camino de construcción de una unidad cultural diversa.

El cine latinoamericano ha reflejado con mayor intensidad y detalle la enorme diversidad étnica y cultural que la habita, ha reflejado también los cambios en su composición y en sus percepciones, paro aún no ha significado una herramienta eficaz en la construcción de una identidad común, que a pesar de lo que muchos creen está solo en construcción. El cine se debe la tarea de construir ese mundo simbólico, ese pasado mítico al cual referirse, ese espejo en el cual podamos reflejarnos, mirarnos y reconocernos. Tal vez lo hecho por Sanjinés nos esté señalando el camino correcto.

BIBLIOGRAFÍA:

Barbero, M. (1984). De la Comunicación a la Cultura. Perder el “objeto” para ganar el proceso. *Signo y Pensamient,* Vol. XXX, N°60. Antología de Aniversario: 30 años, pp. 76-84.

Bauman, Z. (2013). *La Cultura en el Mundo de la Modernidad Líquida.* Buenos Aires:Fondo de Cultura Economica.

Hall,S. y Mellino, M. (2011). *La Cultura y El Poder. Conversaciones sobre los cultural studies.* Buenos Aires: Amorrurtu Editores.

Johns, A. (2013). *Piratería. Las luchas por la propiedad intelectual de Gutenberg a Gates.*

Madrid: Ediciones Akal S.A.

MacBride,S. y otros (1993).*Un Solo Mundo Voces Múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Economica

Mignolo,W. (2000). *Local Histories/ Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking.* Princeton: Princeton University Press.

Perceval, M.C. y Filmus D. F. (2008). *Proyecto de ley que otorga jerarquía constitucional a la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.* Senado de la Nación Argentina. Expte. 1775/08. Buenos Aires.

http://www.senado.gov.ar/parlamentario/comisiones/verExp/1775.08/S/PL

Pratt, M.L. (2011). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Quijano A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena,* Vol.13, N° 29, pp. 11-20.

Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Sanjines, J. (2008). Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias. Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002. Se puede encontrar en el Blog Virna y Ernesto /Cine: http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART53.htm (última consulta 20/05/2018)

Seguí Fuentes, I. (2013). Jorge Sanjinés. Actualización biofilmográfica. *Archivos de la Filmoteca,* N° 71, pp. 39-54.

La sensibilidad antiautoritaria anarquista: desplazamientos y relecturas

Lucila ORTEGA
(FBA-UNLP)

Introducción

El anarquismo integra parte del conjunto de ideologías que toman forma en la modernidad europea. Junto al marxismo y al liberalismo, se ubican dentro de las filosofías políticas emancipatorias. El ideario anarquista habita su deseo de metamorfosis social por fuera del imaginario jerárquico a través del agenciamiento de la camaradería humana, lo cual implica debilitar o anular las instituciones autorreproductivas de jerarquía que se expresan a través de los dispositivos estatales de sumisión. Ferrer (1999) identifica esta voluntad de "dar vuelta" el imaginario jerárquico, en el postulado de los fundamentos de una ciencia como de una experiencia de libertad, a la cual denomina como la ciencia de la desobediencia. (p.10).

Esta urgencia espiritual puso en marcha un compendio de estrategias horizontales que tuvieron como fin revolucionar política y culturalmente la sociedad, a través de la organización de sindicatos, grupos de afinidad, innovaciones pedagógicas en escuelas libres, experiencias autogestivas de producción y organización comunitaria.

La pronunciación teórica en el anarquismo rechazó el encierro propio del dogma, y propició un terreno en el que se asentó un vasto paisaje que yuxtapone experiencias del mundo atravesadas por las prácticas de la libertad.

En este marco el trabajo propone revisar e interpretar críticamente algunas de las primeras reflexiones sobre la orientación estética del pensamiento anarquista de la modernidad europea, para ponerlas en diálogo con dos sucesos en Argentina: por un lado, la construcción historiográfica que realiza Osvaldo Bayer sobre la figura de Kurt Gustav Wilckens, un militante anarquista alemán que en 1923 mata al teniente coronel Héctor Benigno Varela, responsable del asesinato de centenares de peones en los hechos de la Patagonia Trágica. Por otra parte, la utilización de un retrato fotográfico del mismo Wilckens en la tapa del disco de la banda hardcore Fun People titulado "The art (e) of romance", de 1999.

Potencias de las imaginaciones libertarias

Las reflexiones acerca de los lenguajes posibles dentro del ideario anarquista se articulan por el rechazo de los teóricos del siglo XIX a enmarcar la naturaleza del arte y su función social. Sin embargo, las dimensiones políticas del anarquismo en tanto idea y praxis vital se filtran en las ideas de los que imaginaron un arte nuevo producido por una sociedad libre y desconocida aún: se redimensionan las condiciones de lo político en el arte, sus metodologías, sus modos de creación, y función, y un desplazamiento de valores y modos de acción hacia operaciones poéticas, como mecanismos de desarticulación de aparatos autoritarios que reproducen lógicas de jerarquía y dominación.

André Reszler, releva las consideraciones de los pensadores modernos europeos en relación a una estética anarquista, postulándola como estética política, e identifica una *herencia iconoclasta de los grandes movimientos heréticos* [18]que opera como fuga del determinismo estéril de las ciencias socialistas del arte.

La estética anarquista está ubicada por fuera de los dominios de la institución, y de lógicas de posesión. Signado por la sensibilidad antiautoritaria y las teorías y prácticas revolucionarias, el pensamiento libertario se construye como una plataforma donde habitan diversas corrientes reunidas por cualidades comunes, y sus enunciaciones en relación al arte reproducen estas relaciones de convivencia. Reszler organiza la comunidad de ideas en relaciones dialécticas en torno a las formas de la creación: mientras el individualismo exalta la potencia creadora individual, el colectivismo celebra la creación comunitaria.

Tolstoi, anarquista cristiano retoma el cristianismo primitivo y lo hibrida con las comunas agrícolas rusas. En ¿Qué es el arte? [19]Otorga una misión de comunicación de la más alta conciencia religiosa de su época. La función del arte para el autor, está ligado a condiciones intrínsecas de la experiencia de la vida, en oposición al arte moderno, que deposita una función de placer o diversión. El arte del porvenir, será obra de todos los hombres. El rol creador se expropia del artista para ser distribuido entre todos los hombres como experiencia libre que promueve comunicaciones sensibles directas.

En *Sobre el principio del arte y su destinación social*, Proudhon[20] enuncia que una sociedad revolucionaria debe ser capaz de crear un arte que le sea propio, y en este sentido, imagina una

18 Reszler, André. *La estética Anarquista* (2005) Libros de la Araucaria. Buenos Aires, Argentina.
19 Tolstói, Leon (2018) *¿Qué es el arte?* Eneida. Buenos Aires, Argentina.
20 Proudhon, Pierre Joseph. Citado por Reszler en *La estética anarquista* (2005) Libros de la Araucaria. Buenos Aires, Argentina.

mediación entre lo desconocido, un arte nuevo producido por una nueva sociedad; con un arte conocido, que encuentre en el arte de la historia, una referencia popular. Esta fórmula la construye como antídoto frente a la decadencia del arte de su época, que Proudhon califica de contrarrevolucionario, a causa de su separación con la vida para un medio de diversión y de placer. La abolición de museos, salas y conciertos como espacios de arte artificiales detona como consecuencia de aquella misma decadencia, que separa el arte en situación nacido de la vida colectiva. La creación se dirime en la tensión entre lo conocido y lo desconocido.
Bakunin coloca al mundo que imagina bajo el signo de tempestad, que es la vida y la acción. La revolución es la revelación de lo desconocido, y esta aparición se aviva al calor de la acción. En la esfera del arte, Bakunin no apoya un arte militante, que se vincularía más a una estética política, sino que promueve el testimonio de la pasión y la acción como partes inalienables del hombre. El componente revolucionario se traduce a una poesía de la existencia que encuentra su forma a través de la acción.

El arte considerado como experiencia dirige su interés en el acto creador más que en la obra, un arte de situación espontáneo en función del momento y el lugar, constituye un arte que no se separa de la vida. En este sentido, la acción directa en el arte de situación evidencia el desplazamiento de la operatoria de la esfera social a la artística, anulando la separación. El componente antiautoritario aparece como rechazo al gran artista, y esto significa una redistribución de la producción sensible como un derecho inalienable de cada individuo. El anarquismo propone un arte nuevo que liberará al hombre a través de la imaginación y la espontaneidad, oponiendo al arte con el poder desde una perspectiva filosófica antiideológica y antipolítica, pero que conecta con las estéticas políticas en el sentido de la realización social del arte. Si el poder opera bajo las normas preocupado por mantener un status quo estéril; para la imaginación anarquista el arte es una contrapotencia que extrae sus orígenes de la comunidad entera de forma colectiva o individual, y expresa en la variedad y universalidad una resistencia capaz de desestructurar la maquinaria política del orden.
Como estética política la estética anarquista depende en alguna medida de la ideología que promueve. Sin embargo, sus procedimientos y dimensiones teóricas, ligados a valores antiautoritarios, colectivos y de acción directa, se filtran en prácticas ideológicas de otras estéticas políticas.

Relatos sobre la Patagonia

Los vengadores de la Patagonia trágica es una construcción testimonial de la represión y matanza de obreros por parte del ejército en el marco de las huelgas patagónicas de 1921. Osvaldo Bayer organiza en cuatro tomos su proyecto de escritura que contrapone el testimonio y la historia oral, a la historia oficial de los hechos.

Cuando Félix Luna le propone que investigue la actuación de las fuerzas del Estado en los hechos de la Patagonia trágica para la revista Todo es Historia, Bayer era un intelectual comprometido que participaba como colaborador en la revista. Se había instalado en la Patagonia con su familia para hacerse cargo del diario Esquel, pero escribe sobre los problemas en la región y a denuncia a la clase terrateniente más rancia, lo que producirá tensiones en la relación con el dueño del diario, del que finalmente es apartado.

Luego de este episodio, funda La Chispa: Primer periódico independiente de la Patagonia. Contra el latifundio, contra la injusticia, contra el hambre. La insolencia política del periodista termina por enfurecer al poder de la zona, que orquesta un operativo en el que se lo acusa de doble tentativa de homicidio – cargo demostrado falso-, y un plazo de veinticuatro horas para abandonar la región.

Este hecho lo lleva a ubicarse en la ciudad de Buenos Aires, donde ingresa a la redacción del diario Clarín. Entre su trabajo en el periódico y el cargo como Secretario General del Sindicato de Prensa, Bayer comienza a publicar en Todo es Historia, sus escritos sobre los anarquistas expropiadores, la figura de Severino Di Giovanni, y los primeros avances de una investigación, que se articulará posteriormente en los tomos de Los Vengadores de la Patagonia Trágica, publicados los tres primeros entre 1972 y 1974.

El cuarto tomo será publicado en Alemania, desde su exilio en 1978, por la editorial alemana Peter Hammer, de Wuppertal, con una nota de Bayer a los lectores que precede aquella última parte en la que explica la razón por la cual la publicación no se efectuó en la fecha prevista:

A LOS LECTORES

> Este cuarto tomo- y último- de los Vengadores de la Patagonia trágica debió aparecer en noviembre de 1974. Debido a los acontecimientos políticos, no pudo ser. Tuve que abandonar la Argentina en febrero de 1975. Regresé por unas semanas en febrero de 1976 pero nuevamente me vi obligado a partir y radicarme en Alemania Federal (…) Además, he quitado un ensayo de un joven sociólogo y economista patagónico que había previsto incluir, lo hago para no comprometer su nombre en estos tristes tiempos argentinos.
> Queda así completada la obra. Muchos sostuvieron que este cuarto tomo iba a correr la misma suerte que la segunda parte de La Patagonia trágica, de Borrero, que nunca llegó a publicarse.

> No ha sido así, aquí está. No la pude editar en el suelo de mi patria sino muy lejos de ella, pero ya el testimonio no podrá ser borrado,
> Valga todo esto como prueba de lealtad para con la querida tierra patagónica y su gente,
>
> Essen, Alemania Federal, noviembre de 1977
>
> Osvaldo Bayer[21]

Los vengadores de la Patagonia trágica, como título de la obra de Bayer, es una estrategia de respuesta a La Patagonia trágica, una construcción histórica escrito por José María Borrero, en 1928. A partir de esta publicación antecedente, Bayer refuta y articula su tesis sobre los hechos en las huelgas patagónicas.

Borrero, diagrama su relato en función de una negación sobre las responsabilidades de las muertes al teniente coronel Héctor Benigno Varela y al presidente Yrigoyen, y las redirige hacia el gerente de la Sociedad Rural, Edelmiro Correa Falcón, quien es el gobernador de Río Gallegos durante los sucesos. Este autor organiza una historia periodística articulada como informe lineal de dudosa rigurosidad, desplazando la tragedia como tema central de su producción. Borrero había estado presente en los sucesos, y en contacto con Antonio Soto, uno de los cabecillas de las huelgas. Si bien Bayer reconoce los aportes de Borrero en importantes denuncias, que pueden explicar que nunca se haya publicado un segundo tomo previsto por el autor "Orgía de sangre", y la salida de circulación del primero; la información es a menudo tendenciosa.

Bayer formula una historia no ficcional que opera a partir de la tesis de Borrero, para contraponerla con su interpretación de los hechos. En relación a los espacios borrosos que nunca se definen en la edificación del relato de Borrero, Bayer emprende una reconstrucción sobre coordenadas sólidas a partir del material documental que recopila: informes militares, publicaciones anarquistas, documentos transcriptos, e incluso se entrevista él mismo con militares. A partir del diálogo entre voces múltiples en calidad de formular un texto polifónico que incluya todos los testimonios, Bayer establece su corpus, en el que la rigurosidad habilita además una empatía fundamentada sin caer en apreciaciones tendenciosas. Las operaciones narrativas de Bayer hacen hablar a las voces silenciadas, y esto es también devolver vida a todo el cuerpo social acallado y violentado que el Estado no dejó existir.

La escritura de Bayer pone en tensión dos relatos que conviven hasta el momento en el imaginario social: uno, vinculado a la voz del poder militar y político, señala que la huelga se realizó en su mayoría por obreros chilenos y detrás de ellos, se escondían intereses del país vecino. Otro, articula

21 Bayer, Osvaldo. *Los vengadores de la Patagonia trágica*. 4 tomo.

los hechos como un fusilamiento a obreros desarmados que intentan poner freno a las condiciones de explotación que sufrían los peones de las estancias en la Patagonia.

Bayer enfrenta estas hipótesis a partir de la recolección de datos que recuperan testimonios de estancieros, entrevistas a empleados, informes militares, y relevamiento de informes militares. Incluso se entrevista con Elbio Carlos Anaya, un militar participante de los hechos patagónicos en su juventud. Si la historia se reactualiza, en este caso, la dimensión de actualización se produce de manera literal al calor de las discusiones con los personajes vivos de la historia: el General Anaya y el oficial Viñas Ibarra, polemizarán con Bayer cuando sepan cómo se ubicará la reconstrucción del historiador en los hechos. La edición del IV tomo de Los vengadores de la Patagonia trágica, incluye una entrevista en la que Amaya, una vez publicados los números anteriores acusa a Bayer de mentiroso. De esta manera, consigue a través de la refutación contrastar las declaraciones de Anaya con sus propios informes militares.

Ana María Ramb[22], repara en la dimensión literaria de la narrativa de Bayer, a partir de el comentario sobre los datos que recopila, que construye formas reivindicativas de fraternidad y cariño con el grupo masacrado cuando los describe como" gente sin nombre, de mirada vidriosa, aguantadores, como si la carne de capón se les hubiera reencarnado en esos rostros sin vida, en esos cuerpos sin belleza, en esas ropas puestas solamente para tapar la vergüenza pero no para defenderse del frío. Chilenos*." [23]*

En la expresión "los cuerpos sin belleza", Ramb identifica la utilización apropiación del lenguaje del poder, cuando Bayer habla su discurso de manera irónica.

Las vindicaciones de la historia

El IV tomo de Los vengadores de la Patagonia trágica tiene como subtítulo El vindicador. Este nombre hace alusión a Kurt Gustav Wilckens, un anarquista alemán de 36 años que asesina a Héctor B. Varela con una bomba y disparos como represalia por los caídos en Santa Cruz.

Bayer se embarca en la tarea de describir la figura de Wilckens con minuciosidad y precisión: perteneciente a una familia burguesa de la localidad de Bad Bramstedt, Wilckens, de profesión jardinero, viaja a Estados Unidos y se encuentra con compañeros de aventuras de ideología anarquista. De ideología marxista deviene en pacifista tolstoiano cuya primera acción transcurre en Estados Unidos en una fábrica de envasado de pescado en la que trabaja. La empresa produce dos calidades de mercancía, los mejores productos se presentan en envases de lujo, y los restos se

22 Ramb, Ana María. Bayer cuerpo a cuerpo con la literatura.
23 Extracto de la cita de Ramb a Bayer.

vierten en envases baratos para ser vendidos en barrios obreros. El joven convence a sus compañeros de alterar esta distribución de modo que el mejor pescado se presentó en el envase barato destinado a los obreros. Por esta razón es expulsado de la fábrica y se traslada a las minas de carbón de Arizona. En el marco de la huelga general de 1916 es deportado a un campo de confinamiento en Nueva México. Luego de escapar y ser apresado termina por ser deportado a Alemania.

De regreso en su país natal, circula información sobre la importancia del movimiento obrero libertario argentino, por lo que cede su fortuna a sus hermanos y decide viajar al país. Rápidamente tiene un encuentro con las autoridades y es apresado con peligro de ser deportado por su activismo político a través de la implementación de la ley de Residencia. Sus compañeros de ideas organizan su defensa y finalmente es liberado. El tiempo que está en la cárcel o hará destinar, una vez libre, una parte de su sueldo a los presos. Wilckens que había trabajado en las quintas de frutales en Cipolletti, se hace carne del sufrimiento de los obreros patagónicos en el marco de feroz represión de las huelgas, y escribe informes para los periódicos alemanes en los que contribuye: Alarm de Hamburgo y Der Syndicalist de Berlín, ambos anarquistas.

Bayer señala que en Wilckens, de formación antimilitarista y pacifista, germina la idea de una acción individual que repare el fusilamiento de los peones y dirigentes. Para ello solicita la ayuda de grupos expropiadores en el armado de una bomba. El atentado planificado falla, cuando se cruza una niña en el hecho, y el vindicador se interpone para que la explosión no la dañe. De esta forma, las esquirlas impactan sobre el cuerpo del anarquista, que no puede abandonar la escena y es apresado. El caso alcanza un fuerte apoyo del sector obrero ve en la figura de Wilckens un héroe capaz de entregar su libertad para eliminar al asesino masivo de tantos trabajadores ultrajados. En el IV tomo de La Patagonia rebelde, Bayer transcribe el fragmento de una carta escrita por Wilckens en junio de 1923:

> *"*No fue venganza; yo no vi en Varela al insignificante oficial. No, él era todo en la Patagonia; gobierno, juez, verdugo y sepulturero. Intenté herir en él al ídolo desnudo de un sistema criminal. ¡Pero la venganza es indigna de un anarquista! El mañana, nuestro mañana, no afirma rencillas, ni crímenes, ni mentiras; afirma vida, amor, ciencia; trabajemos para apresurar ese día. *" 24*

Bayer recopila citas de distintos periódicos, en las que se pueden identificar el saludo emocionado de los compañeros de ideas de Wilckens. En el paisaje que reconstruye el historiador aparecen también evidencias de las fisuras dentro del movimiento obrero a partir de las valoraciones primero sobre el devenir de las huelgas en la Patagonia, y luego sobre la actuación del anarquista. En este

24 Fragmento de carta de Wilckens citado por Bayer en Bayer, Osvaldo (2007) *La Patagonia rebelde 4*. -2° ed.- Booket. Buenos Aires, Argentina. (p.347)

último, se compone una actitud bastante general de comprensión y apoyo hacia el gesto como una respuesta en el conjunto de sindicatos y prensa.

Finalmente, Wilckens es asesinado en la celda de la cárcel mientras duerme por Pérez Millan Temperley, un joven que tiene un parentesco lejano con Varela y simpatiza con la liga patriótica argentina. Los sucesos detonan el estallido social, y se llama a huelga general revolucionaria que prontamente se desarticula por la atomización sindical y la fuerte represión sobre el movimiento obrero.

Es posible establecer en la escritura de Bayer a partir de la construcción historiográfica un gesto de vindicación en paralelo a la figura del vindicador que establece en Wilckens: el historiador, concentrará todo su trabajo en función de una defensa de los trabajadores masacrados injustamente. Ambos son convocados por la injusticia en relación a la masacre patagónica. A partir de esta militancia la escritura de Bayer recupera la tradición anarquista en operaciones narrativas que discuten la documentación recopilada para desarticular los dispositivos normalizadores del poder en la memoria social, como una manifestación de rechazo a la autoridad. El lugar que toma el historiador en la discusión cuando produce los comentarios a partir de las documentaciones, denuncia un orden injusto que se encarna en la violencia estatal.

Como contrapotencia, se teje un texto comunitario en el que los relatos se despliegan para devolver la voz a todo un cuerpo social acallado. Las imágenes fotográficas que se incluyen dentro de la documentación en las ediciones, recuperan la identidad individual al anonimato de las fosas comunes. El tiempo de la escritura de Bayer se enmarca en el clima denso que palpitaba el advenimiento de un nuevo terrorismo de Estado, el más violento y sistemático. Sobre estas coordenadas políticas, se formulan lazos de solidaridad entre los actores de la historia narrada por Bayer, y el tiempo en que transcurre el ejercicio del historiador: todos son perseguidos políticos que comparten el lenguaje común de la desobediencia. Son inconvenientes, ya que desafían el aparato brutal del Estado. En este sentido las potencias de la imaginación anarquista se articulan y redimensionan en la acción de rescate de la memoria en que convergen la amistad y las sensibilidades antiautoritarias.

Un día como Wilckens

> Un dia seré honesto.
> Un dia me sentiré libre.
> Un dia te daré o´ que mereces.
> Like Wilckens hizo una vez. Like Wilckens have made one day.[25]

El retorno democrático permitió el resurgimiento de las prácticas políticas, artísticas y culturales a manera de explosión. La escena under de la post- dictadura se formula como espacio en el que confluyen una diversidad de enunciadores, lenguajes y medios en un paisaje aún tensionado por las marcas de las recientes dictaduras latinoamericanas.

Las operatorias de persecución y represión se mantienen una vez fuera del régimen que impuso el terrorismo de Estado, y aumenta el descreimiento sobre la promesa democrática. En este marco se abona un terreno propicio para una estética que articule vida y arte como signo de un gesto vital después de un período que cercenó cualquier forma de rebeldía. Nicolás Cuello identifica en este contexto el surgimiento de "alianzas interseccionales que buscaban no sólo el cese de la violencia institucional, sino también proyectar los vestigios de la fantasía insubordinada de algunos imaginarios de revolución cultural.[26]

La banda Fun People emerge en este cuadro a fines de los ochenta. Oriunda de Campana, se inscribe su energética música dentro del género hardcore punk, vinculado a la vitalidad y la resistencia.

El devenir de la escena en su conjunto promovió un programa de ideas que condensan los derechos de niños y animales, la defensa de la militancia LGBT, la herencia del DIY (hazlo tu mismo) vinculado a la autogestión en la producción de múltiples dispositivos como soportes discursivos capaces de vehiculizar formas reparadoras para sedimentar experiencias del mundo luego del silencio y la censura. De aquí la proliferación de publicaciones, fanzines, y letras. La autogestión toma forma en la dinámica de la escena a través de la edición independiente de los discos, y en la organización de fechas.

En relación a los vestigios de la dictadura, hay que mencionar que la violencia también se hacía presente por fuera de las fuerzas represivas del Estado: en los shows irrumpió la presencia de

25 Letra de One day like WIlckens. Fun People (1999). The art(e) of romance. Ugly récords. Buenos Aires, Argentina.

26 Cuello, Nicolás (2016) Sensibilidades punk: la bella potencia insurgente del NO. Nicanor Aráoz. Antología genética. Esculturas y estudios encadenados. 2006-2016.Universidad Torcuato Di Tella / UTDT, Buenos Aires, Argentina.

grupos fascistas con altos niveles de violencia. Fun People se nombra entonces en términos políticos, como una banda gay antifascista. La definición es de una potencia política enorme: separar lo que son de lo que no son, traza un límite dentro de la escena hardcore punk entre un territorio que defiende una soberanía de lo posible, como oposición a las violencias heredadas del último golpe cívico- eclesiástico- militar y de la instauración del neoliberalismo en la región latinoamericana.

En 1999, Fun People lanza *The art(e) of romance*, un disco producido por el sello independiente Ugly Records. La imagen de la tapa del disco contiene un retrato fotográfico de Kurt Gustav Wilckens, el anarquista alemán que en 1923 realizó una acción individual que terminó con la vida de Héctor Benigno Varela, responsable de la masacre de los obreros patagónicos.

La apropiación de la figura de Wilckens por Fun People fue motivo de un posterior encuentro del cantante de la banda, en ese momento Miss Muerte(Nekro), con Osvaldo Bayer, mediado por la presencia del Suplemento NO de *Página/12*:

> Bayer: –¿Cuál es el tema dedicado a Wilckens?
> Miss Muerte: –Se llama "One day" y dice "Un día seré honesto, un día seré libre como Wilckens lo hizo una vez". La historia es así: nosotros fuimos en el año '97 de gira al sur y Emiliano Ron, un chico que trabaja con la banda tiene todos tus libros. Estaba leyendo El Vindicador, el tomo uno de La Patagonia Rebelde. Él nos pasó todo y empecé a conocer a Wilckens. Cuando estábamos de gira, en cada pueblo que llegábamos, poníamos una bandera que decía "El Vindicador: Wilckens". Como que el espíritu de él estaba vivo a través de nosotros. Al sacar el disco nuevo...
> Bayer: –Yo lo recibí, con una carta. Pero justo me fui a Europa, y no tuve tiempo de agradecérselos y entrar en comunicación con ustedes.
> Nekro: –Usamos la foto sin llamarlo...
> Bayer: –Se habrá puesto feliz Wilckens. Estoy muy contento de que hayan rescatado esta figura, porque lo suyo fue una reacción contra la violencia. Fue una reacción de abajo. Y estas figuras que fueron maldecidas por la prensa oficial y por los organismos oficiales en su tiempo, hoy son rescatados por el pueblo.
> Miss Muerte: –Es lo único que el pueblo tiene. Yo lo veo desde mi lugar de hombre en desarrollo, de joven, y sé que no tenemos otra forma de expresarnos. La única manera que tengo de sentirme libre es tocando mi música, escribiendo, yendo a la calle. Yo no me siento representado por ninguno de los personajes que se postula en las elecciones. No estoy conforme con cómo están distribuidas las cosas... Que me toque ir a votar, me tiene despistado, desorientado, no sé qué hacer. Lo único que nos queda es salir a la calle, y juntarse con gente. [27]

La entrevista entre el historiador y la voz de Fun People indica que el gesto de apropiación tiene como embajador a Bayer, rescatista de las historias de las luchas populares.

27 Enriquez, Mariana A. A. (1999). No tan distintos. Suplemento No, *Página/12* Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-10/99-10-07/NOTA1.HTM

Además, se puede pensar en un eje común transversal en el ejercicio de reconstrucción realizada como recuperación de la voz de aquel cuerpo social acallado que se realiza en términos de vindicación, con una operación de trasposición en la música. Cuando Miss Muerte afirma "como que el espíritu de él estaba vivo a través de nosotros", también le restituye la voz a Wilckens, que se hace presente en esa conjunción de cuerpos mítica de los recitales en clave de pogo. La figura de Wilckens se resitúa en el escenario under de los noventa a partir de la apropiación y adquiere nuevas connotaciones.

Es posible imaginar la manera en que calza esta actualización en un contexto que aún necesita disputar el derecho a existir: en el marco de la continuidad de la violencia estatal que reproduce descrédito y abuso de autoridad, tal como aquellos años de la Patagonia Rebelde, una acción disruptiva antiautoritaria. La figura de Wilckens condensa una práctica posible que irrumpe las lógicas jerárquicas.

Resonancias de la estética anarquista

Como consideración final en el proceso de trabajo, se puede establecer a partir de estas construcciones y apropiaciones una redimensión de las potencias de la imaginación anarquista como actualización de un ideario facilitador de operaciones de desplazamiento y reubicación en distintos momentos históricos, por su condición de fuga frente a los determinismos históricos.

La sensibilidad antiautoritaria deviene en la acción social en las huelgas patagónicas y en la acción de Wilckens, como rechazo a la autoridad que formula maneras de operar políticamente, mientras que en la obra de Bayer y en el disco de Fun People esta sensibilidad se hace presente en las construcciones discursivas, narrativas y artísticas, que dan cuenta de las formas de violencia estatal.

La acción directa alienta una práctica artística de situación, que valora la experiencia un arte en función del momento y el lugar. La apropiación es en el caso de Fun People, la manera de aludir a una sensibilidad anarquista; sin embargo, esta operación potencia sus efectos cuando aparece situada en una experiencia de recital. La situación de pogo es una acción que involucra a toda la comunidad participante. Esto puede ser interpretado como una relectura del desplazamiento de la figura del artista, para una situación creativa comunitaria, en la cual lo colectivo y lo individual coexisten en la distribución de la producción sensible a través de la acción.

Por último, la destrucción de la separación entre arte y vida que formula la estética anarquista, es uno de los lineamientos que retoma la escena cultural hardcore punk alternativa de Argentina en los

años noventa como respuesta a un escenario latinoamericano tensionado por las marcas de las dictaduras y el neoliberalismo. Esto se evidencia en la producción artística situada en las coordenadas políticas que necesita disputar: frente a las condiciones adversas que impone el poder a las prácticas de libertad, la experiencia del mundo que sedimenta el arte se organiza como matriz de resistencia para desarticular la maquinaria sorda que impone el orden. La proliferación de dispositivos en función de esta misión, potencian la enunciación hacia un grito colectivo.

Bibliografía

Bayer, Osvaldo (2007) *La Patagonia rebelde* 4. -2° ed.-Booket. Buenos Aires, Argentina.

Cuello, Nicolás (2016) Sensibilidades punk: la bella potencia insurgente del NO. Nicanor Aráoz. *Antología genética. Esculturas y estudios encadenados. 2006-2016*.Universidad Torcuato Di Tella/ UTDT, Buenos Aires, Argentina.

Enriquez, Mariana A. A. (1999). No tan distintos. *Suplemento No, Página/12* Recuperado de https:// www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-10/99-10-07/NOTA1.HTM

Ferrer, Christian (comp.) (1999) *El lenguaje libertario.* Grupo de estudio Altamira. Buenos Aires, Argentina.

Ferrer, Julio (comp.) (2011) *Osvaldo Bayer por otras voces.* Segunda edición, corregida y ampliada. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP) La Plata, Argentina.

Fun People. (1999). *The art(e) of romance.* Ugly récords. Buenos Aires, Argentina.

Nofal, Rossana (1998) Osvaldo Bayer, la Patagonia rebelde. La escritura de la memoria.

Revista Interamericana de Bibliografía, Nº 2, 1998. pp.461- pp 472.

Ramb, Ana María (s. f) *Osvaldo Bayer, cuerpo a cuerpo con la literatura.* Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini. Buenos Aires, Argentina.

Reszler, André (2005) *La estética anarquista*. Libros de la Araucaria. Buenos Aires, Argentina.

Tólstoi, Leon *¿Qué es el arte?* (2018) Eneida, Buenos Aires, Argentina.

Colectivo de arte y activismo en las marchas de la ciudad de Tandil (2014- 2018)

Anabel PAOLETTA
Guillermina BUCKLE
Belén TOCINO
Agustina VILLANES
(TECC- FA- UNCPBA)

Introducción

Sobre el estudio de las intervenciones urbanas se investiga el tipo de relación que se establece entre los colectivos de arte y el activismo social contemporáneo. Este trabajo atiende el caso de un colectivo de estudiantes, argentinos y activistas del arte que accionan proponiendo una manera de contribuir a la construcción de nuevos paradigmas sociales en la ciudad de Tandil. Las primeras intervenciones de este grupo comienzan el tres de junio de 2015, en la primera manifestación de "Ni una menos" y continúan en la actualidad, sumando cada vez más activistas. Se discute la noción de espacio público como lugar de intercambio y debate, donde se hace explicito el derecho al reclamo. El objetivo es ofrecer al conjunto de los ciudadanos otras miradas y otras propuestas de participación, diferentes a las realizadas en los espacios legitimados por los centros de arte. Finalmente se elabora una reflexión sobre el alcance y la capacidad de denuncia político-social de la acción poética de este colectivo de artistas que interviene en las manifestaciones tandilenses.

En el año 2015, Alfonsina Gómez Martínez[1], Laura Argemi[2] y Noelia Camer[3] tenían previsto hacer una participación artística en la marcha Ni una menos a celebrarse el día 3 de junio. Decidieron hacerlo en el momento previo a la marcha, durante la espera necesaria para generar el agrupamiento en la glorieta de la Plaza Independencia de la ciudad de Tandil. Es en ese marco que las artistas convocan a seis colegas y estudiantes de la Facultad de Arte: Belén Tocino, Guillermina Buckle,

1 Bailarina y Profesora de danza.
2 Guitarrista, percusionista y cantante.
3 Percusionista y cantante.

Agustina Villanes, Milagros Ballent, Lara Nicole Buena y Candela Rimoldi, para que se sumen a la participación artística.

Al respecto, las artistas participantes manifestaron:

> *"*Dentro del espacio cultural del evento que se realizó en la glorieta de la plaza Independencia antes de la marcha, el grupo de siete estudiantes mujeres de la Facultad de Arte junto a otras dos mujeres músicas, se manifestaron artísticamente. Mientras éstas últimas tocaban "Para todas las mamitas del mundo" de Paloma del Cerro, una de las estudiantes interpretaba la canción bailando, recorriendo toda la glorieta y el resto se encontraba en el fondo de la misma en una posición corporal contenida, formando una hilera, con los ojos vendados.
> A medida que iba transcurriendo la canción y el baile se manifestaba más intensamente, en símbolo de liberación la actriz que bailaba se acerca al resto de sus compañeras y comienza a quitarles el vendaje, luego continúa con su danza. Las mujeres que ahora tienen los ojos abiertos, comienzan a recorrer y descubrir su propio cuerpo con la mirada y luego con sus manos en las cuales tienen pintura de distintos colores por lo que en ese recorrido van tiñendo su piel, llenándose de colores y expresándose corporalmente. Finalmente la actriz bailarina regresa a buscar a sus compañeras, todas juntas se trasladan hasta el frente del escenario y mientras concluye la canción, levantan sus manos ante todo el público expectante"[4]

Puede decirse que este primer acercamiento dio inicio al colectivo de arte que tiene como objetivo realizar intervenciones artísticas en las distintas marchas que reclaman un derecho social y contribuyen a visibilizar la problemática emergente en la ciudad de Tandil, como réplica de lo que sucede en el ámbito regional y nacional.

La intervención urbana es asociada a la idea de *Arte público* que según Lucy Lipard es *cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizado, respetando la comunidad y al medio* (Lipard, 2001: p. 61)

Las activistas manifestaron que las intervenciones comenzaron siendo una búsqueda sobre su propia identidad dentro de la marcha, *´cómo hallarnos en determinada lucha´, ´cuál es nuestro lugar´, ´desde dónde podemos aportar como teatristas´*, reflexionaban. Podría decirse que al principio sus objetivos estaban teñidos de cierta ingenuidad: *´lo hago porque es transformador, porque es otra manera de expresar la lucha, y ya´*[5]. Pero a medida que se sucedieron las marchas, se visibilizó la lucha. Contribuyó a esto, la resistencia popular ante distintas situaciones opresivas del ámbito social, político y económico como por ejemplo, el aumento de la tarifa de los servicios básicos, el

4Testimonio de las activistas Belén, Agustina y Guillermina. 2018

5 Testimonio de la activista Guillermina Buckle.

recorte presupuestario al área de educación en todos sus niveles, el incremento de femicidios y la ausencia de políticas estatales para asistir/contener a las víctimas.

Las intervenciones se multiplicaron, cada vez estaban pobladas por más cuerpos. *En ese momento, cuando me vi poniendo el cuerpo más veces de lo normal en la calle, pude entender que la intervención no es solo una manera de interpelar al ciudadano común, sino que es un choque que tiene como meta aportar a una transformación social*.[6]

Como Lucy Lipard lo indica, la intervención reafirma los principios que fomentan el reclamo y viene a interpelar, a ocupar el espacio público de una manera poética, intentando transmitir sensaciones y convicciones, entendiendo que las palabras no alcanzan. Lo indecible según Zizek (2014) y abre el espacio para comunicar a través del cuerpo comprometido, vivo, en acción.

La intervención no pide permiso, irrumpe un espacio público y se instala durante unos minutos deteniendo el tiempo, empujando a la reflexión. La intervención artística en la marcha genera un choque sin violencia, mediante el uso de la corporeidad puesta al servicio de lo metafórico, penetra al sujeto que observa, ya que lo moviliza ver que hay cuerpos que se mueven de una manera extra cotidiana, en términos de Eugenio Barba (1977) En este caso, ese choque encarna la lucha de las mujeres que reclaman ser libres para decidir sobre sus cuerpos.

> Las respuestas de las personas que están del otro lado fueron siempre variadas, gente emocionada, gente que le da lo mismo, y gente que no está de acuerdo, algunxs llegando al punto de insultar. En esos momentos en los que las respuestas de la gente no son lo que esperaba, me doy cuenta que sí, la intervención es transformación.[7]

Al año siguiente, en 2016, los artistas fueron convocados por la profesora Gabriela Pérez Cubas desde la cátedra Expresión Corporal II de la Facultad de Arte, UNICEN, para armar una intervención urbana en otra marcha. Esta vez, se trató de la Marcha de la Frazada realizada el 1° de junio del mismo año en reclamo por el aumento de servicios públicos, puntualmente del servicio de gas.

La marcha se iniciaba desde la Plaza Independencia de la ciudad de Tandil, sobre la calle Pinto hasta 9 de Julio, continuando hasta Sarmiento y Chacabuco por donde retornaría nuevamente a la plaza principal.

> "Desde distintos puntos de la plaza Independencia, los estudiantes junto a sus docentes se fueron acercando al tumulto de gente que comenzaría a marchar. Llevaban un elemento

6 Idem anterior.
7 Testimonio de la activista Guillermina Buckle

> escenográfico que simulaba un calefactor gigante hecho de cartón, donde un estudiante se metería dentro y sacaría su rostro por un orificio superior que la estructura poseía.
> Cuando se consideró oportuno el momento y todos se encontraban preparados y perceptivos a la acción del grupo, uno de los estudiantes se colocó dentro del calefactor y comenzó a correr por dentro y fuera de la marcha, rodeando a las personas. El resto del grupo lo siguió, intentando alcanzarlo y gritándole distintas frases que exigían su regreso, hasta que finalmente lograron atraparlo y aquí la pauta sería que otro de los compañeros tomaría su puesto y volvería a comenzar la secuencia.
> Se repitió reiteradas veces la pauta mencionada durante toda la marcha, hasta que al llegar a la municipalidad, todo el grupo junto al calefactor personificado se colocó arriba de la escalinata accionando sobre el calefactor, explicitando la necesidad del mismo como símbolo metafórico del emergente que estábamos encausando: el reclamo sobra la tarifa del gas.
> Finalmente se realizó un ingreso al municipio que dio lugar a impulsar a toda la movilización a que nos siga y así generar un reclamo más contundente dentro de la institución estatal.[8]

La descripción de los hechos artísticos da cuenta de una planificación previa que tenía como premisa captar la atención de las personas presentes en la marcha, desde la utilización del espacio de la plaza, al modo de agruparse y de accionar sobre el protagonismo del calefactor, que en la metáfora escénica ´se escapaba de los consumidores´.

Este posicionamiento por parte de los artistas que brindan su creatividad en pos de transmitir un mensaje comprometido con la causa de la marcha, permite que se los defina además como activistas.

Brian Wallis define al activismo cultural como *el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales.* (Wallis; 2001: p. 24) *y* Nina Felshin menciona que las prácticas activistas suponen *la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio* (Felshin:2001, p. 87) Es decir que los activistas culturales son colectivos de artistas que intentan visibilizar las problemáticas de los sectores populares de la sociedad que no tienen voz ante las cadenas mediáticas sujetas a los discursos del poder dominante.

En la próxima intervención los artistas activistas deciden ser parte de la protesta y acompañar, interviniendo desde la marcha, a los ciudadanos que se acercan o pasan por ese lugar en el Ni una menos del 3 de junio 2016.

> *"*Luego de la repercusión generada por la intervención del tarifazo y la positiva respuesta de la comunidad, el grupo de la cátedra de Expresión Corporal II se vio frente a la necesidad de realizar otra intervención en la marcha del NI UNA MENOS, por la cual se sentían directamente convocadxs y atravesadxs, fundamentalmente las mujeres. Por lo tanto le propusieron a la profesora Gabriela Pérez Cubas que crearan una intervención en conjunto que sería interpretada por las estudiantes.

8 Testimonio de las activistas Belén, Agustina y Guillermina. 2018

> Vestidas de negro y con el rostro maquillado del mismo color, todas se encontraron en la esquina de Pinto e Irigoyen formando un grupo que miraba hacia el frente de la marcha. Cuando se acercó la movilización comenzaron a realizar una secuencia de movimientos de expresión metafórica que consistían en: iniciar en cuclillas mirando desde izquierda a derecha a todas las personas; luego dirigir la mirada hacia el cielo y observar algo que simbolizaba la liberación, esperanza, empoderamiento, transformación (entre otros sentidos), que las impulsaba a levantarse para querer tomarlo, por lo que con la mano extendida hacia lo alto, juntas pivoteaban desde derecha a izquierda para poder alcanzarlo; hasta que lo lograban y se lo arrojaban al público expectante con la intención de compartirlo.
> Dicha secuencia se realizó en varias esquinas por las que transitaba la marcha y la respuesta del público en manifestación fue muy positiva, al punto que mostraron su interés por la intervención deteniéndose a observarla y esto generó que se "dividiera" la marcha la cual volvió a unificarse cuadras después. Las estudiantes acompañaron interviniendo hasta que finalizó el recorrido en la plaza central.[9]

En la manifestación Ni una menos de 2016, los activistas deciden hacer uso del espacio público, como nuevo lugar de acción escénica y de intervención artística, concibiéndolo como un espacio de libertad que *problematiza la lógica de lo que hasta entonces se había considerado respecto de estos lugares y del comportamiento político-social de los que lo ocupan* (Lola Proaño Gómez ; 2013:110*).* Siguiendo a André Carreira (2003) cuando afirma que:

> "La ciudad capitalista con sus grandes avenidas y edificios de gigantescas dimensiones está sometida a un ordenamiento legal de orden nacional y a las relaciones socio políticas determinadas por el contexto de la macroeconomía mundial (…) Este espacio fragmentado esta articulado a través del flujo de vehículos y personas y tiene como principal característica la desigualdad*"*

Las marchas también constituyen una intervención a ese flujo de personas que recorren las calles legitimadas como principales, generalmente por la relación de cercanía que guardan con las Instituciones gubernamentales. De este modo las intervenciones artísticas se suman a la intervención de la marcha que, mediante el juego teatral, proponen una manera diferente de comunicar el reclamo. En palabras de Carreira (2003) el teatro de calle significa un potencial transgresor y su cumplimiento se manifiesta cuando *propone una ruptura en el uso cotidiano de la calle* (.48) Puede decirse que el teatro, desde la acción poética y como intervención urbana cuestiona el orden establecido y apela a la desnaturalización de prácticas y conceptualismos culturales transmitidos de generación en generación.

9Testimonio de las activistas Belén, Agustina y Guillermina. 2018

En marzo de 2017, el Centro de Estudiantes de la Facultad de Arte llama a Asamblea estudiantil para hablar de la situación de la educación pública y el paro docente. A partir de la reflexión que se generó en ese encuentro y el replanteo sobre el papel que ocupan en el sistema educativo como estudiantes, las artistas entendieron que necesitaban participar apoyando la lucha docente y defendiendo la educación pública. Entonces deciden autoconvocarse para generar desde su lenguaje, en este caso el arte teatral, una intervención urbana que les permita ser visibilizadas interpelando no sólo el espacio urbano del cotidiano, sino también el devenir de la marcha de la Educación pública y el Paro docente (20 de Marzo).

> Estudiantes autoconvocadxs de la Facultad de Arte se unieron para tomar posición ante el conflicto que emergía con respecto al recorte presupuestario de la educación pública y en apoyo al reclamo docente por el aumento de sueldo.
> Consideramos que debíamos manifestarnos nuevamente a través del lenguaje artístico y desde allí aportar a la transformación, por lo que creamos una nueva intervención.
> Dentro del marco de Semana Santa, vestidos con guardapolvos blancos y libros en las manos, nos dirigimos a la feria que se realiza en la ciudad, en el parque Independencia. Dispersos desde distintos puntos del espacio, nos acercamos a un foco común, donde formamos un grupo compuesto por varias hileras, dispuestas hacia un mismo frente, todos mirábamos fijamente a las personas que circulaban, los cuerpos permanecían quietos y en contención escénica. Luego de varios minutos uno de ellos cayó al piso y el resto de a poco lo seguimos en la acción. Permanecimos tirados en el suelo, inmóviles, en silencio, por algunos minutos más hasta que otra estudiante se levantó y el resto también la siguió. Volvimos a la posición inicial y finalmente nos dispersaron para volver a efectuar toda la secuencia en otro punto del espacio público mencionado.
> La intervención se realizó dos veces en la feria y cuatro en esquinas de la zona céntrica de la ciudad. Días posteriores nos dirigimos al campus universitario, allí la hicimos dentro del comedor y una vez más en el edificio de la biblioteca central. La respuesta de la comunidad universitaria no fue muy efectiva ya que en su mayoría predominó la indiferencia y por momentos la agresión.[10]

El hecho de repetir el tipo de intervención en distintos espacios públicos permite visualizar la concepción del arte ´teatro callejero´ como un espacio también de marginalidad (Carreira 2003: 47) donde se prescinde de la remuneración, propio del teatro clásico que es funcional al sistema capitalista y se manifiesta en contra del mismo, trasgrediendo el espacio profano de la calle.

> Otro aspecto de la transgresión del Teatro callejero es que toma elementos de las manifestaciones callejeras, especialmente aquella relacionadas con las luchas políticas o sindicales (…) El teatro callejero tan transgresor como las luchas políticas, le toma prestado a estas últimas algunos elementos formales (Carreira; 2003:48)

10 Testimonio de las activistas Belén, Agustina y Guillermina. 2018

La intervención de la marcha genera un espacio artístico breve, donde es posible identificar una nueva corporalidad que en una interacción dialéctica con el otro, muestra un discurso invisivilizado en el cotidiano social y aporta la identificación con un universo creado desde el arte.

> Como actrices, estamos utilizando todo el tiempo la metáfora para transmitir lo que queremos a un otro que ve y siente. Creo que el hecho de salir a la calle ya es metafórico. En vez de que la gente venga al teatro a vernos, somos nosotras las que salimos al encuentro. Utilizamos las intervenciones como herramienta y medio de lucha[11].

Conclusiones

Las marchas elegidas para realizar las intervenciones suponen la presencia de colectivos con objetivos bien definidos, que se oponen al orden establecido y sostenido por distintas Instituciones legitimadoras, generalmente estatales. Como consecuencia la intervención artística en las marchas afecta positivamente la acción política de los participantes y su entorno porque dan cuenta de una nueva comprensión de las relaciones entre los individuos y el mundo y fomentan, mediante la creación artística, la participación y unidad ciudadana.

Este tipo de prácticas artísticas nos permiten pensar en ´lo político´[12], entendido como *la imposibilidad de la política para producir lo que lo social es, más allá de sus determinaciones históricas, y lo que terminaría siendo, cuando sus determinaciones están presentes* (Marchart; 2009:59)

Entonces, si lo político emerge en la intersección de acciones y lógicas en el mismo espacio, las acciones que crean una nueva dinámica en la praxis teatral de las intervenciones son los actos políticos que, como acontecimiento, interpelan a su vez al colectivo de la marcha que intervino el espacio público, en pos del reclamo de un derecho social.

Así es que se considera un acontecimiento político a la acción de los activistas del arte, porque irrumpen en la estandarización de la marcha y proponen una redefinición de las relaciones que se establecen entre los individuos que protestan y en relación al contexto social que intervienen. Son sujetos políticos, activos que generan una nueva relación con el orden social que se establece dentro de la protesta.

Bibliografía:

11 Testimonio de Agustina Villanes.

12 Lo político, diferente a ´la política´ y entendido dentro de su heterogeneidad desde una perspectiva filosófica contemporánea, en términos de ´un nuevo paradigma explicativo de lo social´(Camargo; 2014: 14)

Barba, Eugenio (1977) La canoa de papel. Ed Catálogos. Buenos Aires. Argentina

Carreira, Andre (2003) El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del ´80. Ed. Nueva Generación. Rosario. Santa Fé. Argentina

Camargo Ricardo (2014) Repensar lo político. Hacia una nueva política radical. Ed Prometeo. Buenos Aires.

Felshin, Nina (2001)¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en Blanco,

Lippard, L. (2001) Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar., en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito. Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Proñao Gomez, Lola. (2013) Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política. Ed Biblos. Buenos Aires.

Resubjetivación como resistencia teatral

Gabriela PÉREZ CUBAS[1]

La noción de cuerpo en la Modernidad, definida, organizada y delimitada por sus instituciones, además de pautar las condiciones de existencia del sujeto, se impuso como corpus de saberes excluyente. La transmisión de dicho corpus se estructuró en base a un doble ejercicio de in-formación e in-culturación de las corporeidades y los saberes transmitidos. El cuerpo humano comenzó a entenderse como una "máquina maravillosa",[2] capaz de insertarse en los mecanismos de producción y alcanzar el mayor rendimiento al menor costo. En su evolución los saberes construidos sobre el cuerpo en la Modernidad adquirieron estatuto de políticas, impartidas y reguladas a través de la institucionalización de los mismos: la medicina, la educación, la religión, la economía y el derecho resultaron eficaces medios de trasmisión y regulación de normas aplicables al cuerpo humano.

Por su naturaleza, la práctica del actor desestructura las políticas normativas del cuerpo. Y dado que el concepto de cuerpo habilita la referencia a un objeto, ajeno al sujeto o perteneciente a él, nos referiremos a la noción de corporeidad para aludir al entramado de símbolos y de signos que sustentan la existencia del sujeto. La corporeidad se constituye en imagen al adquirir forma en el cuerpo visto y sentido y a la vez en imaginario al formar parte de lo que un conjunto social entiende y refiere por cuerpo. Podemos analizar el proceso creativo del actor/actriz como una interface de desubjetivación y resubjetivación en la que el sujeto deja a un lado sus comportamientos cotidianos para asumir una existencia teatral. En este proceso se halla implícito el germen de un modo de

1 Prof. Entrenamiento Corporal para actores. Directora del Gitce (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena) CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) Depto. de Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

2 Metáfora sobre el cuerpo acuñada por el pensamiento mecanicista de la Modernidad, analizada por David Le Bretón en *Antropología del cuerpo y Modernidad* (1995)

descolonización de la subjetividad y por tanto de los saberes que la Modernidad como proyecto político y colonialista ha impuesto sobre la corporeidad.

Cuando un actor trabaja en el espacio metafórico que construye al ente poético (Dubatti: 2010) lleva a cabo implícitamente un proceso de descolonización de los saberes impartidos por el proyecto moderno sobre el cuerpo. El salto ontológico que supone la existencia del cuerpo poético es *per se* un salto epistémico ya que ubica en otro sistema simbólico al cuerpo y la disloca permitiendo que este sea no solo pensado sino percibido de otras formas, transmitidas y captadas antes bien por la sensorialidad que por la razón. Dentro de ese canal fenoménico, el cuerpo del actor instala no solo un salto cualitativo en relación a su cotidianeidad sino también respecto de los modos posibles de conocerlo y habitarlo.

Cuando los espectadores salen conmovidos de una sala, lo que ha ocurrido es que han logrado conmoverse, *moverse con* lxs actxres. Aún en la aparente quietud de la expectación, la percepción y la empatía que permite el convivio hacen que los registros de sensorialidad y motricidad se permeen a nuevas experiencias, se amplíen en un doble juego sensorio-motor y simbólico. Esa dislocación, ese traslado a otras realidades posibles invoca otros modos de percibir que amplían los registros cotidianos del cuerpo y lo colocan en lugares alternativos de significación. En ese proceso la corporeidad propia y del otro - en este caso el actor - es percibida en la transgresión de las normas y los saberes cotidianos.

Biopolitica, sexoplítica y corpopolítica

En una evolución del pensamiento de Foucault, Beatriz Preciado (Preciado: 2014) analiza lo que define como la tercera fase de los regímenes de poder que toman al cuerpo como eje de su dominación. La primera fase es la vinculada a la "sociedad soberana" que domina previamente a la revolución francesa y que avanza sobre los cuerpos de los ciudadanos en un sistema punitivo físico. La segunda fase es donde esos sistemas se perfeccionan y pasan de la coerción a la elaboración de tecnologías políticas disciplinarias, difundidas por las instituciones dispuestas a tal fin. El objetivo de esta fase ya no es la imposición del terror, ni la dominación de conductas por medio del castigo sino que se procura transmitir los modos "correctos" de ser, sentir y comportarse en las sociedades modernas. Es en esta fase donde podemos identificar a la constitución de una epistemología sobre la corporeidad. La Biopolítica es definida por Foucault para identificar esas tecnologías políticas

diseñadas en función de la proyección de las sociedades. Aquí comienzan los diseños estratégicos en proyectos de higiene pública, estadísticas sociales de producción y reproducción, sistemas educativos y legislativos orientados a sostener dichos diseños, sistemas de legislación, etc.

Beatriz Preciado identifica en esta segunda fase la demarcación de una estrategia que atañe directamente al desempeño sexual de los sujetos estableciendo los modos "correctos" de actuar sexualmente conforme al diseño de las sociedades capitalistas. La Sexopolítica, será entonces quien se ocupe de delimitar los alcances de las sexualidades, la división en géneros y los criterios de normalidad y perversión en las prácticas sexuales.

El modo en que la Biopolítica y su especificidad, la *Sexopolítica* será implementada se encuentra definido por Judith Butler como "repetición performativa*"* a través de la cual "(…) llegan a emerger tanto los sujetos como los actos. No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad" (Butler: 2002: 28). No es el poder quien forma la sexualidad, es la sexualidad que emerge como forma a través de la repetición performática de las normas reguladoras. Y aquí, la performance es entendida como puesta en acto que se repite, que re - cita, volviendo a citar una cadena previa de actos. La acción performática no es solo acto presente, recurre a sus actos previos y los actualiza.

> De modo que la performatividad no es un acto singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las condiciones de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad su aparente teatralidad se produce en la medida en que aparezca disimulada su historicidad (e, inversamente su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad). En el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa a aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra. (Butler: 2002: 34)

Según Preciado, si en las sociedades modernas las tecnologías políticas de la subjetividad se constituyeron como normas externas al cuerpo, como una ortopedia de la corporeidades, en las sociedades post fordistas esas tecnologías se introducen en los cuerpos. El sujeto ya no responde a las normas, las in-corpora:

> Aquí la relación cuerpo poder se vuelve tautológica: la tecnopolítica toma la forma del cuerpo, se incorpora (…) Lo propio de estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol es tomar la forma del cuerpo que controlan, transformarse en cuerpo, hasta volverse inseparables e indistinguibles de él, devenir subjetividad. Aquí el cuerpo ya no habita los lugares disciplinarios sino que está habitado por ellos, su estructura molecular y orgánica es el último resorte de estos sistemas de control. Horror y exaltación de la potencia política del cuerpo. (Preciado: 2014:73)

Según lx autorx, a partir de la segunda guerra mundial es posible pensar en un tercer régimen de subjetivación que considere el impacto de las nuevas tecnologías del cuerpo en la construcción de las subjetividades. Preciado identifica como *Fármaco Pornográfico* a este tercer régimen en una clara alusión a la manipulación química de los sujetos, sus momentos de placer y displacer de actividad y descanso. Los mecanismos de control ya no actúan sobre los comportamientos sino sobre los ciclos vitales y son in-corporados, forman parte de la corporeidad.

Entonces queda poco margen para la experiencia subjetiva. Cada emoción, cada sensación está pautada, nombrada y manipulada dentro de un sistema de producción y consumo que al repetirse genera símbolos y acciones. Según Preciado, hay personas Prozac, Viagra, Marihuana, Cocaína, Clonazepam, etc. dime que droga consumes y te diré como eres. No obstante, Butler sostiene y nosotros podemos confirmar que en toda repetición hay un error, una falla de la memoria, un descuido, es allí donde el arte penetra como conocimiento intersticial. Para Preciado, el arte puede ser abordado como un contralaboratorio virtual de producción de realidad.

Cuerpos hegemónicos versus cuerpos periféricos

Ahora bien, el análisis Biopolítico que desarrollamos aquí se aplica a las corporeidades que habitan los espacios de poder hegemónico, de hecho los autores referidos pertenecen a países desarrollados. ¿Cómo nos analizamos a nosotros, habitantes de la periferia? ¿Debemos redoblar el análisis de las lógicas coercitivas para comprender en qué estado se hallan las corporeidades en América Latina? ¿Hablamos entonces de corporeidades controladas y colonizadas?

Walter Mignolo (Mignolo: 2014) estudia la matriz colonial del poder e identifica sus campos de acción: control de la economía, de la autoridad, de la naturaleza y los recursos naturales, del género y la sexualidad, de la subjetividad y del conocimiento. Propone el desarrollo de procesos de resistencia que permitan construir modos de desobediencia epistémica, generar una opción decolonial para el reconocimiento de las propias epistemologías que permitan elaborar otros pensamientos en los planos políticos, económicos, culturales, subjetivos, etc.

El proyecto decolonial de Mignolo alude a la pluriversalidad (múltiples universalidades) donde la Corpopolítica emerge como una superación de la Biopolítica, que analizan Foucault, Butler y

Preciado, en tanto referente de las tecnologías del cuerpo orientadas a una sola etnia, la blanca, y a una sola cultura, la euronorteamericana, es decir un único biotipo como objeto de control político.

Citando a Aníbal Quijano[3], Mignolo afirma que si el conocimiento es un instrumento imperial de colonización, una de las tareas urgentes que tenemos por delante es descolonizarlo. Esto implica descolonizar el imaginario, la mente como construcción social (Damasio:1994:109) y con ellos los modos de comprender y sentir. Descolonizar el conocimiento es también descolonizar la subjetividad, los modos de saber y de ser incluyendo a los modos de percibir lo artístico.

Según Mignolo el pensamiento colonial se apoderó de la aesthesis (los modos de sentir, la sensorialidad) para transformarla en Estética, sentimiento de lo sublime y lo bello:

> (…) en el correr de los últimos tres siglos, lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y esta quedó limitada al concepto occidental de *arte*. En suma, colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (aesthesis) (Mignolo: 2014:17)

La propuesta de la desobediencia epistémica es criticar y trasgredir el concepto de totalidad y de conocimiento universal para comprender las pluriversalidades, atendiendo a los modos en que cada región se comprende y se explica, abriendo paso a otras economías, otras políticas, otras éticas, otras sensibilidades. De acuerdo con Mignolo, la comunicación intercultural debe ser interpretada como comunicación inter epistémica, comprenderse en una Geopolítica y una Corpopolítica que surge como respuesta a la Biopolítica de los países hegemónicos: "La corpopolítica es una epistemología que se desprende del "pienso, luego existo" propio de la episteme ego - lógica del pensamiento occidental para afirmar que se *es* donde uno piensa". (Mignolo 2014: 21)

El concepto de Corpopolítica permite contextualizar distintas epistemologías sobre el cuerpo, en nuestro caso definir territorios epistemológicos para la actuación que se fundamentan en modos de sentir, percibir, pensar y conocer otros universos tanto al actuar como al asistir a un espectáculo. Podríamos revertir la frase de Mignolo afirmando: uno piensa donde uno está.[4]

3 Aníbal Quijano Colonialidad y modernidad/racionalidad. En Los conquistados 1492 y la población indígena de las Américas. En H. Bonilla, (Comp.) Quito. Tercer Mundo – Libri. 1992

4 Este mismo concepto está fundamentado sobre las bases empíricas de la neurobiología, desde esta ciencia cada sujeto de hecho *es* en el lugar donde piensa. Nuestro sistema nervioso es una construcción en interacción con el medio, la base perceptiva, sensorial y por tanto racional de cada ser humano se construye en función de sus registros sensoriales del mundo que lo rodea. Para ampliar estas nociones remitimos a: Antonio Damasio *El error de descartes*, Companhia das Letras, San Pablo, 2001. Existen versiones varias en español.

Corpopolítica y cuerpo poético

El teatro nos permite acceder tanto en los procesos creativos como en las instancias de convivio, a la elaboración de otras epistemes. El salto ontológico que supone la creación de un ente poético teatral nos orienta dentro de otros saberes gracias a los cuales la corporeidad puede percibirse, reconocerse y nombrarse de otras maneras, mas vinculadas al pensar donde uno es o está siendo. Y ese pensar no implica solo a la razón, ya que pensar para nuestro léxico colonizado se vincula al razonamiento. Pensar desde un organismo vivo, autoconsciente y en interacción, es mucho más que razonar, es percibir, sentir, ordenar, reaccionar y accionar en un proceso que implica a todo el sujeto. No solo a su razón lógica.

Según Dubatti

> El acontecimiento poético se caracteriza por su dimensión ontológica compleja y por convertirse en una vía de percepción ontológica en tanto en él se muestran a la expectación diversos niveles del ser (...) La materia dispuesta/tomada se deja informar por la nueva forma que a la vez que respeta su entidad (cuerpo activo del actor) la funde en una nueva organización. Materia informada y nueva forma constituyen el núcleo originario del ente poético en el acontecimiento (…) La acción se diferencia, se recorta y se separa del régimen de acciones de la realidad cotidiana: la nueva forma la instala en otro nivel del ser (salto ontológico). La determinación es mutua: de la acción inaugural para la instalación de la nueva forma a la recursividad de esa forma sobre la entidad de la acción (Dubatti: 2010:77)

Inmerso en la creación del ente poético el actor atravesará un proceso de desubjetivación para recortar sus acciones del régimen de la realidad y otro de resubjetivación en el que esas acciones adquieran una nueva forma en el régimen poético. Pensado desde una lógica decolonial y atendiendo a la colonialidad de nuestras epistemes sobre la corporeidad la construcción del ente poético implica, primero una descolonización epistémica de nuestras corporeidades, y luego una re colonización según las necesidades específicas del ente poético trabajado. Vale recordar que para aludir a los procesos de entrenamiento del actor Eugenio Barba utiliza el concepto de “segunda colonización”. (Barba: 1994)

Desde un enfoque metodológico, para avanzar sobre la descolonización epistémica es necesario atravesar un proceso de reconocimiento de los saberes (corporizados) que nos constituyen. El entrenamiento del actor abordado como un proceso de reconocimiento de los modos subjetivos de sentir, pensar y accionar es el medio que permite reconocer en la corporeidad los registros de haber vivido en el contexto al que uno se vincula. La resubjetivación sobrevendrá una vez que el

reconocimiento de la subjetividad haya sido primero comprendido en su registro corpóreo y luego puesto en juego, alterando las lógicas de los signos y los símbolos que sustentan los comportamientos cotidianos.

El cuerpo en acción poética cuestiona las normas cotidianas, propone modos alternativos de reconocer la corporeidad propia y de los otros, corporeidades que están siendo en el momento que crean el ente poético. En ese proceso emerge una nueva ontología del cuerpo.

La alteridad del ente poético respecto del orden cotidiano entabla una tensión ontológica entre ambos niveles del ser. Ese es el atributo poético más potente del arte, especialmente por su capacidad de resistir a la transteatralización, acontece donde es, si acontece en otro lado es otra cosa. En la desterritorialización del orden cotidiano es donde emergen nuevas lógicas del cuerpo y en la vivencia de esas nuevas lógicas, en el tránsito sensible por ellas es donde es posible construir modos decoloniales, desobedientes, de reconocer, pensar y nombrar a nuestras corporeidades.

El proceso de creación de un ente poético teatral, resulta para nosotros un proceso artístico y un modo de resistencia, una forma sublime de desobediencia, donde las corporeidades transgreden permanente a las tecnologías políticas que las condicionan y a las epistemologías que las explican. Y este proceso acontece tanto en el actor/actriz como en el espectador, aunque en grados disímiles y con conciencias distintas.

El principio autocobayo

Coincidimos con Mignolo que uno es donde uno piensa y por lo tanto para confrontar con la práctica el proceso que venimos analizando vamos a ejemplificar con nuestra propia experiencia como actriz. La noción de principio autocobayo la tomamos de Beatriz Preciado quien aboga por la autoexperimentación, el autocobayismo, como modo de forjar una tecnología central del yo (Preciado: 2014: 276)[5] La obra es *Nada del amor me produce envidia*, del argentino Santiago Loza y nos encuentra como protagonistas de la historia de una costurera a la que por cuestiones del destino se le solicita confeccionar, con un tela exquisita, un vestido para Libertad Lamarque, su

5 "Este principio autocobaya como modo de producción de saber y transformación política, expulsado de las narrativas dominantes de la filosofía contemporánea, resultará decisivo en la construcción de las prácticas y los discursos del feminismo, de los movimientos de liberación de las minorías sexuales, raciales y políticas. Se tratará, recogiendo la expresión de Dona Haraway, de una forma modesta, corporal, implicada y responsable, de hacer política. El que quiera ser sujeto de lo político que empiece por ser rata de su propio laboratorio". (Preciado: 2014: 277)

admirada estrella de cine. El problema sobreviene cuando a la misma costurera acude la señora Eva Perón quien decide comprar el vestido que a esa altura la protagonista casi concluye para entregárselo a Libertad. La costurera, cuya vida ha transcurrido en la esfera de lo predecible debe enfrentar un hecho extraordinario: decidir a cuál de las dos mujeres le entrega ese vestido, siendo consciente de la mítica rivalidad que las vincula:[6] "Al fin y al cabo todos esperamos una vida para decidir cosas como estas, y cuando ocurren no estamos preparados… Como si el cuerpo se resistiera y doliera…" (Loza: 2013: 15). Finalmente toma una decisión, la mayor y más importante de su vida y es en ese momento cuando la obra descubre que su protagonista está muerta, que todo su relato lo realiza desde otro plano de la existencia y que su decisión, ¿accidental? ¿voluntaria? terminó con su vida, al menos con la cotidiana.

En ese punto la obra da un giro en su planteo que coloca tanto al actor, como al personaje y al público en un lugar distinto, lo disloca, el cuerpo poético muta drásticamente y la relación con la corporeidad de la actriz y del personaje se modifica.

La obra transcurre en varios planos temporales, el personaje relata hechos pasados a veces recordándolos y otras vivenciándolos en un tiempo presente. Aunque, ¿sabiendo el estado del personaje podremos hablar de tiempo presente? ¿Cuál es el tiempo de la muerte en el que relata el personaje? Ella menciona a la eternidad. Y si la eternidad es un no tiempo, ¿cómo se percibe y se siente un cuerpo cuya esencia es la temporalidad?

Los mismos planos temporales permiten acceder a distintas construcciones corporales vinculadas al tiempo vivido por el personaje. El tiempo de evocación de las situación, el tiempo presente en que se vivencian los encuentros con las divas, el tiempo sin tiempo de la no vida. Podemos observar en la costurera modos propios de la época histórica real en donde sucedieron los acontecimientos, alrededor de la década del 50, también modos propios de la vida que ese personaje lleva y podemos comprender que esas formas se expresan finalmente en un no tiempo y adquieren nuevas lógicas.

Asistimos también en la obra a un profundo planteo sobre el poder

> Me voy a explicar… Es el poder... Decidir tiene poder… Sólo tiene poder el que puede… Ese día, en este cuarto… Cuando me quedé sola, sentí que no era la visita de Eva ni el encuentro con Libertad lo extraordinario…Era otra cosa…Era que por primera vez, acá, sola frente a este vestido, la que tenía el poder era yo. (Loza: 2013: 15).

6 Según el mito Libertad le dio un cachetazo a Eva durante una filmación en la que la segunda hizo esperar a los demás actores en el set, producto de un capricho. Supuestamente, a raíz de esto Libertad debió exiliarse en México. Años después la propia actriz desmintió esta situación, pero el mito ya estaba creado

La decisión de la costurera atañe directamente a su corporeidad, su modo de decidir es liberándose de su cuerpo, moldeado según las pautas culturales de las que forma parte y según sus propias imposibilidades para salirse de ellas. El momento de libertad, la epifanía llega con la muerte para la protagonista. Al colocarse el vestido por el que las mujeres famosas y poderosas se disputan, ella decide apropiarse de su creación, comienza a bailar, se marea, percibe la similitud entre el cielo y el infierno, desparrama aromas, canta "como nadie le cantó ni le cantará", goza, en una transición entre llamas a un estado de libertad y de eternidad. Ese cambio de estado ha sido su decisión fundamental y para lograrlo se libera de su cuerpo cotidiano. La temporalidad de su cuerpo y las normas políticas que lo condicionan son transgredidas en el momento en que la protagonista cambia de estado, he ahí su resistencia.

Más allá de la situación puntual que relata la obra, esta evoluciona en una tensión entre comportamientos adeptos a las pautas de una época y comportamientos emergentes de la abundancia de estímulos sensoriales y sensuales que la misma propone. La música, el canto, el cuello acariciado por única vez por un hombre, el quejido/gemido que salió de su garganta, el rincón del club una noche, el tacto al rozar por primera vez la tela, el cuerpo desnudo frente al espejo, el vestido rozando lentamente la piel, el cuerpo penetrando el vestido. Esta tensión instala un clima de sensorialidad que ubica tanto al actor como al público en un borde donde se cruzan el teatro y la realidad en la esfera de lo sensorial. La sensorialidad una vez estimulada puede trascender las geografías cotidianas del cuerpo y conquistar otros modos de sentirse y reconocerse.

Desde la óptica de la construcción del personaje, este pasaje permite a la actriz elaborar comportamientos que resultan antagónicos para un momento y otro de la obra. Si en su vida diaria el personaje - la costurera en este caso- es sumisa, retraída hacia su centro (hecho que en nuestra composición se construyó a partir de imaginar el cuidado de las zonas pudendas y el modo recatado de relacionarse con los otros, alterando la respiración en una contención en la zona del pecho que produce su voz aguda, acortando sus pasos y llevando el peso del cuerpo al talón, cerrando sus rodillas que permanecen en roce, balanceando sus brazos en un movimiento pendular que se inicia en el codo, tensando su cuello y agudizando una mirada esquiva)[7] a partir de su decisión liberadora la actriz comienza a componer, ayudada por un tipo de respiración completa (pecho, costillas, diafragma, abdominales) hecho que distiende sus articulaciones, su caminata, agrava y profundiza la voz y la proyección de la misma, dilata los movimientos y los ralentiza, expande su mirada. Esta

7 La composición que mencionamos refiere únicamente al trabajo realizado por Gabriela Pérez Cubas para componer al personaje.

alternancia produce una mutación que impacta en la actriz, en el personaje y en el público que percibe ese cambio. Es posible en esa transición hacer evidente la tensión entre comportamientos disímiles, poniendo en tela de juicio las normas cotidianas y evidenciando otros modos posibles de transitar la existencia. Aunque esta experiencia no sea puesta en palabra por los receptores, este cambio se hace evidente e impacta emocionalmente en ellos.

En nuestro doble perfil de artistas investigadoras, una vez que concluye la pieza nos tomamos un tiempo para dialogar con el público y registrar sus impresiones. Los campos en tensión pueden identificarse en la composición corporal como la oposición entre cuerpo normativizado y cuerpo habitado por la libre decisión y el goce. El pasaje del constreñimiento a la placidez de la libertad y el goce de un cuerpo distinto, genera una distensión en los espectadores que hace que se emocionen, que tengan necesidad de hablar, de contar lo que sintieron.

En su diálogo con la actriz, los espectadores manifiestan la empatía con el personaje que evoca a las mujeres más cercanas - madres, tías y abuelas - en sus abnegadas y normativizadas tareas y la emoción por ver al personaje empoderarse en la posibilidad de elegir y transformarse en la decisión.

Estas zonas fronterizas que permiten pasajes entre distintos ámbitos son estudiadas por Jorge Dubatti bajo el concepto de liminalidad que según el autor:

> (…) propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluidos lo interfronterizo y lo transfronterizo, etc. (Dubatti: 2015: 152)

La corporeidad cotidiana, devenida cuerpo poético a través de un proceso creativo que lo in-forma con otras normas, se constituye en ámbito liminal donde se confrontan su realidad y sus posibles metáforas. Lo particular de esto es que el mismo sujeto que sabe desenvolverse en el cotidiano – que lleva a sus hijos a la escuela, que hace las compras en el supermercado – es el que construye un cronotopo donde propone comportamientos metafóricos surgidos de la experiencia cotidiana.

> Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida, ficción / no-ficción, cuerpo natural / cuerpo poético, representación / no-representación, presencia / ausencia, teatro / otras artes, teatralidad social / teatralidad poética, enunciado /enunciación, constructo poético / construcción poética, convivial / tecnovivial, etc.11 Es decir, en su plano más abarcador, dramático / no-dramático (Dubatti: 2015: 152)

La sola presencia del actor en la escena instala el principio de tensiones ontológicas entre distintos ámbitos. Esa tensión permite la emergencia de otros modos de conocer nuestras corporeidades y cuestionar las tecnologías políticas de la corporeidad produciendo modos de reconocerla - sensorial y racionalmente- alternativos, estimula nuevos saberes acerca de las propias corporeidades. Se produce en la escena una corporeidad que cuestiona en el convivio los valores otorgados culturalmente a la existencia, que se comunica por canales que trascienden a la razón y a la lógica. Aunque, una vez terminado el espectáculo todo vuelva a la normalidad, si el ente poético se ha constituido como tal, si la obra logró un salto ontológico, la experiencia del convivio será transformadora y el registro sensorial de otras formas de sentir y pensar (aunque implícitas) habrá logrado distanciarse de las normas cotidianas y en el mejor de los casos criticarlas.

El des-borde que la tensión entre cuerpo social y cuerpo poético produce instala el salto ontológico capaz de generar la desobediencia epistémica a la que alude Walter Mignolo

> (…) El desprendimiento de la modernidad/colonialidad [8] implica desprenderse de formas de pensar, de sentir, de actuar. Aunque no se trata de rechazar o desconocer los aportes de hecho en nombres y narrados como modernidad sino de susbsumirlos en las historias locales. Las historias locales no europeas son historias constituidas en el borde, en la frontera. (Mignolo: 2014: 11)

El cuerpo poético, metaforizado del actor en nuestro contexto confronta por su presencia, signada por la existencia en nuestras geografías, con el paradigma moderno de una corporeidad productiva y lógica. Permite esa corporeidad otra descolonizar el imaginario de las corporeidades modernas y eurocentradas y reconocer a las subjetividades corporizadas en el convivio por medio de canales sensitivos y perceptivos que no se habilitan en el cotidiano.

> Desprenderse –desobedecer a la retórica modernidad/colonialidad- presupone moverse hacia una geopolítica y una corpopolítica del conocimiento que por una parte denuncia la pretendida universalidad de una etnicidad en particular (biopolítica) localizada en una región específica del planeta (geopolítica) (Mignolo: 2014: 21)

En ese proceso es posible abrir el espacio a otras racionalidades confrontar otros modos de ser y sentir, posible generar nuevas epistemologías sobre la corporeidad, tales que puedan referirnos a nosotros mismos, distanciarse y pensarnos como sujetos habitantes de una geografía determinada

Para Jorge Dubatti

8 Walter Mignolo se refiere aquí a "La torcida retórica que naturaliza a la *modernidad* como un proceso universal, global y punto de llegada –que – oculta de lado oscuro, la reproducción constante de la colonialidad" (Mignolo: 2014: 15)

> El cuerpo del actor es el espacio por excelencia de observación de la liminalidad, el cuerpo del actor es un verdadero "mirador ontológico". En el observamos acontecer al menos tres cuerpos: el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado, el cuerpo poético (Dubatti 2014a). Incluso en el teatro tradicional más radicalmente tradicional estas tres dimensiones nunca se ausentan y el espectador puede realizar al mismo tiempo observaciones sobre los tres planos ontológicos: ver vivir al actor, verlo trabajar/representar, verlo representado en su cuerpo. (Dubatti: 2015: 155)

Proponemos comprender a las corporeidades teatrales creadas en los procesos pertenecientes a nuestro contexto cultural como modos de resistencia implícita a una corporeidad globalizante. Nuestras corporeidades, reconocidas y habitadas desde nuestras sensorialidades y nuestras emociones son el caldo de cultivo para poéticas propias y resultan el acto más irreverente y poético que puede abordarse desde la práctica teatral.

Aunque la desobediencia epistémica de las corporeidades no sea el objetivo, ni el cuestionamiento de una corpopolítica, es posible comprender, por el mero hecho de que tanto los actores como los receptores pertenecemos a un mismo contexto y participamos en el convivio teatral, que la dislocación de las corporeidades, el salto ontológico que provocan generan un principio desobediente a toda autoridad política y moral ajena a las lógicas de la creación en la escena.

Referencias

Barba, Eugenio (1994): *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires. Catálogos.

Butler, Judith (2012): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires. Paidos.

Damasio, Antonio (2001): *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. San Pablo. Companhía das Letras.

Dubatti, Jorge (2015): "La Liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro matriz y teatro liminal". En *Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense.* Compiladores: Nicolás Luis Fabiani y María Teresa Brutocao. Mar del Plata. Universidad Nacional de Mar del Plata. ISBN 978-987-544-667-0

---------- (2010): Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires. Atuel

Le Breton, David (1995): *Antropología de cuerpo y modernidad.* Buenos Aires. Nueva Visión.

Loza, Santiago (2013): *Nada del amor me produce envidia*. Buenos Aires. Libro Drama.

Mignolo, Walter (2014): *Desobediencia Epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires. Del Signo. ISBN: 978-987-3784-11-8

Preciado, Beatriz. (2014): *Texto Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires. Biblos.

Gestión de Políticas Culturales: Estado y Sociedad. Ejemplo en las dictaduras de Brasil y Argentina (1955-1958)

Dr. Arq. Rómulo PIANACCI
(UNMdP y UNCPBA)

Resumen

El presente trabajo analiza, a través de dos obras dramáticas sobre el tema de Antígona, las causas y consecuencias en el terreno político, económico y cultural, de las dictaduras que dominaron Latinoamérica desde la segunda posguerra hasta la década del ’70 del siglo XX. También demuestra la vigencia que aún mantiene este personaje trágico en el teatro contemporáneo. Se propone además una posible forma de gestión para proyectos culturales futuros.

Abstract: This paper analyzes, through two plays on Antigone, causes and consequences in the political, economic and cultural field on account of the dictatorships that overtook Latin America since the second post-war period until the ' 70s of the XXth century. It also shows the validity that this tragic character maintains in contemporary theatre. Proposes also a possible form of management for future cultural projects.

Antecedentes:

El período histórico que comprende el análisis del presente trabajo abarca desde la segunda posguerra hasta los años ‘70, particularmente en Argentina y Brasil. En este momento se presentan en Latinoamérica complejos procesos simultáneos con algunas características comunes: el surgimiento de nacionalismos y movimientos independentistas o revolucionarios; la persistencia de dictaduras de diverso corte ideológico; la marginación de las grandes mayorías; la asunción de una conciencia política por gran parte de las masas del proletariado y el campesinado; la intervención norteamericana directa o indirecta; las consecuencias del recambio del esquema de poder a nivel mundial y la creciente participación militante de las mujeres en la vida política.

La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con que se conoce el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América: Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia; y esporádicamente, Perú, Colombia,

Venezuela, Ecuador con participación de los Estados Unidos, llevada a cabo en las décadas de 1970 y 1980.

Esta coordinación implicó, oficialmente: "el seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas consideradas por dichos regímenes como "subversivas del orden instaurado o contrarias al pensamiento político o ideológico opuesto, o no compatible con las dictaduras militares de la región". El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política y artística.

Este plan se implementó desde el Departamento de Defensa de Estados Unidos, que fundó La Escuela de las Américas, que funcionó en la zona del Canal de Panamá. De allí surge La Doctrina de la Seguridad Nacional, concepto utilizado para definir ciertas acciones de política exterior de Estados Unidos tendientes a:

1.- Que las fuerzas armadas de los países latinoamericanos se dediquen principalmente a garantizar el orden interno, combatiendo aquellas ideologías, organizaciones o movimientos que, dentro de cada país, pudieran favorecer o apoyar al comunismo.
2.- Legitimar la toma del poder por parte de las fuerzas armadas, la persecución de organizaciones de izquierda, las torturas y otros crímenes contra los derechos humanos cometidos por dictadores latinoamericanos, varios de ellos graduados de la Escuela para las Américas.

La Operación Cóndor fue un pacto criminal que se puso en marcha cuando se contó con una verdadera red de dictaduras en el Cono Sur y en América Latina. El general Alfredo Stroessner llevaba ya una década en el poder en Paraguay, desde 1954, así como cuando los militares brasileños derrocaron al gobierno democrático y popular de João Goulart, en 1964. Después de una serie de golpes de Estado en Bolivia llegó al poder el general Hugo Bánzer en 1971. El 11 de septiembre de 1973, el general Augusto Pinochet bombardea el palacio presidencial de La Moneda, derrocando al presidente socialista Salvador Allende. Coincidiendo con el plan general de “ajustar” el Cono Sur, donde crecían movimientos populares de envergadura, también en 1973, se instaló la dictadura cívico-militar en Uruguay. Así mismo, sólo tres años después, el 24 de marzo de 1976, una junta militar, presidida por el general Jorge Rafael Videla, tomó el poder en Argentina, país en el cual había comenzado a actuar la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) desde el 21 de

noviembre de 1973, cuando Juan Domingo Perón todavía era Presidente. La Triple A actuó en una coordinación criminal, con la dictadura de Pinochet en Chile.

Cultura y economía

Como consecuencias de estos traumáticos procesos históricos, en estos momentos, en muchos países emergentes todavía hoy existe una seria contradicción entre las instituciones políticas y las iniciativas económicas. La causa de esto es que la clase política no siempre responde con la prontitud y eficiencia esperada por los estamentos económicos. Se critica a los grupos de poder político como obsoletos, y probablemente lo sean en muchos casos, pero también es cierto que las duras críticas se generan porque los mecanismos tradicionales del poder no se adecuan a los requerimientos urgentes del mercado mundial.

En lo cultural, según Belisario Solano, la razón sería:

> De la misma manera la cultura ligada a la economía está enfocada al consumo y al movimiento constante del mercado. El mercado es cultura, y el consumismo —fin último y primero del mercado— es la apoteosis de la cultura. Lógicamente las categorías mentales que reinan en estos sistemas culturales están determinadas por los objetivos y razones de ser del mercado. (s/f)

El Teatro en Argentina y Brasil

Muchas preguntas siguen siendo indispensables de formularse, tanto en Brasil como en Argentina, para quienes se interesen en pensar la actividad teatral en el presente y el rol futuro de un teatro militante.

En este subcontinente consecuentemente plagado de Creontes: Banzer Suárez, Castro, Duvalier, Estrada Cabrera, Fujimori, Leguía, Onganía, Pacheco Areco, Pérez Jiménez, Pinochet, Ríos Mont, Rojas Pinilla, Torrijos, Stroessner, Velasco Ibarra, Videla, etc., no resulta extraño entonces que se pueda encontrar más de una treintena de *Antígonas* diferentes. Analizaremos entonces dos ejemplos dentro de este corpus.

***Antígona... con amor* de Hebe Campanella (2003)**

El Premio Edenor —esta obra ha recibido una mención en su edición 2003— está destinado únicamente al formato de Teatro Breve y a su convocatoria solo pueden presentarse dramaturgos

inéditos. Estos pocos datos ya nos brindan una semblanza de su autora que dedica su obra: "A tantas víctimas inocentes del autoritarismo y de las ideologías mesiánicas".

Hebe Campanella nació en San Nicolás, Provincia de Buenos Aires. Graduada en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Becaria de la Fundación Pedro de Mendoza y el Instituto de Cultura Hispánica, se especializó en Filología Románica en la Universidad de Madrid. En 1976 recibió el premio Ensayo Fondo Nacional de las Artes por su trabajo *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*. Su segundo libro, *La Generación del 80* (1983), obtuvo el premio Marcos Victoria, instituido por el PEN Club Internacional, filial argentina y La Pluma de Plata de dicha asociación. Recibió el segundo premio municipal Ricardo Rojas, correspondiente el bienio 1982-1983. Publica en 1985 *El movimiento positivista argentino* y *La novela histórica argentina e iberoamericana (1969 / 1999)* en 2003. Ha ejercido la docencia secundaria y superior.

Esta pieza se estructura en diez escenas y un epílogo, y a pesar de que no se especifica cuándo ni dónde trascurre la acción, no es difícil deducir que se desarrolla en la Argentina, entre los años 1973 y 1976. La recepción para el Comandante en el Aeropuerto y los sucesos posteriores relatados, recuerdan a la matanza nunca esclarecida en la autopista Ricchieri —que conduce al aeropuerto de Ezeiza en Buenos Aires— producida el 20 de junio 1973, día del regreso del general Perón al país luego de casi veinte años de exilio. Con su muerte y el ascenso a la Presidencia de su viuda, María Estela Martínez de Perón, comienza un sombrío período de la historia argentina caracterizado por los escuadrones parapoliciales —la triple A aludida ideológicamente en la pieza como la Doble S— y la concentración del poder del ex comisario en el ministro José López Rega, alias "el Brujo."

La escena representa el departamento de las hermanas Valverde, Antígona y Gabriela / Ismena. Su madre / Yocasta ha muerto en un trágico accidente, su padre / Edipo quedó ciego y vive en el interior / Colono. Su hermano Fernando / Polinices y su primo Ramiro / Hemón militan en grupos políticos antagónicos. Sorpresivamente aparece Ramiro, herido en el tiroteo del Aeropuerto, y le cuenta a Antígona que Fernando ha sido baleado, y junto con otros militantes universitarios sus cuerpos fueron llevados en un camión hacia un destino incierto.

La muchacha comienza así su peregrinaje por hospitales, comisarías y oficinas militares en busca de noticias del paradero de Fernando. Ramiro recurre a su padre en busca de ayuda, el Ministro Inspector Agustín Valverde / Creón / López Rega, sin conseguir nada más que reproches y amenazas. Posteriormente, cuando Ramiro se retira, la muchacha es conducida ante el Ministro, que le ofrece salvar su vida a cambio de información sobre Fernando y su grupo. La noticia de su

condena se esparce por todos lados y la joven se transforma en bandera de las protestas callejeras, pero esto no puede impedir que sea fusilada y que Ramiro se suicide, desencajándose un tiro a sus pies.

El epílogo se desarrolla diez años después de los acontecimientos anteriores. Gabriela se ha casado con Manuel, uno de los pocos jóvenes que corrió mejor suerte que Fernando. Su hijo lleva el nombre del tío desaparecido y la Justicia se ha hecho cargo de los crímenes de Agustín Valverde.

Antígona... con amor de Campanela representa el polo opuesto a la obra de Gené *Golpes a mi puerta*. Es el producto de la especulación literaria en torno a un tema candente, y no por eso menos trillado, como los desaparecidos y las víctimas de la dictadura argentina. La autora de este texto conoce todas las reglas de la "obra bien escrita" pero le falta todavía la experiencia para hacerla pasar del intelecto a lo vívido que requiere el género teatral, lo cual no desautoriza su valor como documento de toda una época de la reciente historia argentina.

Brasil

Al asumir el cargo de presidente del Brasil el 31 de enero de 1956, Juscelino Kubitschek promete hacer dar al país en cinco años un salto de progreso que no tuvo en los treinta años precedentes. También promete ocuparse de la justicia social, como su preocupación máxima, a fin de favorecer a la clase trabajadora; fomentar las fuentes de riquezas y luchar contra la inflación que evapora las riquezas nacionales.

El comienzo de ese desastroso período para la historia brasileña puede situarse en el golpe de estado, que después de las elecciones de 1930, realizan conjuntamente el Ejército y la Marina a fin de impedir la asunción del mando del candidato ganador Júlio Prestes, y colocar en el poder al candidato Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) de la Alianza Liberal. En 1937 se da paso al *Estado Novo*, mediante una constitución no promulgada del presidente Vargas, que asume todos poderes, disuelve el Parlamento, las cámaras legislativas federales y los partidos, y deja en suspenso la Constitución de 1934. Gobierna dictatorialmente y durante sus primeros años de mandato imitó las formas fascistas imperantes entonces en Europa. Sin embargo, hacia 1940 se mostró contrario al Eje y declaró la guerra a Alemania. Su presidencia vitalicia finalizará tras quince años de gobierno, forzado por el ejército y habiéndose visto a otorgar paulatinamente una mayor libertad de prensa, amnistía política y a permitir los partidos, como consecuencia de la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

Fue reelegido Presidente en 1950 como candidato del Partido Laborista y apoyado por los trabajadores. EE.UU. se compromete a ayudarle en un plan de desarrollo económico que abarca sectores básicos de la industria. Siguió una política populista, no exenta de demagogia, que produjo ciertos beneficios en las clases trabajadoras, pero que se vio mediatizada por la oposición de los sectores conservadores y por las propias contradicciones de Vargas. El 23 de agosto de 1954, treinta generales presididos por el brigadier Eduardo Gómez, acordaron solicitarle la dimisión como Presidente. Vargas aceptó bajo la promesa de que se respetaría la autoridad del vicepresidente, y tras despedirse de su familia, se desencajó un tiro muriendo instantáneamente.

Su último período de gobierno estuvo signado por la corrupción administrativa, la extensión de las nacionalizaciones en contra de los intereses neo imperialistas y el escándalo del atentado nunca esclarecido contra el periodista Carlos Lacerda.

Pedreira das almas de Jorge Andrade (1979)

Estrenada en noviembre de 1958 en ocasión del décimo aniversario del *Teatro Brasileiro de Comédia de Sâo Paulo*, la acción se desarrolla en el pueblo minero de Pedreira das Almas, al sur del Brasil, en el año 1842. Este período, conocido como el Segundo Imperio, marca el ascenso al trono en 1840 del Emperador Pedro II, de apenas 13 años. La ausencia de un Poder Ejecutivo fuerte, las importantes revueltas populares —como la de Pernambuco— amenazaban la frágil estabilidad de la joven nación dividida entre liberales y conservadores. Ambas facciones intentaban manipular al joven monarca. Los conservadores defendían las tradiciones y se inspiraban en los valores de la cultura portuguesa. Pretendían imponer una fuerte monarquía centralizada, una economía esclavista y con gran influencia de la Iglesia Católica. Por su parte, los liberales buscaban moldear su país a imagen de Inglaterra, Francia y los EE.UU. Querían disminuir la influencia de la Iglesia, restringir el centralismo y recortar los poderes de la monarquía.

La década de 1840 marca también la expansión del cultivo del café, que transformaría al Brasil de una economía extractiva a una agrícola durante el siglo siguiente. Los cultivos, como el de la caña de azúcar, se extendieron por los fértiles valles alrededor de Río de Janeiro, y posteriormente hacia el sur y el oeste, en Minas Gerais y principalmente en el estado de São Paulo.

La obra respeta, en términos generales, la estructura del mito original e introduce variantes localistas dignas de destacar. En primer lugar la ubicación de referencias históricas de la obra, tanto en lo temporal como en lo espacial, permiten deducir una semejanza con la situación a la que se vivía en el Brasil en oportunidad de su estreno. La cultura brasileña aparece fuertemente

caracterizada, en sus componentes sincréticos, en el entretejido de la música y el canto en varios momentos, y cuyas partituras forman parte de la edición consultada.

La escena única se desarrolla al aire libre y frente a la iglesia / templo / palacio, siguiendo los cánones de la tragedia clásica. Andrade estructura su obra en dos actos y cuatro cuadros, respetando las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción. Sin embargo, su estética se acerca más a los preceptos del teatro épico ya que trabaja con argumentos, su hombre transforma y se transforma siendo objeto de investigación, lo obliga a tomar decisiones y nos presenta el mundo tal como debería ser.

Cercado por las rocas, en el centro del escenario, se ve el atrio de la iglesia del pequeño pueblo paulista y a un lado se abre una gruta. En la primera escena Mariana /Antígona discute con su amiga Clara / Ismene sobre la reciente revuelta y la posibilidad de abandonar el pueblo, cuyas minas de oro están ya exhaustas, e ir en busca de nuevos horizontes en las márgenes del río Rosário. Su novio-primo Gabriel / Hemón, fugitivo héroe de la insurrección, será quien guíe al pueblo a esa tierra soñada en donde *"o trabalho seria a lei... O amor, a justicia... e o horizonte uma porta sempre aberta!"*(109) La madre de Mariana, Doña Urbana / Yocasta, se opone a este éxodo y representa el orden establecido y la tradición. Gabriel, que al regresar de la batalla de Bela Cruz, sin Martiniano / Polinices, el otro hijo de Urbana, en una discusión con esta le reprocha:

> Porque a ordem estabelecida aqui, é a ordem da Senhora, não a minha. É por isto que odeio essas pedras. Estão contaminadas pelas leis que a Senhora representa. Leis desses mortos. Eles também pertencem a Senhora, não a mim. Sei o que eles significam. Pactuaram com todas as injustiças cometidas neste vale em nome da sua lei e da sua ordem. (Andrade, pp. 46-47)

El Padre Gonçalo / Tiresias intenta mediar en el enfrentamiento, pero Doña Urbana se niega a abandonar a sus muertos y la ciudad que fundara su padre. Una semana más tarde, hasta el pueblo llega el delegado policial Vasconcellos / Creonte con su ejército para reprimir a los liberales, cuya revolución había sido sofocada, e impone el estado de sitio. Está determinado a encontrar al fugitivo Gabriel, que se ha escondido en la gruta, detrás del nicho de São Tomé, y mantiene a todo el pueblo como rehén. En un confuso episodio muere fusilado el joven Martiniano. Vanconcellos prohíbe que éste sea sepultado hasta que Gabriel se entregue. Tres días más tarde, al comienzo de la Cuaresma *"tempo das almas"* (73) Urbana agoniza dentro de la iglesia, abrazada al cadáver de su hijo. Hasta los soldados comienzan a rebelarse por esta situación y mascullan entre ellos: *"[el alma] Não sobe enquanto o corpo não for enterrado.São Miguel não recebe a alma"* […] *"Defunto merece mais respeito."* (76) Las mujeres del pueblo comienzan los rezos grupales, que llegan al paroxismo y los

gritos; los soldados se les unen en una especie de danza ritual. Vasconcellos furioso por tanta superstición obliga a Mariana a salir de entre los muertos de la iglesia y le vuelve a exigir que entregue a Gabriel acusándolo de cobarde.

Ante la rebelión popular y la huida de los soldados, Vasconcellos también se deberá marchar: *"Direi... na capital da Provincia... que Gabriel morreu!"* (98) Finalmente este guiará a los habitantes que abandonan el pueblo, sin Mariana, que ante el reproche de su amado que la acusa de vivir nada más que para sus muertos, concluirá: "*Vivo conforme meus princípios."* (106)

Paulo Mendonça, prologuista de la obra, reconoce en Jorge Andrade a uno de los principales autores paulistas, entre quienes predomina la pintura de corte social, a través de sus novelas nordestinas. En su teatro actualizado y militante señala:

> Jorge Andrade ama aquela gente pelo que foram e não podem mais ser, ama aquele mundo, e retrata a tragédia da transi, da inadaptação, da dolorosa sobrevivência de una concepção da vida, de uma mentalidade, depois de extintas as suas condições de existência: choques de gerações, conflitos entre pais e filhos, moços contra velhos, o presente contra o passado. (Andrade, 10)

Esto queda demostrado en el enfrentamiento entre el pueblo de Pedreira -encarnado en Mariana- y el Estado que representa Vasconcellos. Este conflicto se solucionará parcialmente, en términos de la pieza, con el protagonismo que toma el Pueblo / Coro representado por las mujeres y los soldados que asumen su conciencia de clase.

Diseñar y Planificar en la actualidad Proyectos Culturales

Definición operativa de cultura

Entendamos por Cultura la totalidad de los objetos transformados reales o ideales, simbólicos, etc., en los que residen valores universalmente reconocidos y que por eso mismo estos valores son cultivados y acumulados. Valores que interaccionan en una estructura dinámica y en un transcurso histórico. Henri Rickert.

Elementos del Patrimonio Cultural

Dentro de los elementos que forman la identidad de un grupo humano, es decir el Patrimonio Cultural, se encuentran tres tipos de bienes:

* Objetos que forman parte de la cultura material, como ciudades, casas, templos, caminos, plazas, al igual que los bienes de la naturaleza como las montañas, ríos, valles, animales y plantas, que tienen un valor histórico, uso social y significativo ritual o sagrado para sus habitantes.
* El saber popular diario de las familias y personas y que son indispensables para la supervivencia de acuerdo con sus costumbres y tradiciones como por ejemplo la artesanía, las formas de preparar la comida, de cultivar la tierra, de construir y conservar las casas. Son también parte de este patrimonio los productos de estos hábitos: la ropa, accesorios, la comida, las herramientas agrícolas y demás bienes.
* Y los símbolos y valores que muestran sentimientos y estados de ánimo de las personas, familias y comunidades, como las canciones, las leyendas, los mitos, sueños, coplas, adivinanzas, música, bailes, diseños y colores de los tejidos y demás formas de expresión artística e historia oral.

Es decir, que el Patrimonio Cultural de una comunidad está formado por elementos materiales o tangibles, y elementos inmateriales o intangibles. El Patrimonio Cultural Tangible hace referencia a todos los bienes u objetos concretos producidos por una cultura, sin distinción de la función que cumplan, mientras que el Patrimonio Intangible hace referencia a bienes reales o ideales que no dejan una huella material visible.

EJEMPLO DE ACTIVIDAD PRÁCTICA

Actividad preliminar:

Se ha seleccionado como ejemplo para un trabajo una de las fiestas populares que se desarrollan en Mar del Plata: Semana Fallera. Se deberá tener en cuenta una serie de elementos básicos que pueden agruparse de acuerdo a múltiples esquemas secuenciales y combinatorios, en relación con este tipo de fiesta:

Producción de eventos culturales

Contenidos:
- Actores y agentes de los procesos de gestión.
- Participación social y cultural.
- Planes y proyectos culturales
- Bibliografía complementaria

Actores y agentes de los procesos de gestión

En materia de cultura y de gestión cultural nos encontramos con un fenómeno que las hace únicas y diferentes y por eso de especial interés. Este fenómeno es que no existen modelos generales que se puedan aplicar como sucede en casi todas las construcciones del saber en Occidente. La cultura y la gestión cultural requieren del conocimiento y el reconocimiento del contexto en el cual se da una cultura y en el que se hace una gestión, por eso se encuentra con frecuencia que servicios que funcionan en una parte no funcionan en otra y no es por ineficiencia, sino porque se encuentran en diferentes contextos.

Si llevamos al extremo esta tesis, se podría decir que no se puede decir nada a propósito del tema, pero es claro que sí se puede hablar de nociones de carácter general, que deben ser contextualizadas. Esto significa que el gestor cultural es un promotor y un agente de cambio, en la medida que tiene que generar políticas que son el resultado del estudio y la investigación del medio cultural en el cual se encuentra su servicio de gestión.

Pero veamos un poco más acerca de no poder aplicar modelos generales, que hace del gestor cultural alguien peculiar. En efecto, es tradición en Occidente afirmar que el pensamiento racional surgió de manera sistemática a partir de Tales de Mileto, cuando predijo un eclipse de sol en el año 585 a.C. En realidad no era una predicción a nivel de iluminación y adivinación, era simplemente la construcción de un modelo que le permitía decir con certeza cada cuánto se iba a producir un eclipse. Lo que hizo Tales fue inventarse una manera de pensamiento basado en modelos, teorías e hipótesis que buscan convertirse en leyes y verdades. Un saber que se construye a partir de otro saber, no como desarrollo y continuación sino como ruptura, como lucha, como transformación, con el fin de verificar o explicar un fenómeno o un acontecimiento de manera satisfactoria.

La peculiaridad del gestor cultural radica en que él debe construir su propio modelo de gestión de acuerdo con el conocimiento que tenga del análisis de las condiciones y circunstancias en las que han surgido, confrontando y desarrollando las distintas formas de expresión y manifestación

culturales, que comprenden los fenómenos de orden político y social. También debe, en su tarea de gestor, encontrar las relaciones que deben darse entre la institución y la comunidad, siendo él el enlace entre las dos. Lo anterior quiere decir:

- Que el gestor no puede llegar a imponer un saber, sino a seleccionar y construir su propio saber en función de los resultados obtenidos en su estudio del contexto social del lugar donde se encuentra.
- Que la labor de un gestor es bien diferente de la de un administrador o un gerente. En efecto, el administrador de una empresa o institución cultural es, en términos muy generales, quien se encuentra al servicio de una organización, que sabe claramente lo que tiene y lo que quiere, y el administrador es la persona encargada de poner en óptimas condiciones esa relación, para hacerla lo más rentable posible. El gerente, por su parte, busca a partir de lo que se tiene un mayor crecimiento de la organización y dirigir y seleccionar las nuevas propuestas, que permitan obtener los mayores beneficios. El gestor cultural engloba al administrador y al gerente, pero además tiene otras tareas como por ejemplo la de gestar proyectos y llevarlos con éxito en su desarrollo. Todo esto, tal y como lo hemos anotado, siendo el resultado del análisis y conocimiento del contexto en el cual se va actuar y al que se quiere llegar.
- De acuerdo con lo anterior, el trabajo de gestor cultural corresponde: ¿a genios o a diletantes que tienen un mar de conocimientos y un centímetro de profundidad? Ni lo uno ni lo otro, pero sí se requiere una formación conceptual sólida y al mismo tiempo una formación igualmente sólida en gestión y ejecución de proyectos. Es de todos modos una persona con unas características muy especiales que no son fáciles de encontrar en países donde no existen altos niveles de educación superior. Sin embargo, hay otras características de la calidad personal del gestor que pueden compensar en buena parte las carencias profesionales. Veamos algunas de ellas:

A

Como ya se dijo, analizar y conocer el medio donde se va actuar para desarrollar un trabajo óptimo.

B

Saberse rodear muy bien y conocer las capacidades y destrezas de las personas con las cuales se trabaja, sin pretender, y esto es lo importante, que todos tengan las mismas capacidades, o que todos deban o puedan realizar las mismas actividades. Es fundamental en este trabajo como en

cualquier otro, saber lo que pueden hacer cada una de las personas que trabajan con uno, saber que es lo que mejor hacen y pueden llegar a hacer y permitirles que lo hagan. El día que se deje hacer a las personas lo que saben hacer, en lugar de cambiarlas de puesto y llevarlas a su más alto nivel de ineficiencia, daremos un paso importante. La promoción debe consistir en mejorar su salario, en ampliar su espacio de acción, en darle más posibilidades y elementos para que pueda seguir desarrollando y mejorando su actividad.

C

Ser creativo, pero sabiendo sustentar sus proyectos, no al voluntarista que piensa que lo limitan sin argumentar, sin mostrar posibilidades y viabilidad en las propuestas, sin mostrar resultados. Un creador, como todo creador, es disciplinado. La inspiración sólo aparece después de conocer lo que se va hacer y después de muchas horas de trabajo.

D Conocer sus propias limitaciones para reconocer a otros que pueden desarrollar tareas y de esta manera no ser autoritario. El autoritarismo personal, no el institucional, es fruto de inseguridades y limitaciones no reconocidas. Si se reconocen, pasan a ser elementos positivos para quien las tiene.

E Trabajar plenamente en la actividad que se tiene y no tomar el cargo para el cual ha sido nombrado como un momento de transición, o como un simple trampolín para llegar a otro trabajo.

F Saberse comunicar con claridad para comprometer a los demás en las tareas que se buscan.

G Evitar tener un grupo de personas que sea más cercano, porque filtran las críticas, porque evitan que se conozcan los problemas más sensibles y, especialmente, porque suprimen el espíritu crítico que es lo único que permite una permanente mejoría.

H Buscar la excelencia y calidad.

I Tener claro que el poder y la autoridad no surgen del cargo mismo. La gestión no puede ejercerse de arriba hacia abajo, de manera vertical porque eso traba cualquier desarrollo y deseo creador. El poder, como dice Michel Foucault, “viene de abajo, es decir, que no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados, reflejándose esa dualidad de arriba abajo y en grupos cada vez más restringidos hasta la profundidad de grupo social. Más bien hay que suponer que las relaciones de fuerza múltiples que se forman en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones, sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto del cuerpo social”. (La voluntad de poder. Historia de la sexualidad. T. I pp. 114,115).

Este punto, que aparentemente se sale de nuestro tema por ser tan general, es de gran importancia porque señala la manera cómo las relaciones que se presentan en el interior de la familia, los aparatos de producción o las

instituciones, es decir, el todo de la conformación social son en definitiva las que determinan la manera cómo se conforma y se comporta una sociedad. Por eso, a pesar de la relativa elasticidad que se da dentro de nuestra conformación social que se refleja en el sector institucional público y privado, nos encontramos con un tipo de organización absolutamente rígido que termina resolviendo los conflictos, pero también las actividades y tareas de manera verticalista y autoritaria.

J Toda actividad genera una resistencia en distintos puntos y es necesario saberla reconocer. Hay una relación directa entre la acción y la reacción, por eso, a mayor cambio, mayor transformación e innovación, mayor resistencia. En cambio, entre menos innovación, menos cambio, menos creatividad, igualmente menos resistencia. (Es claro que no se está hablando del cambio por el cambio mismo). El gestor que repite y es rutinario no tendrá resistencia porque todo y todos se acoplan de manera mecánica y sin esfuerzo y desde ese punto de vista todo le funcionará correctamente, incluso muy probablemente será muy bien calificado. Pero seis o siete años después, incluso menos, al seguir todo igual se encontrará todo atrasado, anquilosado y los costos de recuperación serán muy altos.

K Reconocer al otro. El ser humano es un ser que requiere ser reconocido en lo que hace, en lo que dice, en su conducta en general. Paso la vida buscando ser reconocido y solamente en la medida que lo reconozcan puede seguir desarrollando su ser en el mundo. La mayoría de las veces es un reconocimiento simbólico, es simplemente una frase. Sartre dice: “es el otro el que sabe quién soy yo”, puedo creer de mí lo que quiera que si el otro no lo cree, no lo soy”.

L Saber oír. El que escucha tiene el poder, porque conoce lo que piensa el otro y el que escucha decide. “Nos encontramos en una sociedad de la confesión”, dice M. Foucault.

M Dictar un conjunto de normas que no deben tener carácter de sanción, sino de estímulo que invite a la creación y / o a la acción.

N Finalmente, es necesario mencionar el principio que debe regir a todos los anteriores: la ética. Todos y cada uno de los puntos señalados anteriormente, tienen una carácter ético y a ellos hay que añadir la transparencia en las ejecutorias del gestor.

Todas estas características se pueden ampliar y no se pretende que sean las únicas, reemplazan en buena parte la falta de títulos profesionales del gestor en la medida que puede recoger y poner en marcha los resultados de los estudios e investigaciones realizados por otros, además que puede aprender con su práctica y compartir sus acciones. Teniendo en cuenta lo anterior, el gestor cultural igual que cualquier otro profesional, es una persona que permanentemente debe actualizarse en las nuevas teorías y tecnologías que van apareciendo, pues igual que en otros saberes, hoy en día los procesos del conocimiento así como los de cambio social y cultural son acelerados y para eso debe volver a la Universidad, para informarse y después seleccionar una de estas posibilidades.

- Nuevas tecnologías.
- Cambios en la orientación del saber (ya no se trabaja con los mismos objetos ni con los mismos lenguajes).
- Nuevos objetos de estudio.
- Desaparición de un saber por carecer de vigencia.

Tenemos entonces que el gestor cultural tiene también que estar abierto y conocer las nuevas metodologías especialmente en comunicación, pues tiene que manejar las llamadas autopistas electrónicas, debe hacer búsqueda e investigación de nuevas fuentes, textos electrónicos, programas, archivos, redes, depósitos de documentos y grupos de discusión. Todo esto debe conocerlo y saberlo seleccionar para que sean útiles y eficientes porque la tendencia actual es tan finitamente grande que puede convertirse con gran facilidad en una masa de información absolutamente inútil.

Participación social y cultural

Es muy distinto hablar de participación social y cultural en una sociedad que se presenta unitaria, es decir, donde el concepto de nacionalidad como un todo unido e idéntico a sí mismo atraviesa la comprensión de la sociedad y de las manifestaciones que ella presenta, y otra muy distinta es si partimos de la existencia de una sociedad multicultural, donde la existencia de una diversidad de culturas que conviven en un mismo espacio social, representadas por etnias, géneros, comunidades, pero también por intereses particulares de carácter diverso que ponen en tela de juicio la universalidad como valor, como representatividad y como símbolo a seguir, cuestionan y al mismo tiempo revelan tensiones y cambios o procesos de cambio profundos dentro de la estructura social, que hacen poner en movimiento conceptos que se consideraban de alguna manera plenamente elaborados y que solamente podían ser cuestionados desde afuera de ellos mismos, pues internamente se encontraban totalmente consolidados.

En efecto, hablar de participación social y cultural en una sociedad que se define a sí misma como a partir de principios que son comunes para toda una población, es hablar de una participación en la que por definición se inscribe dentro de políticas establecidas que en términos generales pueden ser vistas como aplicables, de manera indeterminada, a todos los sectores que se correspondan con ese

modelo. Desde ese punto de vista la participación social y cultural adopta un sesgo ideológico que se corresponde, la mayoría de las veces, con las políticas del Estado.

Por el contrario, si partimos de la existencia de la multiculturalidad y en consecuencia de una pluralidad de conductas, intereses, posibilidades y en general de tareas a realizar, la participación social y cultural se diversifica y aparecen múltiples agentes cuyas tareas son muy variadas, pues pueden pasar de la mera conservación de ciertos valores culturales, pasando por su reproducción, hasta postular su transformación. En ese sentido la participación se da de manera activa e involucra a los participantes en tareas específicas dentro de una comunidad determinada que no pretende que sus problemas y necesidades sean iguales a los de otra comunidad y mucho menos que las maneras de solucionarlos puedan ser copiadas y universalizadas.

La participación siempre es para algo y por algo, no se puede inventar. Corresponde a necesidades sentidas y desde ese punto de vista la participación le corresponde a los miembros de la comunidad que han detectado el o los problemas que quieren solucionar. Cuando como resultado de un proceso estas circunstancias se dan, la participación se concreta en la medida que los miembros de la comunidad se encuentren plenamente informados y puedan opinar sobre los distintos posibles caminos a seguir, para de esta manera tomar decisiones sobre las políticas y los medios que se deben desarrollar para el cumplimiento de los objetivos propuestos.

En la medida en que los diversos grupos logren la participación de sus miembros en los proyectos de transformación y consolidación proyectados por las distintas comunidades, los cuales a su turno van produciendo diversificación de los mismos, la noción de cultura va cobrando cada vez más un sentido de vivencia y pertenencia, y en ese sentido deja de ser vista como una noción la mayoría de las veces difusa en la que se habla de patrimonio y herencia cultural, para convertirse en el proceso de participación creador de nuevos valores y sentidos que son compartidos en la cotidianidad y son incorporados a la sangre y los huesos con cada uno de los miembros de la comunidad participativa.

Conclusiones

Si bien ambas Antígonas fueron escritas con posterioridad al período histórico descrito en el presente trabajo, sirven para revelar y arrojar cierta luz sobre ese momento tan oscuro de nuestra historia continental.

Andrade presenta una perspectiva crítica de la visión imperante en la década del ’50 del siglo pasado signada por la problemática del subdesarrollo y la dependencia y sobre la cual practica,

según Carlinda F.P. Nuñez: “una lectura poética de la mudanza del eje económico nacional de Minas Gerais para San Pablo.”

Por su parte, Campanela, recupera durante la reinstalación de la democracia argentina, el relato de una realidad, parcialmente oscurecida por las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

Es en el contexto americano, donde el personaje de Antígona adquiere su gran protagonismo. Representante de las mujeres del continente, reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos de recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la Ley y en nombre de esa noción tan indefinible y abstracta como imposible de circunscribir que es “la Justicia.” Ellas construyen su lugar a partir de agenciamientos discursivos, universos definidos por lo que Raúl Antelo caracteriza como “melancólicamente soñar como mujer un lugar ante la polis, que es un lugar ante la ley.”

Por lo expuesto anteriormente, es que Desgranges se pregunta:

> Pode o teatro escapar das regras do mercado ou se contrapor a elas? O que fazer com a amplia maioria da população alheia aos processos artísticos? Como compreender hoje a potencia transformadora do teatro? É possível desfazer o estrago causado por interesses tipicamente brasileiros? Como colaborar com activaçâo revolucionária ante tal horizonte histórico? Que distinções e aproximações se podem tecer entre o modo de produção económico e o modo estético-ideológico dos grupos teatrais? Que dificuldades os artistas têm enfrentado para manter e ampliar as conquistas efetivadas? As práticas formativas propostas pelos grupos teatrais podem iluminar as práticas escolares? O epicentro do fenômeno teatral se desloca para além da encenação? Representar o mundo ou agir nele? (Desgranges, 2012)

¿Puede el teatro para escapar de las reglas del mercado o contrarrestarlas? ¿Qué hacer con la mayoría de la población ajena a los procesos artísticos? ¿Cómo entender hoy en día el poder transformador del teatro? ¿Es posible deshacer el daño causado por los intereses típicos de Brasil? ¿Cómo colaborar con una activación revolucionaria ante tal horizonte histórico? ¿Pueden distinguirse las aproximaciones entre el modo económico de producción y el modo estético-ideológico del grupo teatral? ¿Qué dificultades los artistas han enfrentado para mantener y ampliar los logros efectivos? ¿Las prácticas de formación propuestas por los grupos teatrales pueden iluminar las prácticas de la escuela? ¿El epicentro del fenómeno teatral va más allá de la puesta en escena? Representar la realidad o actuar sobre ella? (Desgranges.2012)

Bibliografía

Andrade, Jorge (1979) *Pedreira das almas.* Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

Campanella, Hebe (2003) "Antígona... con amor" en *Teatro Breve X 5*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

Desgranges, Flavio y Lepique, Maysa (2012) *Teatro e o vida pública. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Huicitec Editora.

Faivre d'Arcier, Bernard; Heras, Guillermo y Zabarte, María Eugenia. "Aproximaciones a la política cultural española. La Ley de Mecenazgo como instrumento de Promoción Cultural" en *Estrategias para una nueva Gestión Cultural*, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Maliandi, Ricardo. "Patrimonio Intangible e identidad cultural" en *Aproximaciones interdisciplinarias al Patrimonio Intangible*, Primeras Jornadas del MERCOSUR sobre Patrimonio Intangible, Mar del Plata: 1997.

Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

Los Talleres artístico-culturales municipales, entre la inclusión, lo común y el reconocimiento.

Marisa RODRÍGUEZ
TECC. Facultad de Arte. UNICEN

Introducción

En este trabajo nos proponemos indagar acerca de la trama que configura una política educativa de gestión municipal materializada en los talleres artístico culturales que se desarrollan en diversas áreas municipales y destinados a un amplio público de la ciudad de Tandil atravesados por situaciones de vulnerabilidad. Durante la última década en la ciudad de Tandil, se observa un crecimiento y diversificación de talleres artístico–culturales promovidos desde distintas direcciones municipales, corriéndose de la centralidad del área de educación y cultura. Allí se evidencia -en el marco de una progresiva reconfiguración en la relación estado-sociedad-educación-, un crecimiento y diversificación territorial significativa de este tipo de ofertas para atender a poblaciones de niños, adolescentes y adultos consideradas en situación de vulnerabilidad. Si bien en un primer momento se trabajará sobre la totalidad de las franjas etarias a quienes está destinado este tipo de ofertas se prevé, en un segundo momento, poner foco en aquellas que cobran dimensionalidad por su recurrencia o permanencia.

De ahí que la temática de este proyecto se vincula a las políticas educativas municipales, específicamente, a las propuestas de educación artístico-culturales implementadas bajo la nómina de Taller Artístico Cultural en la ciudad de Tandil (en adelante TAM) a partir del año 2006 y hasta la actualidad; momento a partir del cual se registra un crecimiento significativo de este tipo de ofertas y que, en el 2010 darán lugar al Programa municipal AVANZAR.

La decisión de ofrecer determinados talleres encierra posicionamientos político educativos, dan cuenta de tramas entre diversos actores a nivel distrital atravesados por racionalidades propias de lo municipal, lo provincial, lo nacional, no exentos de los atravesamientos epocales a nivel mundial. Los procesos de exclusión instalados en la vida cotidiana de sujetos, instituciones y comunidades

vienen erosionando formas de posicionarse y de pensarse epocalmente. Elementos dadores de sentido, reguladores de la vida social, instaladores de tramas han cambiado sus formatos, sus modalidades, "instalando un creciente y reconfigurado proceso de fragmentación e individualización de lo social, redefiniendo los mecanismos de integración e instalando nuevos patrones de legitimidad sobre la constitución de las subjetividades" (Tiramonti, G; 2004)

El objetivo central de la presente ponencia es tensionar la inclusión, lo público y el reconocimiento en el desarrollo de este tipo de política educativa. En esta oportunidad se analizan entrevistas a diferentes actores que desarrollan roles de gestión municipal.

El encuadre teórico del proyecto

Dar cuenta de las mutaciones epocales en el periodo estudiado nos lleva a especificar los roles del Estado y la sociedad civil en ello. Este análisis se realizará desde el campo de lo sociológico y de lo político identificando los rasgos que estos cambios plantean a nivel internacional, y nacional para dar cuenta de la crisis de una idea de sociedad moderna. Por ello se toman distintos autores que analizan la cuestión desde aportes europeos, como son Giorgo Agamben (2004) al abordar el Estado de excepción y sus configurantes en las tramas contemporáneas, Zygmund Bauman (2004) quien nos permite una caracterización de la modernidad actual, esclareciendo significaciones que operan en la constitución de lo social, Robert Castel (1997, 2004) quien nos aporta un análisis desde la crisis de la sociedad salarial y las implicancias en los procesos de desafiliación social, Manuel Castells (1994) especificando una mirada desde los cambios acontecidos en lo que denomina sociedad de la información y la comunicación y cómo, estas mutaciones atraviesan las estructuras sociales, Francois Dubet y Danilo Martuccelli (1999) quienes desde categorías como desinstitucionalización y desnormativización dan cuenta de un proceso de debilitamiento de la fuerza instituyente de las instituciones educativas modernas.

En el plano latinoamericano podemos hacer referencia a una serie de autores que hacen especial foco en estas mutaciones y sus lógicas latinoamericanas, atendiendo a las especificidades que adquiere la relación entre Estado y Sociedad civil. Entre los autores que se tomarán de referencia podemos mencionar por un lado a Fernando Robles (1999) que desde un análisis de los proceso de individualización - individuación da cuenta de procesos diferenciados en el anclaje del sujeto y la construcción de la identidad en la tensión inclusión - exclusión en enclaves territoriales particulares, Manuel Antonio Garretón (2000) desde el estudio de las transformaciones del sistema político y sus

relaciones con el conjunto de la sociedad en América Latina en este contexto., Pablo Martinis (2005, 2010) quien desde un discurso provocador interpela los sentidos del Estado en estos proceso y más específicamente los sentidos que va adoptando lo educativo y lo escolar, Renato Ortiz (1996, 1997) desde el concepto de desterritorialización como explicitación de la mutación en el uso del tiempo y el espacio y no su desaparición.

En Argentina, podemos destacar los aportes de Gabriel Kessler (2002, 2003) quien desde un abordaje sociológico da cuenta de un análisis de la fragmentación social Argentina, Denis Merklen (2010) quien da cuenta de los impactos de la sociedad argentina postindustrial, identificando las lógicas que los sectores populares adoptan en este contexto en tanto lucha por el reconocimiento y la integración, Maristella Svampa (2000, 2006) dando cuenta de distintas perspectivas para el análisis de los procesos de construcción identitaria de los grupos sociales en una sociedad excluyente, Javier Auyero (2000) al analizar el impacto de las políticas en los sectores populares en las últimas tres décadas y las lógicas del clientelismo político, Emilio Tenti (2007) para reflexionar sobre la nueva cuestión social y el papel de la educación, Mauricio Lazzaratto (2006) dando cuenta de las políticas del acontecimiento como registros de las posibilidades subjetivas en el contexto actual e Ignacio Lewkowicz (2004) entre otros, quién realiza un análisis de las implicancias subjetivas de pensarse sin Estado, puntualizando en el cambio de lógica estatal a una de mercado y en el cambio del ciudadano al consumidor.

Para abordar cuestiones vinculadas a las políticas educativas, tanto en el plano de diseño como de su implementación, tomaré de referencia a Norma Paviglianiti (1988) en tanto permite dar cuenta de la política educativa como un conjunto de fuerzas e identificar el proceso de crisis del SEA, en esta línea, los aportes de Cecilia Braslavsky (1985) vienen a dar cuenta de los procesos de discriminación educativa, haciendo un exhaustivo análisis de las particularidades de lo escolar, Guillermina Tiramonti (2000, 2003, 2004) para dar cuenta del proceso de fragmentación educativa en Argentina, de las mutaciones en la trama de la desigualdad educativa como aproximación a una nueva cartografía escolar, Juan Carlos Tedesco (2001) y Daniel Filmus (1999) a fin de comprender desde un abordaje histórico la relación Estado – sociedad- educación en la Argentina, Alejandra Corbalán (2001) desde el análisis del Banco Mundial en el proceso de reordenamiento del sistema capitalista y su actuación en el contexto argentino en el periodo 1990 – 1996; Miriam Felfeber (2010) desde sus análisis de la política educativa Argentina en tanto continuidades y rupturas en las últimas décadas, Silvia Duschatsky (2000, 2001) desde un trabajo analítico de una política educativa desarrollada en la década del 90, el Plan Social Educativo como así también sus más

recientes publicaciones (2007, 2010) que tensionan los sentidos modernos del formato del dispositivo modernos visibilizando lo no escolar en lo escolar, Rosana Perazza (2008) en tanto análisis de las políticas educativas como políticas públicas evidenciando las mutaciones en la relación Estado sociedad civil en la actualidad, Renata Giovine (2010, 2012), en tanto sistematización de los procesos sociales, económicos, políticos y culturales de las últimas décadas y sus atravesamiento en las políticas educativas Latinoamericanas y Argentinas desde una analítica del gobierno, Liliana Martignoni (2002, 2010, 2013) focalizando su mirada en el impacto de los procesos de reforma educativa en la Argentina de las últimas décadas analizando una política educativa puntual como lo es la obligatoriedad escolar en clave de trayectoria, y Lucía Caride (2010) en su estudio antropológico sobre experiencias municipales de política educativa, entre otros.

Con respecto a políticas sociales Daniel Arroyo (2012) por sus aportes para el análisis de las políticas sociales en sus distintas generaciones y jurisdicción provincial y municipal, Daniel García Delgado – De Piero (2001) en tanto aportan a la comprensión de las relaciones entre el Estado y la sociedad civil en el desarrollo de políticas sociales y Silvia Fernández Soto (2005), en tanto mapeo territorial en la ciudad de Tandil a través del censo de organizaciones sociales, entre otros.

Y, por último, en lo referente a políticas culturales tomaré los aportes de García Canclini en tanto permite dar cuenta del consumo cultural como apropiación colectiva en relaciones sociales, George Yudice (2002) para dar cuenta de las políticas culturales en América Latina y allí especificar el recurso de la cultura en un mundo globalizado, Toni Puig (2004) con su indagación en los sentidos de la cultura y las políticas culturales con especial mirada a nivel de la ciudad y Ana Wortman (2010) por su discriminación entre cuestiones macro (que brindan una contextualización de la situación analizada desde lo social, económico y político) y cuestiones del orden de lo micropolítico al analizar lo institucional desde de lo artístico y lo cultural; siempre analizado desde una perspectiva histórico crítica intentando comprender los atravesamientos en lo cultural - artístico.

Una vez caracterizadas las mutaciones epocales, es necesario explicitar los marcos desde los cuales se piensa lo educativo y desde los cuales se llega a sostener la necesidad de hablar de los talleres artístico – culturales como una política educativa que encierran prácticas educativas con diferentes grados de formalidad. En este sentido, los aportes de Pablo Martinis (2005) y María Teresa Sirvent (2009), el primero desde la idea de una educación sin apellidos y la segunda desde el sostenimiento de la necesidad de pensar en una educación permanente que rompa y supere las dicotomías entre

educación formal y no formal. Esta mirada acerca de lo educativo no reductible a lo escolar, reconoce que la sociabilidad de los sujetos en el contexto actual no se produce por la hegemonía de un campo sino en su interdependencia, al decir de Robert Castel (2004).

> "Desde el retorno de la democracia, en nuestro país, la cuestión educativa ha ido ganando espacio en el conjunto de preocupaciones políticas, en relación al futuro del país. Se han elaborado marcos normativos, se han transferidos las escuelas a las provincias, se ha discutido públicamente la cuestión salarial docente en todos los niveles del sistema, se han buscado soluciones sin poder construirlas a plazo, se han establecido políticas educativas desde el poder central y se han renovado los marcos normativos que regulan al sistema. En términos generales, se ha ido incrementando el presupuesto nacional y -con niveles desparejos- en las jurisdicciones.
>
> A pesar que los distintos gobiernos de diversos colores políticos/ partidarios, de los modos e intensidades distintas con los cuales han propiciado reformas para el sector, es posible encontrar algunos rasgos comunes en la mayor parte de las reformas de las últimas décadas. Componentes que no sólo están presentes en el sector de la educación, sino son propios de los modos de abordar la política y lo público en nuestro país" (Perazza, 2008)

El estudio de los talleres en tanto política educativa intencionada desde el Estado municipal nos lleva a la necesidad de abordar el gobierno. En este sentido, la perspectiva analítica de Foucault nos permitiría identificar no sólo la agencia que lo ejerce (Estado, Soberania) sino a los sujetos sobre quienes se espera actuar. Al decir de Dimatteo (2013), esta "analítica del gobierno" refiere a estrategias, finalidades, pensamientos y conflictos que definen el problema de la conducción y autoconducción de la conducta.

Siguiendo el planteo de Foucault rescato la noción de dispositivo como aquel artificio creado para generar determinados efectos y, pensando en la situación comunal descripta anteriormente, es importante preguntarse acerca de las lógicas que han operado y que operan en la actualidad para hacer de los "talleres" un dispositivo de intervención educativa desde la órbita municipal. Cabría indagar cómo se constituyeron como dispositivo y con qué lógicas operaron en la configuración de los talleres artístico culturales municipales, qué tipo de prácticas discursivas y no discursivas encierran, qué articulaciones se realizan de los distintos elementos heterogéneos que constituyen el dispositivo (discursos, disposiciones arquitectónicas, instituciones, reglas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, preceptos morales) y qué tipo de análisis se puede realizar de las prácticas de objetivación y subjetivación de la cultura. En este sentido, cobra mayor relevancia dar cuenta de las tres décadas menciondas así, de esta manera, poder visibilizar las configuraciones operantes.

Podríamos pensar esta práctica desde la noción de gobierno desarrollada por Foucault, a fin de dar cuenta del tipo de entrelazamiento estructural del gobierno de un Estado con las técnicas de gobierno de sí mismo. En este sentido, el concepto de gubernamentalidad y biopolítica pueden ser un marco útil para pensar los talleres como dispositivos de producción de gobierno. El crecimiento y el sostén de estos talleres desde el Estado municipal podría estar dando cuenta de nuevas formas de regulación, en el cual el taller aparece como un formato innovador, rescatado no solo por los sujetos en su carácter de funcionarios sino también por aquellos que, en tanto destinatarios, demandan el acceso al taller. Esta doble consistencia del taller desde el Estado que los ofrece y los barrios que lo demandan, podría evidenciar determinadas prácticas de gobierno de sí. Esta analítica se teje con la noción de Ball (2011) de ciclo de políticas y de trayectorias de las políticas, conceptos que nos permiten visibilizar la política educativa materializada en los talleres como un estar siendo, una configuración en la que es necesario identificar los elementos estructurantes, sus tensiones, lógicas y racionalidades operantes en dicha trama.

En la actualidad, estos talleres se nuclean en diversas direcciones municipales. Esta cuestión estaría dando cuenta de una lógica particular del diseño del dispositivo o de una forma que éste adquiere a fin de poder sostener la propuesta y cubrir las demandas crecientes. Ahora bien, a partir de las consideraciones teóricas planteadas acerca de la regulación y el gobierno, se hace necesario indagar si estas configuraciones que aparecen hoy han sido recurrentes a lo largo de todo el periodo estudiado. En este sentido, la identificación de racionalidades que operan y que han operado en los distintos momentos estaría aportando un saber acerca del proceso político de gobierno y nos permitiría conocer las tramas de regulación.

Los talleres artístico culturales como política educativa

El tema del proyecto de tesis se vincula a las políticas educativas municipales vinculadas a la modalidad de educación artístico-cultural en la ciudad de Tandil en el período que abarca los años 2006 a la actualidad. Específicamente, al proceso de constitución de tramas de gobierno entre el Estado y la Sociedad Civil que subyacen al significativo crecimiento de sus ofertas para sectores poblacionales atravesados por la vulnerabilidad y la pobreza. El objetivo general del proyecto se centra en identificar y caracterizar las tramas y configuraciones regulatorias que explican el surgimiento y expansión de los talleres artístico-culturales en la ciudad de Tandil como una de las

intervenciones prioritarias de su oferta educativa municipal destinada a los sectores atravesados por situaciones de vulnerabilidad social, niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores. El objeto de estudio son los talleres artístico-culturales municipales implementados en diferentes zonas barriales del distrito de Tandil en el periodo de estudio. Se trabaja con una hipótesis central, en la cual se sostiene que los talleres artístico-culturales se han constituido en una estrategia de intervención multiregulatoria entre el estado y la sociedad civil destinada a incrementar los niveles de accesibilidad e inclusión social y educativa de los sectores poblacionales de la ciudad atravesados por la pobreza y vulnerabilidad. La estrategia metodológica diseñada contempla la recolección y análisis de información a nivel del Estado municipal, de los sujetos y las instituciones locales en las cuales se inscriben los talleres. Se trata de un abordaje cuantitativo y cualitativo, descriptivo - explicativo destinado a estudiar las tramas que se configuran en la instalación de los talleres. En esta oportunidad se focaliza en el discurso de seis entrevistas a referentes municipales que desempeñan cargos de gestión.

Se trata también de identificar las alianzas o tramas regulatorias que se han ido entablando entre los diferentes niveles del estado, las organizaciones sociales y el barrio/comunidad a partir de la progresiva implementación de los TAM.

Uno de los supuestos centrales desde donde se analizan estas prácticas sostiene a las políticas educativas de gestión municipal como políticas en acción (Ball, S; 2011). Se trata de un estar siendo, de un acontecimiento que va configurando determinados sentidos, va constituyendo huellas, inscripciones, marcas territoriales. Por ello, se abordan las ofertas de talleres en tanto ciclo de políticas, que al decir de Ball (2011) se trata de cambios, desplazamientos del gobierno a la gobernanza o a la gobernanza en red que implican hibridaciones entre actores, lógicas, ámbitos, formatos. Esta situación hace necesaria una lectura de la complejidad de lo político desde una perspectiva histórica, crítica y pluralista.

El recorte temporal da cuenta de una coyuntura, de un momento en el que los talleres toman una visibilidad. Ese recorte es leído en clave de canon transhistórico en el que se analizan prácticas institucionales y discursivas que, al decir de Giovine (2016: 454) provienen de “diferentes temporalidades y en los que se entremezclan –parafraseando a Williams (1980)- elementos residuales, dominantes y emergentes”. En este sentido, una analítica del gobierno permite especificar cómo se va construyendo una forma de intervenir en el territorio y con sujetos atravesados por situaciones de vulnerabilidad. Se trata de un análisis de una política educativa de gestión municipal tanto en su plano de elaboración como de aquellas implicancias en su

implementación. El abordaje del gobierno de una política educativa municipal toma los aportes de Foucault sobre la gubernamentalidad al analizar el rol del Estado en la sociedad postdisciplinaria a los efectos de identificar las racionalidades que operan en las prácticas de gobierno, sus regularidades, sus tramas, "juegos y efectos de poder, a las técnicas de poder, intelectuales y del yo, así como a las estrategias que organizan las decisiones, representaciones, participaciones y acciones de individuos e instituciones para/en el gobierno del sistema educativo (Giovine, R; 2012: 32 y 33).

Estas políticas educativas se desarrollan en la ciudad de Tandil y por ello cabe aclarar sus particularidades. Se trata de una ciudad de rango medio de la Provincia de Buenos Aires (Argentina) abordada desde una antropología de lo urbano, al decir de Gravano (2013) "para poner en cuestión la constitución histórico estructural de lo urbano en su dialéctica con la producción simbólica de la vida urbana (Gravano, 2005)" (Silva; 2015: 57)

Se asume como hipótesis central que, producto de nuevas o reconfiguradas alianzas entre los diferentes niveles del estado y la sociedad, la implementación de los talleres artístico culturales municipal destinados a sujetos en situación de vulnerabilidad se han ido convirtiendo en un dispositivo estatal para incrementar sus niveles de integración social. En este sentido, la noción Foucaultiana de dispositivo en tanto artificio creado para generar determinados efectos nos permite preguntarnos acerca de las lógicas que han operado y que operan en la actualidad para hacer de los "talleres" un dispositivo de intervención socioeducativa desde la órbita municipal.

En este sentido, los TAM se constituyen en un espacio social de relaciones objetivas que instala determinadas relaciones entre los agentes constituyendo un campo, al decir de Bourdieu. Campo educativo que es importante desentrañar a fin de identificar posiciones, intereses y capitales que se ponen en juego, constituyendo así determinadas "lógicas y prácticas que dan identidad a ese campo específico" (Corbalan, A; 2002: 126). Es importante resaltar que podemos ver distintos niveles de posiciones en este campo, aquellos que toman las decisiones político pedagógicas para la implementación de determinados talleres, aquellos que coordinan los distintos talleres, desde distintos campos disciplinares, los cuales también se constituyen desde distintos habitus, -internalizaciones de formación en el cual la lógica de formación de base puede estar operando- y los destinatarios / demandantes / consumidores de los talleres. Aquí el Estado, uno de los actores encarnado en la figura de los funcionarios públicos y en la propuesta de talleres, cristaliza uno de sus mayores poderes, el de producir e imponer un tipo de pensamiento acerca de lo cultural – artístico – educativo, en este caso. "Es también que las cosas de la cultura, y en particular las divisiones y las jerarquías sociales del estado que, instituyéndolas a la vez en las cosas y en los

espíritus, confiere a un arbitrario cultural todas las apariencias de lo natural" (Bourdieu, P; 1996: 7). Considerar el espíritu de Estado como estructura estructurante permite preguntarse acerca de ¿qué es aquello hecho carne en los sujetos que gestionan los talleres?, ¿qué creencias se han instalado con respecto a los talleres?.

Al respecto cabe aclarar la diferenciación conceptual que realizan Giovine y Suasnabar (2012) entre agentes sociales y actores políticos. Esta diferenciación entre agentes sociales y actores políticos permite ver quiénes participan de las decisiones de gobierno en relación a los TAM. Los primeros serían grupos de interés o movimientos y los segundos como aquellos que tienen la capacidad de procesar las demandas de aquellos.

La intención fue hallar las distintas expresiones de una trama de intervención político educativa que ha configurado en la actualidad un programa de gobierno municipal como es AVANZAR. Este programa nuclea las distintas ofertas de Talleres en la ciudad y se ha organizado como tal desde el año 2010. El rastreo de ofertas a lo largo de tres periodos de gobierno y su localización en las diversas zonas en las que se divide el mapa distrital de Tandil nos permiten identificar no sólo las cantidades de ofertas sino también sus temáticas, áreas de intervención y perfiles de coordinación, aspectos identificados y analizados en sus recurrencias y prácticas esporádicas. Este trabajo se realiza con un carácter exploratorio a los efectos de dar cuenta de las tramas instaladas, los flujos de relaciones y prácticas que en ella convergen al mismo tiempo que las racionalidades y lógicas operantes permiten dar cuenta de los sentidos implicados en una política educativa que ha ido aumentando su oferta y diversificando su inscripción territorial dando cuenta de una trayectoria de la política educativa, al decir de Ball (2011). Trama que se configura en un contexto de mutaciones epocales que tensionan los instituidos modernos de educar y los roles del Estado y la sociedad civil. De esta manera, la hibridación entre los mismos nos coloca en un escenario no sólo distinto en sus características sino diferentes en sus implicancias simbólicas a las que habían sido hegemónicas para pensar la educación argentina.

Así, desde el institucionalismo se destaca el trabajo con las agendas, específicamente la agenda de gobierno en tanto conjunto de problemas o demandas que los gobernantes han seleccionado como objeto de política pública y se traducen en leyes, disposiciones administrativas, programas, asignaciones presupuestarias, etc (Aguilar Villanueva, 1993 en Giovine – Suasnabar, 2012). El análisis de la construcción de las agendas de gobierno puede focalizarse tanto en los actores como en los temas que portan. Tsebellis describe cómo los actores se encuentran limitados en su

racionalidad por las instituciones, considerando también que son las reglas[1] la categoría explicativa fundamental del comportamiento político, cuya finalidad –desde la teoría de los juegos- sería establecer la forma en el que el intercambio político se produce, reduciendo gran parte de la inestabilidad inherente al mismo.

Si se focaliza en los temas – debate que "constituyen el objeto de acción del estado, su dominio funcional" al decir de Oszlak (1997: 22), posibilita indagar las lógicas políticas de los discursos que portan las agendas educativas, en este caso municipales y focalizadas en las ofertas de talleres artístico culturales.

La detección de los actores y los temas centrales de las agendas posibilita responder a preguntas tales como de qué se ocupa el estado, quiénes y cómo deciden, cuáles son los temas que se priorizan y las reglas, acuerdos y arreglos institucionales. Pero es importante no quedarse en la política sino hacer foco en lo político, es decir lo dicho, lo escrito, lo instituido, pero también las lagunas, las exclusiones y ausencias a lo que Foucault denomina formación discursiva y Laclau y Mouffe discurso.

Trabajar en el análisis político posee una potencialidad interpretativa mayor al hacer hincapié en el carácter relacional, histórico y conflictivo de la legislación que regula, direcciona o guía –y a la vez limita- a los sistemas educativos y en este caso, a una política educativa municipal materializada en talleres artístico culturales. A este corpus simbólico lo entendemos como una "tecnología de poder político que para gobernar se asocia a una técnica intelectual y transmite lenguajes, saberes, controles, procedimientos, permisos y prohibiciones, modos de conducirse en pos de un orden político y social". (Giovine, 2012ª: 48)

Interrogantes de lectura de una política educativa en clave de trayectoria.

Las entrevistas realizadas dan cuenta de diversos roles que se desarrollan en la actualidad al mismo tiempo de una diversidad de roles/cargos desempeñado por estos actores a lo largo de su trayectoria en la gestión municipal, se trata de Jefes de Gabinete, Secretarios, Subsecretarios , Directores de Área, Coordinadores de Programas, Directores institucionales que han ido configurando un posicionamiento en la gestión municipal al mismo tiempo que han tenido o tienen una vinculación

1 Cabe aclarar y tal como sostienen March y Osen que las reglas exceden a las legislaciones. Son "rutinas", procedimientos, convenciones, papeles, estrategias, formas organizativas y tecnologías en torno a las cuales se construye la actividad política. También creencias, paradigmas, códigos, culturas y conocimientos que rodean, apoyan, elaboran y contradicen esos papeles y rutinas (en Romero, 1999: 20-21).

con el diseño e implementación de la política educativa focalizada en el abordaje de población en situación de vulnerabilidad como son los talleres artístico culturales. En este sentido señalan:

> *"*Me convocan para armar la plataforma, fue una linda convocatoria, distintos equipos técnicos, nos convocan a jóvenes, eso estuvo muy bueno. Primero participo en el equipo de Juventud (…) Equipo técnico de educación. En 2003 con el radicalismo en el gobierno en el Programa educativo en desarrollo social, (…) Ahí estoy hasta el 2005 (…) personas terminando su escolaridad, Diseño del Plan (…) trabajo con las escuelas de adultos más formación profesional. En 2005 como directora de Juventud → política pública de juventud y no para la juventud. (…) 2007 como Concejal, participo en las comisiones de desarrollo social y Cultura y Educación. Estoy 1 año y un mes. (…) En 2008, asumo la Subsecretaria de Gobierno, (…). En 2012 (…) la Subsecretaria de Cultura y Educación. (…)" (Entrevista N, 2018)
> "Yo trabajo para el municipio desde hace treinta y pico de años. En su momento fui docente, hasta el 2010, después pasé a la dirección de Educación como asesora pedagógica y después coordinando las escuelas y las instituciones municipales infantiles." (Entrevista M, 2018)
> "Desde diciembre de 2015. Arranqué en municipio a mediados de 2006 como parte del equipo de la dirección de juventud, en diciembre de 2007 asumí como Directora (…), hasta diciembre de 2011, y de diciembre de 2011 al 2015 estuve como Directora de (…) y de diciembre de 2015 a la actualidad como Directora de (…) se fueron abriendo otras líneas de trabajo y pasé a ser parte del equipo general de la Dirección de (…), pero entré para un proyecto". (Entrevista G, 2018)
> "Sí, yo trabajo... En el 2004 empecé en la Dirección (…) con Proyecto adolescente, después estuve (…) a cargo del COE, hice... (…) Empecé como coordinadora de Proyecto (…) Después se fueron abriendo porque también la dirección de juventud fue creciendo (…). Después pasé a estar en el 2010 como coordinadora de (…) Yo trabajaba en articulación con (…) Era área de educación en ese momento. Después pasé en 2015, en diciembre, sería 2016 ya, como coordinadora de (…). (Entrevista AP, 2018)

Todos son discursos que denotan una trayectoria en la intervención desde la órbita de la gestión municipal, desde espacios micropolíticos como puede ser la coordinación de un espacio áulico como docente como así también la coordinación de un programa para llegar a ocupar un rol de coordinación/dirección o hasta de subsecretario en la gestión municipal. Esta fotografía daría cuenta de trayectorias que se van cruzando, que van capitalizando socialmente, con vínculos carnales, que al decir de Corbalan[2], van sosteniendo una forma de intervenir. Capital social que se va cruzando con un capital militante de su etapa de formación en algunos casos o en otros en su inserción a la militancia partidaria que va tejiéndose con determinados sentidos de una intencionalidad política, en este caso a la hora de pensar los Talleres Artístico Culturales como política educativa desde la gestión municipal. En otros casos, trayectoria en la intervención territorial como docente que nos hablaría también de un conocimiento, de un posicionamiento en la intencionalidad político

2 Es interesante pensar estas relaciones en clave de vínculos carnales como sostiene Corbalán (2002) para explicar las relaciones de penetración ideológicas entre el Banco Mundial, el FMI y la política gubernamental argentina en la década del 90.

educativa, ahora desde otro lugar de gestión, pero entramado en registros de situaciones. Al respecto señalan:

> "(…) porque yo fui docente también, tuve un taller de Cerámica para adultos muchos años en la escuela de Artes Visuales 1, y esta cosa de lo social. Vos recibías alumnos, gente mayor, que capaz una mujer que enviudó, ponele, está sola en su casa, entonces bueno alguien le comenta empieza a ir al taller, hace un grupo de gente con el que tiene otra salida, comparte, hace vínculo". (Entrevista, M; 2018)

Se evidencian saberes y/o habilidades, un conocimiento del territorio de intervención que los va validando, que los coloca en un lugar, con una posición legitimada para intervenir. Un ir siendo de la política educativa que, al decir de Sthepen Ball (2011) se constituye en trayectoria. Trayectorias personales, pero también una trayectoria de una política educativa de gestión municipal.

Intencionalidades de gobierno desde la voz de quipos de gestión

Si la escuela argentina fue el espacio común, lo público, el taller ¿qué representa?, ¿su desilusión?. "El proceso de globalización rompe esta matriz social, y deshace el entramado institucional en el que se sostenía y, con ello, el campo común en el que se integran y articulan individuos e instituciones. El Estado y por ende, la acción política y los criterios que ésta definía para la organización del campo nacional pierde centralidad, en favor de una presencia fuerte del mercado y de la competencia en la definición del orden social". (Tiramonti, G en Perazza; 2008: 18)

> "El núcleo de talleres del AVANZAR, tiene la base en la Dirección de Educación, entonces xx (…), hoy se reunió con xx que es parte del equipo de la Dirección de Juventud, y le presenta cuáles son las propuestas que le gustarían, para todos los espacios que dependen de Juventud para el 2018. Lo mismo hace xx, que es la coordinadora de comunitarios en Desarrollo social. Ella ve la demanda de los comunitarios, las trabaja con las trabajadoras sociales, vienen, se sientan con xx y hacen un plan de planificación. Los docentes son de Educación. (…) también con los coordinadores de la dirección de Deportes, y nosotros de hecho, todo lo que es estimulación, gimnasia en los jardines, en las instituciones infantiles nuestras, también los da la dirección de deportes.
> Entre las direcciones municipales tenemos buen vínculo con todos". (Entrevista G, 2018)

En este contexto se interroga acerca de los sentidos del taller: ¿la demanda del taller implica un hacer público ciertos saberes artístico culturales o se trata de una puja por acceder individualmente bajo la lógica de mercado? ¿Existen posibilidades de pensar como sujetos universales? En este sentido, bajo la caída de la escuela en este nuevo marco epocal surgen nuevos dispositivos de control, el taller se diseña con esa intencionalidad o es una práctica que "surge" frente a la falta de eficacia simbólica del otrora efectivo: la escuela.

¿El taller es una forma de transmisión cultural? ¿De reproducción o transformación de la cultura hegemónica? ¿Quiénes la ofrecen? ¿Quiénes la demandan? Es relevante indagar las tramas de configuración de los sentidos de lo público que se advierten en esta práctica, es un nuevo dispositivo, viene a configurar nuevos sentidos o se resignifica dentro de una vieja estrategia de regulación y control.

> "La persona no tiene que tener una determinada formación para hacer un determinado taller, sea el de carpintería, el de cerámica, o cual sea. Entonces al no tener requisito previo, son totalmente inclusivos, pueden ir todos." (Entrevista AP, 2018)
> "Podes abandonarlo porque no te gustó, porque te cansaste o porque no es lo que vos creas. Pero digo, la posibilidad de poder ir a hacerlo es para todos, no sé si hay una propuesta más inclusiva que los talleres.
> Súper inclusiva. Es más, la banda etaria en las escuelas tenemos desde 5 años a los 80, 90...". (Entrevista, G; 2018)

Los discursos señalan una función "social" del taller para los sujetos que asisten a los mismos. Se trataría de un espacio en el que se puede pertenecer, puedo entablar vínculos, armar grupo, me daría la posibilidad de participar de otras actividades, en este sentido sería un dispositivo de inclusión social en términos de "ser parte de". Aspecto que se entrecruza también con la posibilidad de una salida laboral, con la posibilidad de aprender un oficio, una práctica, una técnica. Estos discursos que colocan en primer plano la importancia de la inclusión desde los talleres nos sitúan en la necesidad de ahondar en la temática para indagar en el peso que han tenido o tienen los cambios normativos de las últimas décadas en estas apreciaciones. Estamos pensando en la injerencia en estos discursos de los planteos de los marcos normativos actuales en los cuales se señala el derecho a la educación de los diversos grupos poblacionales como así también un imperativo por la inclusión educativa.

Aquí también es interesante pensar que ese dispositivo de formación taller entra en tensión con algunos de los elementos tradicionales del dispositivo escolar moderno de un manejo unívoco del tiempo, del saber. Si puedo entrar y salir, la organización del tiempo moderno escolar no tendría anclaje para sostener esta práctica. Aspecto que Bauman (2004), Dubet y Martucelli (2000) nos han planteado en el análisis del cambio epocal señalado en el primer apartado. Cuestión interesante para seguir indagando en próximas entrevistas a referentes territoriales que coordinan los talleres como docentes del mismo.

> "Nosotros con el programa avanzar que tiene una función social muy fuerte, puede entrar gente todo el año. Ya las escuelas tienen otro mecanismo, yo no puedo empezar en octubre un taller, porque llevan determinados temas que van a trabajar ese año....". (Entrevista M, 2018)

> "Taller de fotografía, 3 años y nunca había agarrado una cámara (…) Él tenía esa ocupación, y así establecía vínculos, saludaba a todos porque sabía el cumpleaños de todos. Él socializaba en ese espacio, dos horas, una vez por semana. (…)
> Pero aparte por ahí, o van a un biblioteca por un taller específico de bordado y después se enganchan con un grupo de adultos mayores que está ahí y van a otra actividad, y en la biblioteca pasan cine entonces van el sábado a cine, y se enganchan para ir a un baile de jubilados o a tarde de bailongo porque sale de ahí la combi, entonces ya hizo amigas y se va a tarde de bailongo. Se arma un circuito social a través de eso, que es fundamental para la gente. También esto de que los talleres no tienen límite de edad." (Entrevista AP, 2018)

Reconocemos que son múltiples y diversas las conexiones que se producen y se siguen produciendo en una intervención educativa. Desentrañarla y comprenderla nos coloca con posibilidades de intervenir en sus definiciones. Si bien la escuela ha entrado en crisis en su formato modernos, no podemos descalificar e invisibilizar otras formas de hacer escuela, quizá ya no desde un ideario moderno, bienvenido sea. Quizás más desde su reconfiguración, desde un nuevo habitar que permite sostener y expandir el carácter público de la educación.

> "Reducir lo público a la escuela constituye una huella más presente en la noción de un Estado ausente o desvalido (…). Será necesario habilitar y construir otros modos de empatía y de comunicación entre los Estados y la sociedad civil. En estos tiempos, es prioritaria la circulación de nuevos y diversos modelos de comunicación y de vínculo entre la sociedad civil y el Estado con el fin de establecer y respetar acuerdos colectivos en pos de un horizonte común como elemento de un proceso indispensable de fortalecimiento de esas dos partes". (Perazza, R; 2008: 69)

Investigar y ser docente, parecen tareas aisladas una de otra, pero en un genuino diálogo se constituyen en un proceso de enriquecimiento para ambas funciones. No podemos pensar una práctica, transformarla si antes no nos constituimos en sujetos habilitados, formal y prácticamente, para producir un saber sobre las intervenciones educativas que diseñamos e implementamos. Este escrito pretendió ser una comunicación de un tránsito iniciado y una invitación a su tránsito por aquellos que, quizás por no pertenecer o no realizar estas actividades como prácticas cotidianas se ven excluidas de la posibilidad pero también de la responsabilidad de producir saberes sobre lo educativo.

Bibliografía

Ball, S (2011) "Política social y educativa, empresa social, hibridación y nuevas comunidades discursivas". *Revista Propuesta Educativa Número* 36, Año 20, Vol 2, páginas 25 a 34.

Bauman, Zygmunt (2004) *La Sociedad Sitiada*, Fondo de Cultura Económica, Argentina. (pags. 71 a 113).

Beech, J y Meo, I (2016) "Explorando el Uso de las Herramientas Teóricas de Stephen J. Ball en el estudio de las políticas educativas en América Latina", *Archivos Analíticos de Políticas educativas*, 24 (23). http://dx.doi.org/10.14507/epaa.24.2417, EPAA/AAPE.

Corbalán, A (2002) *El Banco Mundial. Intervención y disciplinamiento. El caso Argentino, enseñanzas para América Latina*, Biblos, Buenos Aires.

Dubet, F (2011) *Repensar la Justicia Social, contra el mito de la igualdad de oportunidades*, Ed. Siglo XXI. Bs. As. Argentina

Dubet, F y Martuccelli, (2000) *En qué sociedad vivimos*, Cap. 6. Ed. Losada

Giovine, R (2016) "El oficio de enseñar política educativa: desplazamientos políticos y epistemológicos en los programas de formación docente universitaria en Argentina", *Revista de Estudios Teóricos y Epistemológicos en Política Educativa*, ISSN 2409-3696, Vol 1, N° 2, pp. 451-476.

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.

Giovine, R; Montenegro, A. M; Martignoni, L (2016) *Políticas y reformas. Desandar para no naturalizarlo escolar*, Miño y Dávila, Buenos Aires, Argentina.

Mainardes, J; Gorostiaga, J; (2015) Entrevista con el Profesor Stephen Ball en Revista Olh@ares, Guarulhos, v 3, n 2, pp. 172 – 182.

Martignoni, L; (2012) La obligatoriedad de la escuela secundaria. La tensión inclusión – exclusión en las políticas, las instituciones y las experiencias de los actores escolares. Dossier en Revista Espacios en Blanco N° 22, Serie Indagaciones, NEES – UNCPBA – Tandil, Argentina.

Martinis, P (2005) "Escuela, pobreza e igualdad: una relación necesaria" *Revista Andamios*, Año 1, N°1, Montevideo, Uruguay.

Merklen, D. (2005) *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, "Con los pies en la tierra: la inscripción territorial de las clases populares-en Argentina y otros lugares- e "Individuos y ciudadanos. Notas para un enfoque objetivista de la subjetividad popular" (cap. 5 y 6). Editorial Gorla.

Perazza, R (2008) "Lo político, lo público y lo educativo". En Perazza, R. (compiladora) *Pensar en lo público*. Buenos Aires, Aique.

Sirvent, M T (2009) "Re - conceptualizando la educación no formal" en Morales, M (2009) *Educación No formal, aportes para la elaboración de propuestas políticas educativas. Educación no formal una oportunidad para aprender*. UNESCO - MEC, Uruguay.

Subirat, J (2008) *Análisis y gestión de políticas públicas*, Barcelona. España.

Svampa, M (2006) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Editorial Taurus, Buenos Aires.

Svampa; M; (2000) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Ed. Biblos, Argentina.

Tello, C (comp) 2015) *Los objetos de estudio de la Política Educativa. Hacia una caracterización del campo teórico*, ISBN 978-987-711-427-0, Red RELEPE, Bs. As, Argentina.

Tenti, E; (2007) *La escuela y la cuestión social. Ensayos de sociología de la educación*, Siglo XXI, Bs. As, Argentina.

Tiramonti, G. (2008). "Mutaciones en la articulación Estado – Sociedad. Algunas consideraciones para la construcción de una nueva agenda educativa". En Perazza, R. (compiladora), *Pensar en lo público*. Buenos Aires, Aique.

Identidad profesional docente en los Profesores de Teatro, entramado de trayectorias

Marisa RODRÍGUEZ
TECC. Facultad de Arte. UNICEN

Introducción

Pensar la docencia en la actualidad nos colocó frente a la necesidad de conocer las trayectorias, saberes y habilidades que se constituían en el tránsito por diversos dispositivos y en la experiencia de diversas prácticas sociales de nuestros docentes nóveles. Paralelamente, conformar el grupo de investigación se constituye en una trayectoria formativa para cada uno de nosotros y es en este proceso que el conocimiento de las trayectorias de los docentes nóveles convocados nos pone en espejo con nuestras trayectorias, caminos desarrollados y por desarrollar.

Esta presentación se encuadra en el Proyecto de Investigación "Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto" desarrollado en el período 2015-2018. El mismo se propone avanzar en el conocimiento sobre el modo en que las trayectorias formativas de los Profesores de Teatro inciden en sus intervenciones educativas.

En esta oportunidad y ya en el último año de desarrollo del proyecto se hace foco en dos trayectorias o recorridos diferenciados de dos docentes, accediendo a sus discursos a través de entrevistas en profundidad. Ambos con varios años transitando en el ámbito universitario de la Facultad de Arte – UNICEN, uno con titulación intermedia y final y otro culminando el primer título y cursando los años superiores, con prácticas artísticas sistemáticas tanto en el lugar de actriz – actor como de director/a.

Leer sus discursos, interpretar, construir hipótesis acerca de esas tramas de sentido que se conjugan en una multiplicidad de trayectorias nos coloca en la necesidad de especificar algunos de los lineamientos teórico – metodológicos que utilizamos como grupo de investigación y desde el cual, referenciamos analíticamente las prácticas de algunos sujetos históricamente situados. En un primer apartado se desarrollan algunos acercamientos analíticos en referencia a la trayectoria, las prácticas

sociales, los dispositivos y capitales puestos en juego en las intervenciones educativas en los diversos escenarios. Diversos escenarios que aluden a la complejidad de lo educativo y lo artístico en el que cada docente va construyendo una posición que tensiona sus identidades como docentes y artistas.

Es desde estas posiciones y a partir de los discursos de dos docentes nóveles que se problematizan las configuraciones identitarias en la diversidad de situaciones, formatos, dispositivos y racionalidades de gobierno de las prácticas socioeducativas. Se hace foco en las regulaciones de la tarea docente en tanto configuraciones históricamente situadas, en una ciudad de rango medio de la provincia de Buenos Aires para aportar al pensamiento del sujeto docente en su intervención educativa atravesados por un quiebre institucional moderno que entrama otras prácticas de sociabilidad y reconocimiento social. Este segundo apartado materializado en los discursos de dos docentes intenta visibilizar una escena educativa contemporánea para pensar la formación docente.

Así planteado, este recorrido nos coloca en la necesidad de revisarnos como docentes formadores para, cerrar y abrir nuevamente, acerca de los desafíos institucionales que tenemos como Universidad, formadora de docentes y artistas. Pensar institucionalmente, pensar en clave de dispositivo, de trayectorias múltiples, diversas y epocales complejiza nuestra intervención, pero la sitúa y permite trabajar en el acontecimiento.

A modo de encuadre teórico metodológico

El territorio de intervención de la enseñanza de Teatro está atravesado por los cambios epocales, las crisis de sentido moderno y las hipermediaciones actuales, lo que evidencia una complejidad en la tarea de enseñar que ponen en tensión los dispositivos modernos instituidos vinculados a la transmisión en espacios formales y en diversos contextos. En este marco, el proyecto de investigación lee las prácticas educativas en clave de trayectorias. Entendemos que es importante considerar la trayectoria como recorrido que al decir de Nicastro y Greco (2013) “se hace y se recorre con otros, por otros, gracias a otros y a veces, a pesar de otros” (65). Recorrido que va anudando pliegues, va inscribiendo subjetivamente no sólo al docente coordinador de la intervención teatral sino también a los usuarios de su intervención bajo distintas lógicas de gobierno de la educación que hibridizan intencionalidades de la sociedad civil y del Estado.

Hacer referencia a la identidad docente es entender que no se obtiene automáticamente junto con un título universitario, sino que es preciso construirla en espacios sociales donde los sujetos se

identifican, donde se da sentido a una imagen de sí mismo bajo el reconocimiento del otro. Por esto, se entiende que la identidad posee una doble dimensión: la personal y la social, pues el desarrollo profesional no es independiente del personal; ambos se encuentran inscriptos en una trayectoria determinada. Los profesores de Teatro señalan al respecto:

> Fui encontrando mi espacio, los adultos mayores, los talleres, prácticas muy específicas con determinada actividad teatral…. Después entré en la otra parte, más escolar pero que depende también del municipio, en uno me pagan como tallerista y en el otro como horas docentes… me decían que yo ahí no podía estar porque ya estaba en el otro contrato… no entiendo ahora si puedo, todo es municipal, no sé, es raro. (P, entrevista, 2018)
> Yo ya conocía el Barrio, un poco desde la militancia otro porque había dado un Taller de Teatro en otro centro cultural, cuando voy a dar el taller de extensión de la Facultad en la biblioteca, muchos de esos chicos los conocía o me conocían de intervenciones barriales… y vos te vas dando cuenta, me tiro a jugar con ellos, me meto y salgo de escena para poder trabajar teatralmente. (B, entrevista 2017)

Discursos que nos evidencian un llegar al lugar de intervención, un interpelarse por los sujetos usuarios de las prácticas de intervención al mismo tiempo que los atraviesan las lógicas institucionales de los espacios de referencia barrial o del gobierno municipal o universitario. Al centrar la mirada en la construcción de las identidades y los cambios operados por ese trayecto y considerar los distintos momentos en la vida profesional de los profesores de Teatro, cobra fuerza la idea de que la identidad no es estable a lo largo de la trayectoria laboral de los profesores. Se trata de configuraciones sinuosas, de simultaneidades, de primacías de unas sobre otras, de tensiones, de yuxtaposiciones, de resistencias, de no entendimiento, de adhesión por parte de otras.

En este marco, se reconocen a los talleres de teatro como prácticas en tanto "son el producto de una complicidad ontológica entre un *habitus* y un campo o, dicho de otro modo, son el resultado de la relación dialéctica entre los dos estados de lo social – histórico: la historia hecha cosas y la historia hecha cuerpo" (Bourdieu, 1999: 15).

Sólo un análisis estructural de los sistemas de relaciones que definen un estado del campo intelectual puede dar toda su eficacia y toda su verdad al análisis estadístico, proporcionándole los principios de un recorte de los hechos que tome en cuenta sus propiedades más pertinentes, es decir sus propiedades de posición" (Bourdieu, 1999: 27).

En sus discursos se observan modalidades de intervención variadas en función del territorio de intervención. Consideramos que cada uno de los agentes que operan en estas prácticas van desarrollando sus posiciones por determinado arraigo de un sistema de creencias que será necesario

identificar y analizar en su funcionamiento como así también por la existencia de determinado interés por participar del juego.

La docencia de Teatro se va configurando en diálogo en las diversas inserciones laborales, la escuela va constituyéndose en un espacio formador tanto en la socialización profesional de ciertas prácticas instituidas en la docencia de lo escolar pero también en tanto campo de intervención que interpela esa formación inicial y que coloca al docente en la construcción de determinados saberes y con determinadas estrategias para su producción.

> Y eso, el empezar a trabajar, por más que sea en escuelas o en otros espacios te va quitando el tiempo con lo académico y uno empieza a priorizar más eso que lo académico pero a la larga te das cuenta que sí o sí necesitas el título". (B, entrevista 2017)

Al respecto señala Greco (2009) la necesidad de indagar las trayectorias situacionalmente, "hacer un recorte en el espacio y el tiempo actuales, y a la vez contar con un proceso de historiar que nos permita entender ese haber llegado hasta acá en el cual estamos focalizando" (25). Se trata de una trayectoria hecha cuerpo en una historia personal y social. "Una mirada que entienda las trayectorias en el interjuego del tiempo: entre el pasado, el presente y el porvenir, lo hace sin sostener linealidades, sino de una manera compleja" (Greco, 2009: 27)

Aquí el campo disciplinar teatral se inscribe como una práctica política formadora de subjetividades, como acto político transformador de la sociedad. Se trataría de una identidad y una serie de capitales que el sujeto trae y va construyendo en tanto agente social y los coloca en una creación, el saber estaría dado por la autoría. Se trata de un oficio docente, al decir de Alliaud (2017) que encierre autoría y misterio. Es un reconocerse como sujeto social implicado, afectado, en situación. Un saber docente que se puede identificar en estas intervenciones está ligado a una escucha activa por parte del coordinador, un reconocimiento de ese otro que, en tanto miembro del taller, del espacio de intervención, tiene determinados atravesamientos, llega a la situación educativa de determinada manera. Esta determinada manera es registrada y puesta en diálogo con la intención de enseñanza por parte del docente. Al respecto señalan:

> Llegan al taller con sus preocupaciones, sus miedos a la enfermedad, a las enfermedades que están atravesando, y eso hay que tomarlo… una de las últimas obras trabajamos el cáncer de mama… (P, entrevista 2018)
> Y ellos te dicen lo que ven en el barrio, qué espacios pueden usar, cuáles no. Y eso sale en el taller, lo traen en las escenas, se toma, se trabaja". (B, Entrevista b, 2017)

Este registro es visualizado por los entrevistados como un saber necesario en la intervención artística y educativa pero en el nombrarlo no se lo sistematiza como tal. Estos discursos y el pensarlos en clave de trayectoria y oficio nos colocan frente a la pregunta acerca de ¿cómo se transforman esos tránsitos en saberes de experiencia, de oficio? Se trata de un tensionar que produce tramas, sentidos, lógicas, construyendo saberes en los relatos, en el encuentro con otros, en las narraciones.

Trayectorias y reflexiones en primera persona, los docentes nóveles.

Los docentes de Teatro en tanto agentes se inscriben en un campo social con diversas mutaciones, con tramas educativas que hibridizan lo social y lo educativo configurándolo como un nuevo campo de intervención. "Es el campo de producción en tanto sistema de relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor" (Bourdieu, 2010: 159). También es importante indagar allí, los habitus desde los cuales los agentes operan, quizás allí estén presentes, muchas veces invisibilizados, los valores otorgados al taller/ la clase y puntualmente a la enseñanza de una determinada disciplina. "(…) la experiencia estética es asunto de sentido y de sentimiento, y no de desciframiento y de razonamiento, es porque la dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente se sitúa en el orden preconsciente y prerreflexivo de las prácticas directamente engendradas por la relación esencialmente oscura entre el habitus y el mundo" (Bourdieu, 2010: 247). Habitus que tensiona el ser artista y el ser docente, que se atraviesan mutuamente, siendo estructurantes de una identidad que se va construyendo en ese entre, el artista, el docente. Aquí nos podemos preguntar, ¿Qué valora el Estado, el referente barrial, el coordinador y el integrante del taller/clase? ¿Qué intereses se ponen en juego en esta práctica? Es necesario pensar esta cuestión en relación con los capitales que circulan y desde los cuales se posiciona también cada agente.

> Yo entré a la institución ya conociendo a los que coordinan la institución por mi trabajo en otros barrios, por mi trabajo con la infancia, al coordinador ya lo conocía. (B, entrevista audiovisual, 2017)

"La práctica se desarrolla en el tiempo, y tiene, por ello, una serie de características: es irreversible. Tiene además una estructura temporal –un ritmo, un tempo-, y una orientación. Tiene un sentido: se juega en el tiempo, y se juega estratégicamente con el tiempo" (Bourdieu, 1999: 14). Se trata de tiempos epocales, tiempos institucionales, barriales y por supuesto del propio docente quien va

haciendo experiencia de si, al decir de Larrosa (2003) cuando puede reflexionar acerca de lo que le pasa con eso que pasa.

Los distintos agentes y las posiciones que desarrollan y aquellas que detentan van configurando, según Bourdieu (2010, 1990) el campo como sistema de posiciones y de relaciones objetivas asumiendo una existencia temporal. Se trata de espacios con propiedades específicas y leyes generales, diferenciados por aquello que está en juego y sus intereses específicos. "Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los hábitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego. La creencia es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria, producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata, una sumisión dóxica al mundo y a las exhortaciones de ese mundo" (Gutiérrez en Bourdieu, 2010: 13). Al respecto señala una de las docentes:

> Fue un taller que estuvo atravesado por mi propuesta pero también por la propuesta de los chicos, porque eso es también mi concepción de la enseñanza, esto de poder escuchar lo que están pidiendo y ahí si yo convidar lo que se de Teatro e incentivar a que quieran seguir viendo Teatro y quieran hacer Teatro. (B, entrevista audiovisual, 2017)
> Fui metiéndome, trabajando con adultos mayores, viendo sus necesidades y si bien yo tengo un repertorio de juegos, hay un repertorio de juegos vos ves que tenés que caldear sentados en una silla, con algún elemento porque su estar físico no les permite hacer un caldeamiento como está pensado, porque no está pensado para el adulto mayor". (P, entrevista 2, 2018)

Ahora bien, si consideramos que el capital es aquel "conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten, se pierden" (Costa, 1976:3 en Gutiérrez, 2005: 34), ¿qué tipo de capitales entran en juego en la materialización de las intervenciones que realizan los docentes de teatro como coordinadores de talleres de Teatro? Es importante resaltar que, al definir este concepto, Bourdieu lo saca de un reduccionismo economicista. Se distinguen distintos capitales, el capital cultural, "ligado a conocimientos, ciencia, arte, y se impone como una hipótesis indispensable para rendir cuenta de las desigualdades de las performance escolares" (Gutiérrez, 2005: 36) que lo podríamos identificar como propio de los docentes de Teatro, es la posesión que los diferencia y los coloca en ese lugar de legitimación para la enseñanza del taller/clase aunque consideramos que, no es el único capital que los sostendría en ese rol. Si lo pensamos desde el capital cultural, en ambos casos tendríamos a una persona que lo posee, pero en esos mismos relatos hablan de ciertos coordinadores con capacidad de "gestión del espacio" y esto lo vinculamos con el concepto de capital militante en tanto saberes que les permitirían operar con diferentes interlocutores, tanto a nivel del gobierno municipal como de las organizaciones del barrio/territorio

en el cual se implementa la intervención teatral. Así planteado, el capital militante se constituiría en especificidad dentro del capital social.

También es importante pensar estas posiciones en tanto se ponen en juego allí determinados capitales sociales. Si el/la docente posee determinado capital social en tanto conjunto de recursos actuales o potenciales que están ligados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de inter - conocimiento y de inter – reconocimiento, podría configurarse como una línea analítica para comprender por qué algunos/as docentes pueden sostener la intervención y otros no. En este sentido, vinculado al capital militante y al capital social, sería importante indagar la posesión de los mismos en los diferentes agentes implicados en tanto son agentes que adhieren a determinado proyecto político partidario, lo cual podríamos pensarlo también como capital político. "Cierto tipo de capital social y principio fundamental de estructuración del espacio en ciertas sociedades- que, al distribuirse desigualmente, genera diferencias entre los agentes sociales y suele asegurar a sus detentadores una forma de apropiación privada de bienes y de servicios públicos…" (Bourdieu, 1994 en Gutiérrez, 2005: 91)

"La forma que reviste la lucha inseparablemente política y científica por la legitimidad científica depende de la estructura del campo, es decir, de la estructura de la distribución del capital específico de reconocimiento científico entre los participantes de la lucha". (Bourdieu, 1999: 90) Este planteo nos permite sostener ciertos interrogantes acerca de las posiciones de los distintos agentes implicados en el campo y los capitales puestos en juego.

Esa historia que va configurando la trayectoria se va poniendo en diálogo, en ocasiones una sobredimensionada sobre la otra, pero tensionándose. Sus discursos indican un ir habitando el rol docente de teatro, como proceso, como un ir poniendo el cuerpo lentamente, un dejarse atravesar por las situaciones, un darse tiempo a contemplar, a registrar la situación. ¿Cómo se forman los docentes de Teatro para educar y saber de y en el trabajo? En los focus indagábamos sobre tres interrogantes, cómo llegan a la docencia, cómo están hoy y cómo se ven mañana. Creemos que estas preguntas interpelan esta historicidad de la formación de la trayectoria. "Una mirada que entienda las trayectorias en el interjuego del tiempo: entre el pasado, el presente y el porvenir, lo hace sin sostener linealidades, sino de una manera compleja" (Nicastro y Greco, 2009: 27)

Espejando trayectorias, reflexiones entre docentes, desafíos de un dispositivo formador

El planteo desarrollado se ha configurado desde un intento de diálogo entre un pensar inicial y su reestructuración en función de un marco conceptual específico. La identificación de variables,

tramas, posiciones y capitales nos ha permitido profundizar en la necesidad de visibilizar, en el proceso de investigación, de una configuración multiidentitaria del docente de Teatro en la intervención educativa como práctica social. "Y la ciencia social debe tomar por objeto esta realidad y a la vez la percepción de esta realidad, las perspectivas, los puntos de vista que, en función de su posición en el espacio social objetivo, los agentes tienen en esa realidad". (Bourdieu, 2007: 133) Los discursos de los docentes se constituyen en elementos esenciales para desentramar los sentidos implicados en la práctica. "Pliegues diría Deleuze, que en su despliegue crean otros pliegues, siempre "entre" pliegues. (Souto, 2017: 14)

Así planteado, el dispositivo de formación, las trayectorias formativas, los tránsitos que se habilitan en la carrera docente son prácticas que, en tanto tales, poseen posibilidades y limitaciones. Generar instancias de sistematización, narraciones y reflexiones sobre las mismas se constituye en una práctica necesaria para su mejora pero, aún más para su visibilización, para poder pensarse situcionalmente. No podemos pensar una práctica, transformarla si antes no nos constituimos en sujetos habilitados, formal y prácticamente, para producir un saber sobre las intervenciones educativas que diseñamos e implementamos. Este escrito es una comunicación de un tránsito iniciado y una invitación a su tránsito por aquellos que, quizás por no pertenecer o no realizar estas actividades como prácticas cotidianas se ven excluidas de la posibilidad pero también de la responsabilidad de producir saberes sobre lo educativo.

La narrativa colectiva, individual, pero en diálogo con un colectivo, el trabajo en equipo, el tomar distancia, el ir y venir como estrategias de registro, posicionamiento y creación de algo nuevo en la situación, al decir de Arendt, de acontecimiento. Sería formativo en tanto habilita a trabajar con lo que hay, pero en la medida que se naturaliza, se hace cuerpo, no sería operativo.

> En la cotidianeidad (risas) o en esto, en la planificación. En cuánto yo le pongo o no a esa planificación. Y los recursos que voy utilizando… Muchas veces estamos acostumbrados, los profes de teatro a hacer sin nada, eso porque uno está acostumbrado a trabajar con la precariedad. Eso hace a que los chicos los desmotive un poco, se trata de encontrarle un poco el gustito a eso. (B, entrevista 2017)

Se trata de un tensionar que produce tramas sentidos, lógicas construyendo saberes en los relatos, en el encuentro con otros, en las narraciones. En ambos focus, los docentes destacaron y agradecieron el espacio de encuentro, la habilitación de la palabra, el invite a pensar su práctica. En este sentido, consideramos que la narración, la puesta en palabra y en el pensar estarían posibilitando transformar la experiencia en experiencia de si, en términos de Larrosa (2003). "Lo propio de los saberes de la

experiencia radica en su cualidad de asociar los conocimientos y la práctica, el saber y el hacer. Son saberes que se producen en situación, a medida que se enseña, siendo sus productores o referentes los protagonistas de estas situaciones". (Alliaud, 2017: 74)

> No después participo de todos los seminarios, capacitaciones que yo crea me pueden servir para lo que yo hago, ya sea. Diferentes propuestas desde la Facultad de seminarios y congresos. Participé de algunos años de la cátedra de Expresión Corporal III como ayudante…. Después del 2012, durante 3 años. Hice la formación en payamédicos en 2010, primer camada, y trabajé dos años como payamédico hasta que el grupo se dilató. Y otra formación particular…. La formación en educación popular que no tiene un título pero como que contextualizó todo lo que venía haciendo en otros espacios, como que lo encuadró. Dije ahh yo además de ser profe de teatro estoy haciendo educación popular. Sin un título pero poniéndole nombre a tu práctica. (B, entrevista, 2017)

El registro de las multiplicidades de prácticas que inscriben sentido en las trayectorias de los y las docentes nóveles como así también lo siguen haciendo los y las docentes expertos nos interpela y desafía a cuestionar la uniformidad de la enseñanza que, aunque en el campo de intervención territorial del docente en el barrio, la escuela, con niños, adolescentes y/o adultos se haga cada vez más explícita su diversidad aun la enseñanza del docente no lo habita en su dispositivo formador. "Es necesario cuestionar y repensar los modelos, sus fundamentos; los modos de pensar, las representaciones acerca del alumno, del conocimiento, del docente; el lugar dado al sujeto, a la subjetividad, al grupo, a la comunidad; repensar las formas organizativas de la escuela cuestionando sus fundamentos; la fuerza del método, la técnica y el programa que predeterminan las acciones; la evaluación y el control como instrumentos y como cultura pedagógica, entre otras tantas cuestiones". (Souto; 2017: 17) Los discursos recabados nos enuncian un construir, deconstruir como una constante que les permite ir apropiándose del campo de intervención desde un claro posicionamiento, de una intencionalidad en la enseñanza del Teatro que habilita la multiplicidad de sentidos y potencia la intervención al ser pensada en "entre" trayectos.

> Porque es brindar, no brindar como regalar sino como este posicionamiento del arte como una herramienta para transformar algo mínimo. Eso desde hacer una obra de teatro como desde dar clases. Porque cuando yo entré a la universidad yo no quería dar clases, quería actuar. Entonces, el teatro para transformar era actuando, haciendo intervención en la calle, actuando y esto y lo otro, pero nada más. Pero también encontrás este lado. La educación y estas prácticas en espacios no formales implican un montón de otras cosas y también están muy relacionados con lo artístico. (B, entrevista, 2017)

“La posibilidad de conocer cómo se construye el conocimiento profesional docente y cómo se pone en uso en situaciones concretas de desempeño permitirá comprender las prácticas, orientar la formación y constituirlas en objeto de reflexión y socialización, aportes que resultarán sumamente enriquecedores en nuestro quehacer en la formación docente en Arte.” (Dimatteo, 2014: 4) Son desafíos de la ciencia social pero también son desafíos en tanto agentes dentro de un campo científico. “En este último camino está comprometido el intelectual, como portador de capital simbólico –y por ello de poder simbólico- susceptible de ser utilizado en el campo de la acción política, donde, echando a mano de las armas que posee y que domina, está en condiciones de imponer otra visión del mundo, a través del develamiento de las relaciones de dominación, de la difusión de sus resultados y de su compromiso colectivo (Bourdieu, 1999 en Gutierrez, A; 2005: 299)”.

Bibliografía

Chapato, M y Errobidart, A. (comps) (2013) *La educación como práctica sociopolítica. Los sentidos de educar que se construyen desde abajo*. Miño y Dávila, Bs. As, Argentina.

Errobidart, A. (2016) Trazos de escuela. Un abordaje etnográfico en la educación secundaria obligatoria. Miño y Dávila, Bs. As, Argentina.

Alliaud, A. (2017) *Los artesanos de la enseñanza. Acerca de la formación de maestros con oficio.* Paidos, Bs. As, Argentina.

Barcena Melich (2000) *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Paidós, Barcelona, España.

Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas*. Anagrama, Barcelona.

Bourdieu, P (1998). "El campo intelectual: un mundo aparte", en: Bourdieu, P. *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, pp. 143-151.

Bourdieu, P., (1998) "Espacio social y poder simbólico", en: *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa, pág. 127-142.

Bourdieu, P (1999); "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase", en: Bourdieu, P. *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 23-42.

Bourdieu, P (2010); "El mercado de los bienes simbólicos", en: Bourdieu, P., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 85-152.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995) *Respuestas, por una antropología reflexiva, México, Grijalbo*, pp. 63 a 99.

Chapato, M. (2008) Nuevos docentes: construyendo su identidad profesional en un mundo/s dislocado/s en Chapato, M. y Errobidart, A. (Comp.) *Hacerse docente. Las construcciones identitarias de los Profesores en sus inserciones laborales*. Miño y Dávila, Buenos Aires

Dimatteo, M. (2013*) Políticas educativas y Teatro en la Provincia de Buenos Aires*, Tesis de Doctorado, UNC. Argentina.

Dimatteo, M. (2014) Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto, Proyecto de Investigación TECC - Facultad de Arte, Tandil, Bs. As, Argentina.

Dubet, F. (2011) *Repensar la Justicia Social, contra el mito de la igualdad de oportunidades*. Siglo XXI, Bs. As, Argentina

Feldbfeber, M. (comp) (2003) Estado y reforma educativa: la construcción de nuevos sentidos para la educación pública en Argentina En *Los sentidos de lo público. Reflexiones desde el campo educativo*. Novedades Educativas, Bs. As. Páginas 5 a 10 y 107 a 127

Giovine, R y Martignoni, L. (2010) *Políticas educativas e instituciones escolares en Argentina*. Editorial de la UNCPBA. Tandil. Bs. As.

Gutiérrez, A., (1999) "La tarea y el compromiso del investigador social. Notas sobre Pierre Bourdieu", en Bourdieu, P. *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 7-19.

Gutiérrez, A., (2005) *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu,* Villa María EDUVIM.

Gutiérrez, A., (2010) "A modo de introducción: los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en: Bourdieu, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 9-18.

Kessler, G (2012) Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso paradigmático en Rev. Espacios en Blanco N° 22, Serie Indagaciones, NEES – UNCPBA – Tandil, Argentina.

Larrosa, J (2003) Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de sí en Larrosa, J (comp) Escuela, poder y subjetivación, Ed. La Piqueta, Madrid.

Nicastro, S y Greco, B. (2013) *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Homo Sapiens, Rosario.

Souto, M. (2017) *Pliegues de la formación. Sentidos y herramientas para la formación docente*. Homo Sapiens, Rosario, Argentina.

Limitaciones y alcances de las producciones artísticas autorreferencialesen la construcción de identidades

Juan Nicolás ROSSI
(FBA- UNLP)

Resumen

Desde la presunción de que la producción artística es un campo de coexistencia entre la teoría y la práctica, la presente investigación en curso piensa las artes visuales en relación al desarrollo y la reflexión de los conceptos identidad, territorio y sujeto. El material de análisis del cual parto es mi proyecto de pretesis *El viaje también es un destino*, una serie de siete piezas cerámicas sin mucho valor técnico que me permitieron abordar circunstancias personales sobre el modo de habitar un lugar. Las piezas surgen como representaciones rudas y espontáneas de las casas en las que viví a lo largo de mi vida. Intento rememorar mi historia desde un plano autorreferencial para hacer de lo personal un campo colectivo donde se reflejen otras historias de vida. La investigación presentada aborda y cuestiona el carácter autorreferencial y por lo tanto los alcances de las artes visuales en general y de mi obra en particular al momento de intentar establecerse como lugar de reflexión para la mirada del espectador.

Introducción

La presente ponencia carece en algún punto las características de una investigación. El interés por los conceptos se impulsa a partir de la producción artística, intentando derribar la dicotomía entre teoría y práctica. Aquí la producción es concebida como un espacio de investigación, indagación y reflexión sobre los haceres artísticos a la que se le paraleliza recursos teóricos de una manera complementaria que no solo sirva para un nuevo acercamiento a la obra sino también para la construcción de nuevos puntos de partida. Queda descartada en este punto, la posibilidad de obtener de este trabajo saberes consolidados ya que la producción de conocimiento es entendida de manera empírica, resultado del diálogo entre el desarrollo de los lenguajes y los abordajes teóricos sobre

ellos. El entender que no hay saber *a priori* se constituye como un eje central en este trabajo que parte de inquietudes y preguntas desprendidas de la práctica misma de los lenguajes.

Búsquedas

Se busca en este trabajo construir un espacio de reflexión sobre las prácticas autorreferenciales en general, desde una producción en particular. Se busca cuestionar y analizar qué alcances tienen estas prácticas y cómo se acciona, en el caso de suceder, la disolución en lo social del nombre propio del artista. Es decir, el corrimiento de un yo a un nosotros.
Por otra parte, al pensar la autorreferencialidad se recorre inherentemente los conceptos *identidad, territorio* y *sujeto.* Se tratará de desarrollar aquí cómo se da en la esfera de lo social, de un nosotros, la construcción de tales conceptos a partir del relato autorreferencial.

Presentación del material de análisis

> El espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de morar: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio. La casa natal como el punto inicial de una poética del espacio, al decir de Bachelard, un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad. (Arfuch, 2013, pág. 28)

Desde lo particular, este trabajo basa su análisis en la muestra *El viaje también es un destino, Ansia Galería, La Plata, noviembre de 2017.* Trabajo que realicé en el marco de la pretesis de la licenciatura en Artes plásticas con orientación en escultura (FBA/UNLP).
La obra es el resultado de un ejercicio memorial sobre lugares habitados. Mediante el recuerdo como único referente de la imagen se construyeron siete piezas cerámicas que representan y hacen material cada uno de aquellos espacios. Es oportuno saber que el montaje se realizó mediante una estructura realizada en fenólico y madera de unos 120cm x 200cm x 300cm aproximados que de modo instalativo servía de soporte para la serie de bizcochos cerámicos. Estas siete piezas cerámicas técnicamente son sencillas, de un pequeño formato y carentes de color y texturas elaboradas. Se mostraron a una altura de 120cm, con esta decisión de montaje se proponía una relación más bien íntima entre las piezas y el espectador.

Junto a esta estructura instalativa se presentaba en vinilo sobre el muro opuesto de la sala un texto curatorial también confeccionado por mí, que a continuación adjunto con el fin de describir aquel contexto expositivo.

EL VIAJE TAMBIÉN ES UN DESTINO

Modelo en arcilla las casas donde viví. La primera donde crecí. La de mi abuela que estaba al lado. La que hicieron mis padres cuando era adolescente. La pensión que odié cuando me mudé a La Plata, el no hogar. El pedazo de monoambiente que alquilé a un conocido. La casa donde me mudé con mi amiga Orne: la primera construcción propia de un hogar. La casa donde vivo ahora en otra ciudad.

Cuando las veo en cerámica bizcochada pienso que las podrían confundir, no yo. Yo las recuerdo con sus paredes y sus espacios, sus colores, sus detalles. Otro podría confundirlas, verlas como una variación de lo mismo. Yo las considero modulares. Fueron pensadas por albañiles o arquitectos, para cumplir una función básica, no mucho más.

Lo particular está en el recuerdo. Lo general, lo modular viene de la necesidad de mostrar las casas una tras otra. Como cuando se enumera, no importa si los números son parecidos, cada uno es el puente hacia el otro y a su vez cada uno significa algo en sí mismo. Mi historia no es fragmentada.

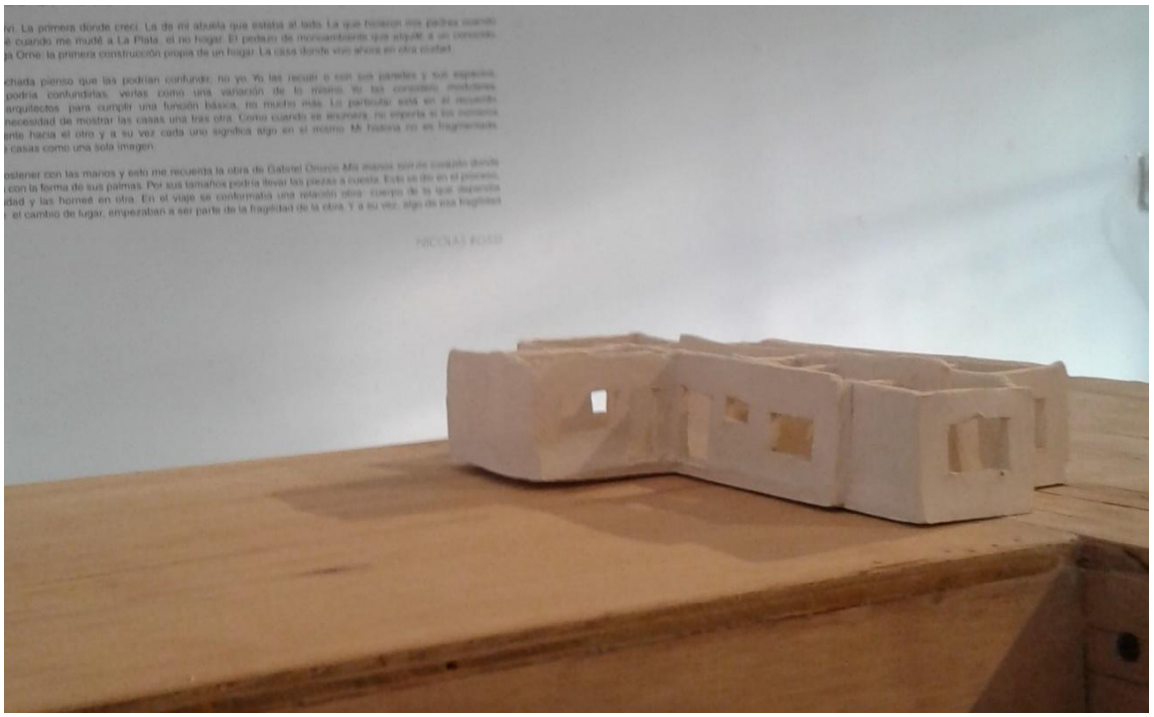
Pienso en una sola imagen, las siete casas como una sola imagen. Cada una de las piezas se puede sostener con las manos y esto me recuerda la obra de Gabriel Orozco Mis manos son mi corazón donde agarra una bola de arcilla y la marca con la forma de sus palmas. Por sus tamaños podría llevar las piezas a cuesta. Esto se dio en el proceso, a las casas las amasé en una ciudad y las horneé en otra. En el viaje se conformaba una relación obra- cuerpo de la que dependía la conservación de la pieza. El viaje, el cambio de lugar, empezaban a ser parte de la fragilidad de la obra. Y a su vez, algo de esa fragilidad es parte del recuerdo.

Imágenes











Sobre el término autorreferencialidad

Desde el principio el proyecto fue pensado desde la autorreferencialidad, es decir, entendiendo la construcción de un relato autobiográfico o las vivencias propias de quien hace como material de obra. Pero en un momento posterior, necesitando pasar y cotejar aquella práctica ante algunos conceptos o conjeturas, comenzaron a emerger ciertas incertezas sobre los términos. Como plantea Bourriaud (2013), se "ha despojado de sustancia a los criterios mismos de la crítica estética que hemos heredado, pero seguimos usándolos en relación con las prácticas artísticas actuales." (pág. 9) Ante esta disociación entre prácticas y términos de abordaje se podría confundir lo autorreferencial con un simple retorno del artista sobre mismo. Noción esta, presente en varios autores que intentan analizar prácticas más cercanas al autorretrato como subgénero de la pintura y por ende excluyente de una vastedad de obras y prácticas contemporáneas. Es por esto que en el presente trabajo se entiende lo autorreferencial como el carácter de algunas prácticas que toman como material elementos estrechamente relacionados al relato autobiográfico y por lo tanto ejerciente de una tensión en las definiciones de identidad y subjetividad.

Abordaje formal

Se intentará en primera instancia indagar sobre los potenciales de *El viaje también es un destino* desde sus aspectos formales. Para esto enfrentaré a la obra los aportes realizados por Jean Jacques Wunenburger. (2005)

Nuestro material de análisis se puede inscribir por sus características técnicas como maquetas o miniaturas arquitectónicas. Como ya se dijo líneas arriba, el montaje permitió que quienes se acercaran a la obra pudieran comprobar esta cercanía desde lo físico. Esta relación entre objeto y mirada, acompañada de un tipo de imagen de pequeño formato de alguna manera vacía (ausencia de esmaltes en la cerámica, planos lavados de texturas, formas casi geométricas y simples) daba la posibilidad a los espectadores de adueñarse de la imagen de un modo subjetivo: en reiteradas oportunidades algunos de ellos dijeron haber realizado la operación de imaginar sus propias casas de la infancia o del pasado al mirar la obra.

Me interesa en este punto traer al trabajo los aportes del autor, quien plantea las maquetas y las arquitecturas en miniatura como elementos presentes en la cultura desde los inicios de la humanidad y retoma las palabras de Bachelard (2000) para relacionar estos elementos con el imaginario infantil mediante los términos *gulliverización del psiquismo*. Esta presencia histórica de las miniaturas en la humanidad se explica por la expectativa que se deposita sobre este tipo de imágenes en la intención de emancipar al hombre del dato inmediato del mundo y enriquecer este lazo entre mundo y hombre.

Este proceso entre imagen y mundo se da a partir de tres capacidades de la imagen miniatura:

- La conservación de la percepción de lo real, volviéndolas de algún modo imágenes televisadas ya que deslocaliza y reproduce la imagen que le dio origen.
- El perfeccionamiento del ver, al presentarse como la posibilidad de reorganizar los elementos del mundo percibido y repensarlos.
- La capacidad facilitadora de la acción al mostrarse como modelo reducido de su original y por lo tanto abordable en una dimensión del deseo y la voluntad de que quien la percibe.

Abordaje conceptual

Ahondando en los posibles análisis de nuestro material, se hace necesario evidenciar cómo aparece en la obra la autorreferencialidad en nexo con *el otro*. De qué manera se podría pensar un pasaje del yo/ personal/ privado/ a un nosotros/ público.

Me interesa en este punto el concepto de *pacto autobiográfico,* según el cual el lector, o espectador en este caso, deposita un voto de creencia en el relato enunciado[1]. (Lejeune, 1994)

Para entender el posible pasaje de un yo a un nosotros Leonor Arfuch (2002) explica la relación entre autor y lector o espectador (el funcionamiento del pacto autobiográfico) mediante el concepto de *intersubjetividad.* Para la autora el carácter intersubjetivo de una obra se da por lo que esta solicita y ofrece a su destinatario en el marco del relato autorreferencial. Podemos establecer *El viaje también es un destino* como terreno de lo intersubjetivo ya que manifiesta desde la falta una indagación al espectador. La obra ofrece su sencillez pero también es mediante esta que demanda al espectador suplir aquél déficit de la imagen mediante el imaginario propio.

Entendida la intersubjetividad como una tensión de ofertas y demandas simbólicas entre autor y espectador más allá de las temáticas propias de la obra queda preguntarse sobre la utilidad del carácter verdadero de la misma, por su inscripción en lo real. Mijaíl Bajtín (1998) evidencia la distancia existente entre la experiencia vivencial del autor autobiográfico y la totalidad artística de la obra y muestra como resultado de esta distancia dos consecuencias: el extrañamiento del autor frente a su propia vivencia y la impronta de la temporalidad como diferendo. A partir de estas dos situaciones, el relato ya no puede tener un valor en lo verídico, por lo que se debería hablar de valor biográfico.

El valor biográfico de una obra ordena la identidad fragmentada y caótica del autor y también a la del lector/espectador. En este marco, no es posible entender la inserción del relato autobiográfico (esfera de lo privado) en lo social o público sin tener en cuenta el carácter intersubjetivo de dicha articulación. Por ende, todo relato autobiográfico es entendido por Arfuch (2002) como un punto colectivo en una narrativa común de identidad.

Por otra parte, cuando pensamos el binomio público/ privado en relación a propuestas autorreferenciales se nos presenta como una dificultad a sortear si intentamos un pasaje del yo al

1 Ahora bien, existe una distancia entre el yo enunciante y el yo de la enunciación, es decir, del yo que narra y el yo que vivenció. Esta distancia se salva cuando el lector deposita la 'captura' de una identidad sobre el sujeto de enunciación.

nosotros. Arfuch cuestiona que este binomio sea necesariamente dicotómico. Para pensar esta relación investiga lo aportado por Hannah Arendt y Norbert Elías.

Para Arendt (2009), la emergencia de la sociedad en el mundo burgués (y moderno) se da como una gran administración doméstica, con lo cual comienza a desdibujarse el límite entre lo público y lo privado. También la distancia entre lo público y lo privado o íntimo se acorta cuando se reconoce que sólo mediante la esfera de lo social o público es posible que lo privado se materialice.[2]

Repensando la relación entre lo privado y lo público la postura de Norbert Elías (1991) nos permite entender que no son términos dicotómicos o en oposición sino más bien esferas interdependientes. Existen en el dominio de lo público redes de interacción preexistentes al individuo, redes por las cuales este individuo puede escuchar en la enunciación autorreferencial de otro algo que le pertenece como propio.

> Así como en una conversación ininterrumpida las preguntas de uno entrañan las respuestas del otro y viceversa [...] Así el lenguaje de los otros hace nacer también en el sujeto que crece algo que le pertenece enteramente como propio…, que es su lengua, y que es al mismo tiempo el producto de sus relaciones con los otros. (Elías, 1991, págs. 71, 72)

Esta relación se establece como dialéctica en el marco de un proceso histórico y compartido de conocimiento y reconocimiento que genera estructuras comunes de intelección.

Entonces, el antagonismo entre lo público y lo privado no es más que el efecto del discurso que ejerce presión y llama al autocontrol del individuo ante lo social, en el marco del proyecto moderno. Opuestamente, en la contemporaneidad lo público y lo privado responden a un proceso histórico determinado por la interdependencia de ambas esferas.

Corrimientos en el contexto contemporáneo

Alejada de las consecuencias de la modernidad, ¿cómo se piensa la obra autorreferencial en el contexto contemporáneo de los *mass-media*?

Es interesante pensar el concepto de *identidad* desde la obra de Ticio Escobar (2004) frente al desarrollo de las industrias culturales, responsables estas de la creación de nuevas subjetividades que arriesgan la diferencia y estorban la consolidación de la esfera pública. Escobar propone pensar

2 También Arendt aborda, aunque no directamente, el tema de la identidad. Según ella la transposición de lo privado sobre lo público tiene, en el contexto de la modernidad, un fin regulador de las subjetividades. El relato autobiográfico funciona aquí como un regulador de conductas tendiente a la normalización.

la idea de una *identidad constructo*, una identidad establecida a partir de identificaciones y posiciones variables. Esto hace que las identidades ya no sean concebidas con un espesor metafísico y aura épica (*identidad sustancia*/ modernidad), cuestionando la existencia de identidades motores de la historia. Reconoce así, que las identidades se afirman desde lo particular y se sostienen por el reconocimiento de aquellos que inscriben a un nosotros.

Pensar la obra como lugar de encuentro entre un yo y un nosotros es alejarse de ideas más bien modernas sobre el objeto artístico, es pensar la obra como un *intersticio social*. (Bourriaud, 2013)

La generación del contexto que permite este carácter en las obras se empieza a dar luego de la segunda guerra mundial. En este momento comienzan a crecer y desarrollarse de manera global los espacios destinados al intercambio social construido alrededor de la idea de una cultura urbana mundial, generando así una experiencia de la proximidad como matriz dada a los individuos y sus encuentros. Este contexto ayudó a que se comiencen a producir construcciones de sentido colectivas. Los espacios de exposición para prácticas que heredan la tradición de la pintura y la escultura comenzaron a establecerse como lugares óptimos para el intercambio entre los sujetos.

Bourriaud (2013) entiende toda obra de arte como un intersticio. Término usado por el autor pero acuñado primeramente por Marx para definir todas aquellas situaciones de intercambio que escapaban a la lógica de la ganancia. La obra de arte puede establecerse como un espacio de intercambio entre los individuos con lógicas propias a la vez que mantiene una cierta armonía con el sistema global. De aquí la importancia del arte para jugar un rol en el mercado de las representaciones sin entrar en las zonas de la comunicación impuesta por el sistema.

Los límites entre lo público y lo privado en la contemporaneidad pueden ser variables ya que están relacionados a los intereses de los individuos. Es decir, pueden situaciones privadas ser de interés público como así también situaciones sociales desarrollarse en el campo de lo privado. Es en el marco de la contemporaneidad también que la maquinaria mediática establece contextos ficcionalizantes de las subjetividades en función de implantar una unilateralidad como nuevo universalismo (heteronorma, patriarcado, etc.) Más allá de este escenario, no dejan de presentarse prácticas en el desarrollo de los lenguajes artísticos que escapan a esta lógica del capitalismo integrado. “El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero” (Bourriaud, 2013, pág. 10)

Ante un contexto social de desarrollo tecnológico y mediático donde los espacios para las relaciones humanas y las construcciones de subjetividades no hegemónicas son cada vez menos frecuentes, el

relato autorreferencial y su intención relacional/ social adquieren una dimensión política desde el arte contemporáneo.

Conclusión

> La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (Bourriaud, 2013, pág. 23)

Como ya se estableció líneas arriba, pensar el relato autorreferencial genera una indisociabilidad de lo público y lo privado. Como esferas interdependientes, lo público/ lo privado son el contexto en donde los lenguajes artísticos ensayan un desplazamiento que va de un yo enunciante a un nosotros significado. Es en este corrimiento, en la narrativa de las pequeñas historias donde descansa la posibilidad de un nosotros, siendo la identificación lo que permite el reconocimiento entre individuos que pertenecen a una minoría. No una minoría en el sentido excluyente de la modernidad o una minoría en el sentido de cantidades o en tanto importancia, sino una minoría en términos de Deleuze, como diferenciación de la norma, de aquel discurso hegemónico que contraría y estorba la consolidación de identidades diversas desde donde pensarnos como sociedad.

Bibliografía

Arendt, H. (2009). *La condición humana.* Buenos Aires: Paidós.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económinica.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1998). *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidaldgo.

Elías, N. (1991). *La sociedad de los individuos.* Barcelona: Península.

Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí.* Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid: Megazul- Endymion.

Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes.* Buenos Aires: UNSAM.

Antihéroes barriales, imágenes y memorias de una ciudad media bonaerense

Ana SILVA
FA-UNICEN/CONICET
Fernando FUNARO
FA-UNICEN/EVC-CIN

Resumen

A partir de una investigación situada en un barrio ferroviario de una ciudad media de la provincia de Buenos Aires, Argentina, la ponencia propone un análisis de las relaciones entre procesos de memoria social, construcción de identidades urbano-barriales y producción de imágenes en distintos soportes, especialmente en la forma de murales en el espacio público. Desde una perspectiva antropológica y recurriendo a registros fotográficos y audiovisuales, se abordan los usos de las imágenes en las intervenciones críticas de algunos actores sociales relativas a la memoria barrial, que pretenden interpelar narrativas hegemónicas tanto en el plano local cuanto de contextos más amplios, en el marco de la articulación de demandas colectivas que se invocan en las tensiones actuales por la producción y consumo colectivo de la ciudad.

Introducción

En este trabajo[1] nos proponemos analizar los modos en que se ponen en juego las dinámicas de la memoria social y la construcción de identidades colectivas en la articulación de demandas por el *derecho a la ciudad*[2]. Nos centraremos en un conjunto de intervenciones estéticas en el espacio público, especialmente pinturas murales, realizadas en el contexto de un proceso de activación patrimonial que toma como referente a un sector urbano lindante con la estación de ferrocarril de la ciudad de Tandil[3], provincia de Buenos Aires.

1 La ponencia se inscribe en el proyecto "Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense" (código 03/G170 del Programa de Incentivos), radicado en el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN. Articula aspectos particulares de las investigaciones de los autores: en el caso de Ana Silva, sobre las tramas asociativas y construcción de identidades urbano-barriales de ciudades medias bonaerenses (CIC CONICET), y en el de Fernando Funaro, sobre la realización audiovisual como medio para la indagación de procesos sociales de memoria, en el contexto del Barrio de La Estación de Tandil.

2 Nos remitimos a las ideas de H. Lefebvre (1968) luego retomadas por D. Harvey (2013).

3 La localidad se encuentra situada en el sudeste de la provincia de Buenos Aires. Según proyección de datos censales, cuenta con una población de alrededor de 120.000 habitantes (Indec, 2010).

El denominado "Barrio de La Estación", como se lo conoce, ha sido objeto en los últimos años de una serie de reivindicaciones y acciones por parte de distintos actores sociales locales, en al menos tres sentidos convergentes: recuperar y darle visibilidad a su historia y a la memoria social de trabajadores del ferrocarril, sus familias y demás personas vinculadas con el barrio; demandar la implementación de medidas de protección patrimonial; y reclamar la restitución del servicio de trenes, interrumpido en dos oportunidades desde el cambio de siglo (entre 2006 y 2012, y de 2016 a la actualidad). En ese proceso se apela a la actualización, resignificación y elaboración de identificaciones colectivas en torno al barrio y *lo barrial*, la ciudad y la condición de trabajadores/as, que nos permiten aproximarnos, desde una perspectiva relacional y situada, a las maneras en que son vividas e interpretadas las transformaciones en el mundo del trabajo y los perfiles productivos de una ciudad media del sudeste bonaerense.

Asimismo, la dinámica de construcción del barrio como patrimonio dio lugar a la conformación de nuevos grupos, como la Asamblea del Barrio de La Estación, que en el año 2013 elaboró y presentó ante el Concejo Deliberante un petitorio en el que demandaba distintas medidas de protección patrimonial en un radio de cuarenta manzanas en los alrededores de la estación, además de otras acciones tendientes a visibilizar ciertos aspectos de la historia del barrio y de la ciudad.

Como ha sido ya ampliamente estudiado (Armando Silva, 1988; Kozak, 2004; Epstein, 2013) las pinturas murales, grafittis y otras marcas en los muros de la ciudad, en tanto modalidad de apropiación y resignificación del espacio público, abren una interesante vía de análisis de los imaginarios sociales urbanos (Armando Silva, 1992; García Canclini, 2005) y cómo estos se plasman y re-crean en intervenciones estéticas específicas que co-producen los paisajes cotidianos. Estas intervenciones tanto reafirman discursos y tendencias estéticas hegemónicas, cuanto permiten la expresión de conflictos por la apropiación desigual de la ciudad.

Reconversiones urbanas

Con la puesta en funcionamiento de la estación de trenes de Tandil en 1883, a partir de la "llegada" de un ramal del Ferrocarril Sud a la localidad, comenzaron a edificarse en los alrededores distintas construcciones vinculadas a la provisión de servicios para el mantenimiento de la red ferroviaria, así como viviendas para los trabajadores. El impacto del tren en la dinamización económica y social de la vida lugareña ha llevado a hablar de una "segunda fundación" de la ciudad (Nario, 2014). Posteriormente, con la consolidación de una *comunidad ocupacional* ferroviaria (Mengascini, 2005; Horowitz y Wolfson, 1985) y el auge de la actividad gremial a principios del siglo XX, se

construyeron edificios emblemáticos como los del Club y Biblioteca Ferrocarril Sud (1919), el Salón de la Confraternidad Ferroviaria (1925) o, más tarde, el Policlínico Ferroviario (1953). Esos espacios han corrido una suerte desigual. El Salón de la Confraternidad, por ejemplo, fue construido en la década del veinte para albergar a los dos gremios ferroviarios (Unión Ferroviaria y La Fraternidad). Funcionó intensamente durante la primera mitad del siglo como espacio para la realización de actividades sindicales, políticas -fundamentalmente ligadas a la adscripción de muchos de los trabajadores ferroviarios al socialismo, que celebraban en el local fechas como el 1° de mayo (Barandiarán y Silva, 2015)- y también para la realización de bailes, kermeses o la presentación de espectáculos -obras teatrales, proyecciones cinematográficas, actuación de orquestas-. La actividad allí fue atravesando sucesivos momentos de minoración y reactivación hasta que, en la década del ochenta, el lugar fue definitivamente abandonado por los gremios y se cerró. En 2003 se formó la Asociación de Amigos del Teatro de la Confraternidad para promover su recuperación, y en 2007 se logró finalmente la reapertura del edificio como sala teatral. En cambio, el Policlínico Ferroviario dejó de funcionar a fines de la década del noventa y desde entonces permanece en estado de abandono.

La reestructuración capitalista del territorio argentino agudizada a partir de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y consolidada con las reformas neoliberales de la década del noventa, terminó con la disolución de la empresa ferroviaria estatal (Ferrocarriles Argentinos) y el desmantelamiento de buena parte de la gigantesca red nacional. En la estación de Tandil, muchas de las instalaciones de la propia estación, talleres, galpones y otras dependencias cayeron en desuso o comenzaron a deteriorarse por falta de mantenimiento. En algunos casos, ya entrados los 2000, se reconvirtió su finalidad original cediéndose su uso a organizaciones comunitarias o dependencias municipales, en su mayoría dedicadas a la realización de actividades artístico-culturales. Entre otras, funcionan o han funcionado allí la Escuela Municipal de Música Popular, la Escuela Municipal de Teatro, el Centro Social y Cultural “La Vía”, el Taller de Picapedreros y la Incubadora de Arte.

Cabe destacar, como una manifestación significativa del contexto de profundización de la crisis económica y política de fines de 2001, la Feria comunitaria y turística que comenzó a realizarse en 2002 en el andén de la Estación y en el galpón de equipaje y encomiendas. Así, un espacio que en otro momento histórico estuvo vinculado a la integración de la ciudad en el circuito productivo nacional e internacional, se resignificaba albergando una clara expresión de la búsqueda de formas

alternativas de producción y consumo para aquellos actores sociales que habían quedado excluidos del acceso al mercado (Lan, 2011).

Paralelamente, fueron cobrando notoriedad en el contexto local formas de apropiación del espacio destinadas especialmente a actividades que permiten una reproducción más efectiva del capital, como el turismo y la renta inmobiliaria. En el barrio considerado, la gravitación de una serie de factores como la conexión a la red de servicios públicos, la relativa cercanía al centro y los precios comparativamente ventajosos han favorecido el desarrollo de numerosos emprendimientos inmobiliarios. Frente a esto, como reacción ante lo que consideraban el "deterioro" del barrio y la "pérdida de su fisonomía identitaria" a manos de la "especulación inmobiliaria" y la "construcción indiscriminada", la ya mencionada Asamblea del Barrio de La Estación elaboró un petitorio (con el título "El Barrio de La Estación como Área de Protección Histórica") que fue presentado en mayo de 2013 ante el Concejo Deliberante, haciendo uso de la figura de la Banca 21[4].

Avalado por unas 2.500 firmas y adhesiones institucionales, el petitorio contenía varios puntos, entre los cuales planteaba la necesidad de establecer pautas de protección edilicia a las edificaciones incluidas en el área de protección histórica, la implementación de regulaciones sobre nuevas construcciones, la creación de un paseo temático ferroviario en el predio de la estación y en la plaza que se encuentra enfrente, así como el cambio de denominación de calles, entre otros.

En el texto se destacaba que la Estación fue, "durante varias décadas, uno de los lugares preferidos para las familias […] como atractivo paseo de los fines de semana", y se solicitaba "reactivar la entrada (calle interna) de la estación, a partir del montaje de un paseo temático ferroviario en el que se contemple la influencia y la pujanza que generó el ferrocarril en nuestra ciudad, la región y en el barrio […]", junto a una serie de acciones para el reconocimiento simbólico de "trabajadores ferroviarios y otros vecinos que tuvieron una actuación destacada en el campo profesional, en el cultural, en el social y el sindical"[5]. Un ejemplo de esto último es la propuesta de imponer a una calle del paseo temático el nombre de Agustín Sívori, mutualista ferroviario de las décadas de 1940 y 1950, de activa participación sindical en el contexto de la nacionalización de los ferrocarriles por parte del gobierno peronista. También se prevé la realización de una escultura en homenaje a Ibis Perla Villar, militante del Partido Comunista que "rompió los moldes políticos masculinos de su

4 Figura por la cual ciudadanos, ciudadanas u organizaciones pueden presentar proyectos de una manera formal equivalente a la de cualquier legislador. El proyecto debe ser entregado con anterioridad al Concejo Deliberante, junto con un formulario de solicitud que puede descargarse de la página web. La presentación debe atenerse a un reglamento que, entre otras cuestiones, establece un tiempo máximo de diez minutos para la exposición del proyecto.

5 http://barriolaestaciontandil.blogspot.com.ar/p/el-proyecto.html. Fecha de consulta: 30/8/2017.

época", o el cambio de denominación de un tramo de la avenida en la que se localiza la Estación, actualmente llamada coronel Benito Machado, por "Avenida de los Trabajadores Ferroviarios".

Consideramos significativo resaltar cómo se van construyendo, a partir de la argumentación, distintos oponentes frente a los cuales es posible establecer las propias tomas de posición en relación a los actores seleccionados, para así integrar el repertorio patrimonial que se reivindica. Dichos actores encarnan además un conjunto de valores que se busca asociar positivamente con el *ethos* barrial, en oposición a otros de los cuales se busca diferenciarse, como puede advertirse en el siguiente caso:

> "Personaje polémico […] al coronel Benito Machado hasta lo han llegado a definir como la versión local de Julio Argentino Roca[6] […] Machado es un hombre aceptado por una generación de conservadores de nuestra ciudad. […] Si bien en algún momento [para el cambio de denominación] se deslizó algún nombre propio de algún trabajador de los años cuarenta o cincuenta, dejábamos afuera a muchísimos protagonistas notorios que tenían que ver con los obreros del riel. Avenida de los Trabajadores Ferroviarios involucra toda la historia, desde el primer empleado de 1883 hasta los administrativos de hoy".

El tramo a cambiar sería de diez cuadras, en una primera instancia, previendo que "las futuras generaciones cambiarán el nombre a la calle [en el tramo restante], para la reivindicación de otras figuras y luchas"[7].

En los últimos años, la progresiva consolidación de espacios artístico-culturales en el entramado barrial[8] alimentó la idea de que el mismo se ha ido constituyendo en un "polo cultural" de la ciudad. Con esa perspectiva, sumada a la reivindicación del valor patrimonial del barrio y el reclamo por la reanudación del tren de pasajeros, se realizó en el mes de marzo de 2017 una muestra colectiva de artes visuales que reunió en la Estación obras de más de cuarenta artistas plásticos locales.

En palabras de los organizadores del encuentro, la Estación es un lugar "[…] *representativo del arte de Tandil*. Cabe destacar que *allí funcionan distintas instituciones vinculadas al arte*, por lo que 'el objetivo es que los artistas entiendan esto y puedan apropiarse del espacio los que no están trabajando ahí. Además, queremos *reivindicar el espacio patrimonial y afianzarlo como polo artístico*. Es una manifestación cultural que justamente *nace con esta necesidad de poner el espacio en valor*'"[9].

6 Militar argentino, Ministro de Guerra y Marina, artífice de la denominada "Campaña del Desierto" que en la década de 1880 resultó en un genocidio de los pueblos originarios del sur, con miles de muertos y heridos.

7 Entrevista al historiador Hugo Mengascini en el portal *Política Tandil*, 1/11/12. Fecha de consulta: 10/7/2014.

8 Entre otros, se cuentan centros culturales gestionados por organizaciones de la Sociedad Civil ("La Compañía" o "La Vía"), el Club Ferro y su biblioteca Juan A. Salceda, el Teatro de la Confraternidad, escuelas municipales como la Escuela de Música Popular o el Taller de Picapedreros y Escultores, la Incubadora de Arte, así como distintos eventos en espacios públicos, espectáculos, ferias, o el festejo del "Carnaval de mi Tandil" que se realiza anualmente sobre la avenida Machado.

9 http://eleco.com.ar/interes-general/con-un-espiritu-comunitario-y-colectivo-se-realizara-hoy-una-muestra-de-arte-en-la-estacion/

Algunos conceptos clave

En nuestro abordaje de los murales analizados articulamos ciertas perspectivas conceptuales que consideramos necesario explicitar. En primer lugar, retomamos una conceptualización del patrimonio en la línea de autores como Néstor García Canclini (2005) o Llorenç Prats (2005), quienes destacan la condición de construcción social del mismo, una construcción que involucra diferentes grados de conflicto en torno a la delimitación del repertorio patrimonial en juego. En este sentido, no se trata de "un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino [de] un proceso social que [...] se acumula, se renueva, produce rendimientos, y es apropiado en forma desigual por diversos sectores." (Gacía Canclini, 2005: 94-95).

En particular, nos resulta significativa la noción de *activación patrimonial* propuesta por Prats, quien señala que

> "La activación, más que con la puesta en valor tiene que ver con los discursos. Toda activación patrimonial, desde una exposición temporal o permanente, hasta un itinerario o un proceso de patrimonialización de un territorio, de inspiración más o menos ecomuseística, incluso una política de espacios o bienes culturales protegidos, si se quiere apurar la imagen, comporta un discurso, más o menos explícito, más o menos consciente, más o menos polisémico, pero absolutamente real. Este discurso se basa en unas reglas gramaticales sui generis, […] que son: la *selección* de elementos integrantes de la activación; la *ordenación* de estos elementos [...]; y la *interpretación* (o restricción de la polisemia de cada elemento palabra mediante recursos diversos [...])." (2005: 20).

Esta selectividad de los referentes que componen el repertorio patrimonial, según hemos podido observar en el caso del Barrio de La Estación, se configura en un proceso sumamente dinámico, dado que se produce de modo relacional, en el contexto de los referentes reivindicados por otros actores que también buscan visibilidad en el espacio urbano local.

Otro conjunto de conceptos refiere a la memoria social o colectiva, en relación a los cuales recuperamos los aportes del fértil campo de estudios que se ha desarrollado en nuestro país a partir de las contribuciones, entre otros autores, de Elizabeth Jelin (2001) y la reelaboración de los trabajos pioneros de Halbwachs (2004); Portelli (1989), entre otros.

Específicamente desde la antropología, las investigadoras brasileñas Cornelia Eckert y Ana Luiza Carvalho Da Rocha han realizado estudios sobre memoria colectiva en contextos urbanos, tomando los aportes de Gaston Bachelard para elaborar la propuesta de una *etnografía de la duración* (2005; 2012; 2013). En esta perspectiva, el fenómeno de la duración de las formas de lo social no se considera un dato absoluto, sino una construcción simbólica, una disposición del tiempo humano en

su lucha contra la disolución de su materia. La memoria como duración no se presenta como un dato inmediato de la consciencia, sino como una construcción elaborada en el tiempo recurrente del vivir social. La investigación etnográfica de la duración, apoyada en estudios de identidades narrativas de personas o grupos sociales, examina el fenómeno de la construcción de la continuidad de las formas de lo social en el tiempo, teniendo como base su fondo de discontinuidad.

En este abordaje, la memoria social se considera en su permanente dialéctica con el presente, desde el que adquiere su significación y, al mismo tiempo, es actualizada en la construcción de expectativas de futuro, de proyectos de sociedad que recuperan selectivamente aspectos del pasado.

Nos interesa especialmente el modo en que esta construcción se pone en juego en la articulación de demandas en torno a proyectos de ciudad. La ciudad se constituye, así, no sólo en escenario de las luchas sino también en objeto de las mismas. Se reivindica el derecho a contar con espacios para el ocio y el consumo cultural, para que los/as artistas produzcan y exhiban sus producciones; a que las marcas del espacio público den cuenta de presencias largamente silenciadas en las narrativas dominantes (las mujeres, los trabajadores y en particular los trabajadores ferroviarios, entre muchas otras). Esto enlaza con una concepción del *derecho a la ciudad*, en el sentido propuesto por David Harvey en su reelaboración del concepto de Henri Lefebvre:

> "El derecho a la ciudad es […] mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinvención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización" (2013:20).

Harvey va incluso más allá con su afirmación, y sostiene que "La libertad para hacer y rehacernos a nosotros mismos y a nuestras ciudades es […] uno de los más preciosos pero más descuidados de nuestros derechos humanos" (Id.). En esta perspectiva,

> "[…] la calidad de la vida urbana se ha convertido en una mercancía para los que tienen dinero, como lo ha hecho la propia ciudad en un mundo en el que el consumismo, el turismo, las actividades culturales y basadas en el conocimiento, así como el continuo recurso a la economía del espectáculo, se han convertido en aspectos primordiales de la economía política urbana" (Op. Cit.: 34).

En la estela de esta perspectiva, el enfoque de nuestro trabajo se sitúa en una antropología de lo urbano (Gravano, 2016), que busca tomar distancias respecto a las aproximaciones "ghettizantes" de una antropología *en* la ciudad, y en la que el contexto urbano cumple la función de marco o escenario para, en cambio, poner en cuestión la constitución histórico-estructural de lo urbano, en su dialéctica con la producción simbólica de la vida urbana (Gravano 2005). Nos centramos en las ciudades de rango medio, basándonos en la relativa vacancia de estudios socioantropológicos de

esta escala, lo cual contrasta con la cantidad de tales espacios en la realidad urbana argentina (es decir, la mayoría de las ciudades del país son "medias").

Por último, destacaremos las categorías de *barrio* y *lo barrial*, en los términos propuestos por Gravano (2016). La noción de "barrio" aparece en nuestro caso, en tanto *categoría social en uso* (Rockwell, 1987), como una referencia central de construcción identitaria así como en la articulación de demandas hacia los agentes estatales. Distintos actores sociales, en particular quienes están vinculados con la asamblea, se refieren al Barrio de La Estación como "el primer barrio de la ciudad" o el "barrio antiguo", lo cual constituye un argumento central a la hora de fundamentar el pedido de protección patrimonial. En el plano analítico, ponemos en diálogo esta categoría con una conceptualización de *lo barrial* que trasciende la idea de escenario o recorte espacial, para ser objeto de significación y constituir de ese modo un conjunto de valores plasmados históricamente en la totalidad urbana (Gravano 2016).

De acuerdo con Gravano (Op. Cit.), la *identidad barrial* es el producto ideológico de una atribución recurrente entre actores sociales cuyo referente es el barrio. Aún en la más elemental y aparentemente desinteresada descripción del barrio, los actores introducen valores con los cuales muestran que éste no es meramente el espacio donde se reside. El eje axiológico de la identidad barrial se compone del conjunto estructurado de valores presentes en la ideología sobre el barrio. En la dimensión temporal se revela que los actores subordinan los significados de lo que para ellos es su barrio a lo que éste era "antes". Se trata de un antes que refiere a una "época" (a la que el autor denomina "época base" de la identidad barrial) indeterminada en el tiempo cronológico y, fundamentalmente, resultado de la oposición con el "ahora". Constituye la base de la edificación distintiva de lo barrial y no es posible identificarla con ninguna época referencial determinada ubicable en una cronología. Puede decirse entonces que más que un *chrónos*, representa un *éthos*, mediante el cual el barrio adquiere modalidades distintivas e identidad como tal. No es una mera referencia al pasado. Ni siquiera es parte del pasado entendido como historia lineal del barrio. En este sentido, el barrio referencial se diferencia del barrio como valor (a esto último el autor lo denomina "*lo barrial*"). Así, el barrio como espacio se encuentra subordinado al barrio como tiempo-*éthos*, con capacidad para construir ideológicamente una identidad.

"Hay que llenar de murales el barrio"

Los murales, como modo de apropiación y resignificación del espacio público urbano, abren una interesante vía de análisis de los imaginarios urbanos y cómo estos se plasman y re-crean en

intervenciones estéticas específicas, transformando paisajes cotidianos, en ocasiones desde los discursos hegemónicos y otras veces permitiendo la escenificación de *otredades* urbanas.

Como ha señalado la investigadora Ariela Epstein,

> "Los muros son espacios de expresión, palimpsestos donde se inscriben la historia, las ideologías y las identidades, constituyendo una fuente interesante para abordar las diferentes culturas de la ciudad. Son una manera de apropiarse concretamente del espacio público, de participar del diálogo social. Los discursos murales están así vinculados al tema de los imaginarios colectivos y del sentimiento de pertenencia, que cuestionan o reivindican cierta cultura nacional, cierta cultura urbana y varias subculturas más o menos marginales. […] Escritura cambiante y efímera, pero que a veces perdura años en los muros de la ciudad, los graffitis, pintadas y murales son el testimonio de las preocupaciones de sus habitantes, de sus frustraciones y deseos, de la búsqueda y permanente construcción y afirmación de las identidades. (2013: 173-174)

Afirma Epstein que

> "[…] el graffiti no es sólo un ejemplo o una ilustración de las identidades urbanas, sino que su inscripción participa de la creación de éstas, en el mero acto de escribir en el espacio público. En un movimiento de ida y vuelta permanente entre construcción y representación de sí, el graffiti (junto con otras formas de exponerse en la calle) crea y resignifica constantemente un imaginario colectivo, urbano y popular". (Id: 183)

La pintura mural se suele diferenciar de los graffitis, tal como ha estudiado Armando Silva (1988), en que estos últimos se caracterizan por la marginalidad, el anonimato, la espontaneidad, una escenicidad particular, la precariedad y la velocidad. De todos modos, las inscripciones en los límites de la legalidad, así como la caracterización de cada "tipo" de intervención resultan sumamente dinámicas y adquieren significaciones locales, como ha advertido Kozak (2004).

Extendidos por todo el barrio y evidenciando diversas técnicas, conceptos y materialidades, los murales dialogan con las estructuras ferroviarias de la ciudad que actualmente son funcionales, con las que se encuentran en estado de ruina, y también con aquellas que se hallaban en desuso y deterioradas, pero que mediante una suerte de intervención y resignificación, son reinstaladas en el espacio urbano con una finalidad representativa del patrimonio histórico y la identidad barrial.

Existe una variación de la materialidad y/o forma de los soportes/paredes, ligada directamente a las características edilicias de este barrio en particular, que influye sobre la realización y la percepción de los murales, haciendo que estos se plasmen sobre las chapas corrugadas de la estación, sobre muros de las antiguas casas del barrio, sobre tanques de estructura curva, sobre los metales nobles de vagones o locomotoras en desuso, o sobre ochavas de esquinas que demandan para la elaboración del mural un planteamiento esquemático un tanto más complejo.

Algunos de los murales del barrio reivindican el patrimonio histórico, otros son manifiesto de luchas políticas actuales; algunos otorgan un valor agregado a los comercios que los albergan,

mientras que otros se remiten a ornamentar centros culturales y sociales, instituciones, o edificaciones particulares.

En los casos que analizamos para este trabajo, los murales fueron pintados con autorización de los propietarios de las viviendas en las que se localizan los muros, hay una autoría reconocida y ostentada, y su realización se inscribe explícitamente en las prácticas de activación patrimonial y selectividad de los referentes emblemáticos del barrio.

- *Antihéroes en blanco y negro*

Una práctica recurrente de algunos integrantes de la Asamblea del Barrio de La Estación, para dar visibilidad a sus reivindicaciones, es el recurso a las redes sociales en Internet. Allí dialogan las fotografías antiguas del barrio recuperadas de colecciones particulares -sobre las cuales se realizan "comentarios" en un interesante trabajo colaborativo de reconstrucción de anécdotas e identificación de los espacios y las personas retratadas- con las fotografías actuales producidas por jóvenes fotógrafos vinculados al barrio. En particular, las fotografías de uno de ellos, Gonzalo Celasco, han sido adoptadas para distintas producciones gráficas (como un almanaque que se realiza todos los años con el auspicio de distintos comercios e instituciones del barrio), lo cual les otorga un estilo reconocible. Asimismo, en una interacción dialógica con el espacio urbano, algunos retratos de personajes considerados emblemáticos de la historia barrial han sido reproducidos como murales en distintas paredes del barrio, sumándose a los ya existentes en el predio de la Estación. En cada ocasión, la inauguración de los murales estuvo acompañada por distintas acciones, o bien formó parte de una actividad más amplia que se buscó vincular con la activación patrimonial.

Estos murales fueron realizados por el artista plástico tandilense Federico Pose (quien estudió Artes Visuales en el Instituto del Profesorado de Arte de Tandil –IPAT). En algunos casos en colaboración con Dolores Figueroa, también artista del IPAT, o con estudiantes del Instituto.

En diciembre de 2015, en coincidencia con el quinto aniversario del Centro Cultural "La Compañía" –sede de la Asamblea del Barrio de La Estación-, se inauguraron dos murales realizados por Pose a partir de sendos retratos de Celasco. El primero, ubicado en la esquina de las calles Roca y Arana, muestra a Héctor Anselmi, maquinista ferroviario retirado y vecino del barrio, en su "inseparable bicicleta"[10]. El segundo, pintado sobre una de las paredes medianeras de "La Compañía", retrata a la maestra de música Élida "Liri" Baretta (vecina del barrio), tocando su

10 Textual de la página de *Facebook* de la asamblea.

acordeón. La elección de una mujer para ser homenajeada respondía al perfil del Centro Cultural, que tiene al tema de género como uno de los principales de su agenda[11].

La jornada comenzó a las 20 hs., en la esquina del mural dedicado a Anselmi –a tres cuadras de "La Compañía"-, donde se reunieron unas cuarenta personas y habló uno de los integrantes de la asamblea refiriéndose a la trayectoria del protagonista del mural, a quien se le obsequió una reproducción enmarcada de la fotografía que se copió en la pared. Por un momento, como en un juego de espejos, se encontraba el propio homenajeado sosteniendo su retrato, parado delante del mural que también lo retrataba, a partir de esa fotografía. Lo cual fue a su vez motivo de múltiples registros, con celulares, cámaras fotográficas y de video, y posteriormente compartido y comentado en las redes sociales.



Mural dedicado al maquinista jubilado Héctor Anselmi.
Realizado por Federico Pose. Fotografía: Fernando Funaro.

Un grupo del taller de tambores de "La Compañía" se paseó en una camioneta por las cuadras circundantes, tocando su percusión a modo de "llamada" para convocar a sumarse a la celebración. Luego se realizó una caminata hasta el Centro Cultural, donde se inauguró el otro mural, con la presencia de Baretta, y se siguió con una muestra del taller de tambores, proyección de audiovisuales y cantina hasta entrada la noche.

11 Nos hemos ocupado en particular de este espacio en Silva, 2016 y 2017.

Posteriormente se realizaron otros murales similares, uno de ellos dedicado al ciclista, ferroviario jubilado y también vecino del barrio Ludovico Ots, ubicado en Alsina al 1300; otro en la esquina de la Avenida Machado y Montiel, pintado por Pose en colaboración con estudiantes del IPAT, sobre la base de una fotografía del año 1939 tomada en el andén de la Estación a Pedro Bruno, trabajador de la Unión Ferroviaria y actor aficionado integrante del Cuadro Filodramático "Alborada", una agrupación teatral de los años '30 que estaba integrada por ferroviarios y sus familiares y tenía su espacio de práctica teatral en la Casa Social de los gremios del ferrocarril, el Salón de la Confraternidad Ferroviaria. Este mural fue realizado expresamente para la serie web "Recomendados", que presenta a distintos artistas de la ciudad de Tandil. El capítulo 4 está protagonizado por Federico Pose y registra el proceso de trabajo en este mural[12].

Un tercer mural fue dedicado al croto José Américo "Bepo" Ghezzi; y lo realizó Pose en conjunto con Dolores Figueroa. Se encuentra emplazado en uno de los muros del Centro Social y Cultural "La Vía", que funciona en las antiguas instalaciones de los talleres de vía y obras. En este último caso, para la inauguración se organizó una charla a cargo de los historiadores locales –ambos vinculados al barrio y a la asamblea- Hugo Nario y Hugo Mengascini, y se proyectaron fragmentos del film *¡Que vivan los crotos!* (1990), dirigido por Ana Poliak e inspirado en la figura de "Bepo".



Mural en homenaje a "Bepo" Ghezzi, realizado por F. Pose y D. Figueroa. Fotografía: Fernando Funaro.

Al ser consultado por su trabajo en estos murales relacionados con la identidad barrial, Pose relata que su primera producción fue un mural alusivo a la historia del Club Ferro Carril Sud, en una de las paredes exteriores del Club. En él utilizó los colores característicos del Club (rojo y azul) y

12 https://www.abratv.com.ar/capitulo/489-Federico-Pose. Consultado el 20/6/18.

recurrió a fotografías de archivo, provistas por el historiador -integrante de la Asamblea del Barrio de La Estación- Hugo Mengascini, con quien comenzaron a intercambiar ideas acerca de la posibilidad de realizar otros murales sobre distintos personajes del barrio.

En estos casos se utilizó blanco y negro ya que "Las fotos de Gonzalo [Celasco] son en blanco y negro. La idea era pasar la foto a la pared, seguir con la onda del barrio. Además, el blanco y negro da idea de nostalgia, iba bien con lo que queríamos transmitir." (entrevista personal, 9 de marzo de 2018).

Para la confección de los murales se utilizó pintura látex, rodillo, extensor y se consiguieron donaciones de pintura. La idea, refiere Pose, era "que fuera un proyecto para el barrio, no tener publicidad. En el mural de Ots, realizado en 2016, más pequeño, usé pincel. Llevó 3 días, 15 horas netas de pintar. […] En el caso del mural sobre Bepo, no es un personaje del barrio, pero sí está vinculado al tren. Ahí se agregó un stencil realizado por Dolores Figueroa. La imagen en este caso fue tomada de la película *Que vivan los crotos*" (Id.).

El artista relata que intenta interactuar con la textura existente en la pared para crear la nueva imagen a partir de las marcas que encuentra en ella, del mismo modo que si hay alguna intervención posterior sobre el mural –como en el caso del mural dedicado a Ludovico Ots, que fue sobre-escrito con un graffiti- buscará "restaurar" el mural incorporando la nueva inscripción.

- *Alquimia de identidades*

Otro mural se inauguró el día 19 de noviembre de 2017 en el marco de un encuentro de candombe (el "Primer Encuentro de Candombe Regional por la Identidad") organizado por las agrupaciones Kilumbo Añá y Kambá Candombe (integrantes de "Candombe del Encuentro"), que decidieron ese año hacer la llamada de cierre del encuentro en el Barrio de La Estación por considerar que "la amenaza a la identidad barrial" encontraba puntos de contacto con la sufrida por los afroargentinos. Así, convocaron a la actividad con el lema "Por la identidad. Por la vuelta del tren a Tandil. Por la visibilidad de los afrodescendientes argentinos", el cual se inscribió en un gran pasacalle que encabezó el desfile. En el encuentro participaron agrupaciones de distintas localidades bonaerenses. El recorrido se iniciaba en "La Compañía", desde donde iban saliendo los grupos –mientras una fogata improvisada en el patio delantero calentaba los parches de los tambores del siguiente grupo- y terminaba en el playón de la Estación de Trenes, donde la murga local "Flor de Murga" oficiaba de anfitriona e iba recibiendo con sus bailes a los grupos a medida que llegaban. Como cierre de la jornada se inauguró el mural, en este caso pintado por integrantes de Candombe del Encuentro,

"hecho a pulmón, con donaciones de pintura y materiales que nos fueron haciendo", según relataba uno de ellos. Ubicado en una esquina donde funcionó hace décadas la Escuela Primaria Nº 37, el mural integra los diferentes componentes involucrados en la convocatoria, aunque para una mirada "externa" éstos pudieran no tener una vinculación evidente: el frente de la estación de trenes con la fecha 1883, el escudo de la Escuela y el número 37, vagones de tren, tambores, fogatas, murgueros con sus trajes y un conjunto de reproducciones de grabados en blanco y negro con rostros de esclavos africanos con sus nombres, nacionalidad y la fecha de ingreso al país. En uno de los extremos del mural, sobre la firma de "Candombe del Encuentro", una frase tomada del libro de actas del sindicato ferroviario La Fraternidad en ocasión de una huelga contra la implementación del denominado Plan Larkin en 1961[13]: "Vamos a la lucha con moral y a paso de vencedores".
Según relata Laura Granda, profesora de plástica y autora del mural,



Mural "Por la identidad" realizado por Candombe del Encuentro. Fotografía: Fernando Funaro.

> "Elegimos el Barrio de La Estación por la historia, porque es de los barrios más antiguos de Tandil. Estuvimos trabajando mucho con la asamblea del Barrio también, porque queríamos reflejar más allá de lo que es un encuentro de candombe […] pusimos un eje temático que fue la identidad. Y vimos que el Barrio de La Estación tiene mucho que ver con la construcción de identidad en la ciudad. Y también queríamos reflejar todo el trabajo de la asamblea, ¿no? Y la

13 Plan de racionalización ferroviaria implementado durante el gobierno de Arturo Frondizi.

> preservación de la identidad, del patrimonio del Barrio. Entonces hicimos como culminación del encuentro la llamada, que es el desfile de todas las comparsas que participan, y lo hicimos acá en este barrio. Salimos de La Compañía y terminamos en la Estación de tren. También un poco se trabajó con la idea de la vuelta del tren. Tratar de que los tambores también hablen, y se sumen a esa causa, que es una causa que viene llevando de largo el barrio. Por último, pusimos una frase que nos legaron, es del boletín de los ferroviarios, para ir reflejando un poco de la historia, del barrio, de todo lo [14]que acá sucedió. Y bueno, elegimos esta frase porque nos pareció representativa de la lucha, del compromiso que bueno, es lo que sucedió, y que nosotros con nuestro trabajo estamos intentando que suceda. Y que la gente se sume más y pueda participar de estas cuestiones comunitarias, de los reclamos que haya que hacer. Y lo de abajo es el logo, que hicimos para el encuentro. […] Las manos, las huellas digitales de las manos, para representar esto del trabajo, de la búsqueda de identidad. […] No queríamos que nada de esto dejara de estar en este relato"

- *El barrio fuera del barrio y con "realidad aumentada"*

El último caso surge del "Proyecto Mura", proyecto ganador del programa Escena Pública del Ministerio de Cultura de la Nación[15].

Los integrantes del equipo son: Ariel D. Adler (Escritor/Realizador audiovisual), CABA; Alejandro Comes (Músico), CABA; María Nela Diaz (Artista escénica/Diseñadora gráfica), CABA; Federico Kiper (Artista visual), CABA; Julián Maidana (Músico), CABA; Sasha Minovich (Artista visual), CABA; Agustina Villanes (Artista escénica), Tandil.

La propuesta consiste en vincular diferentes sistemas de expresión artística y creativa en una experiencia interactiva para la comunidad, revalorizando un espacio para generar nuevas oportunidades. Este se basa en la realización de murales en el espacio público, los cuales son interactivos a través de una aplicación para teléfono celular por medio de la Realidad Aumentada. Se generan así, interacciones entre el observador y el mural en el plano sonoro y visual, con música original compuesta para cada diseño especifico de mural.

Así lo explican desde el propio proyecto:

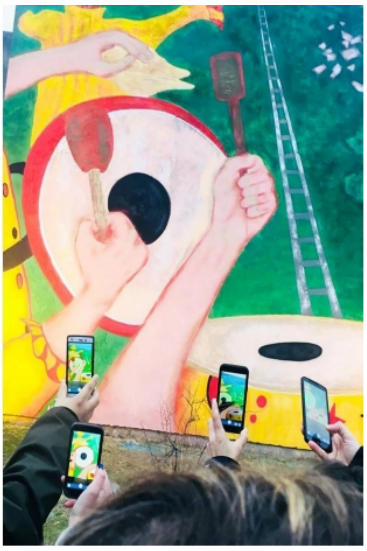
> "Desde Proyecto MURA proponemos construir una experiencia social comunitaria e inclusiva como búsqueda de un beneficio ciudadano. Pensamos en el proyecto con la comunidad como un hecho activo de memoria. Para eso, se realiza un taller donde se busca generar y/o recuperar una búsqueda del sentido de pertenencia a través de la recolección de imágenes y sonidos, los cuales tendrán lugar en un barrio periférico de Tandil y en otro del Conurbano de Buenos Aires a través de la recolección de imágenes y sonidos. Luego, a partir del material generado en el taller junto

14 Entrevista realizada por los autores. 2/5/18

15 Es un programa de formación disciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar con etapas de capacitación, transferencia, producción y circulación de agentes y producciones artísticas a nivel federal. Sus objetivos son: Promover una red de cultural de creadores, formadores e instituciones, descentralizada de los grandes centros urbanos, que impulse nuevos espacios de formación, transferencia, producción y circulación de agentes y producciones artísticas a nivel federal; Fomentar nuevas relaciones regionales (transdisciplinares/interdisciplinares, inter-generacionales e inter-institucionales); y Contribuir a la gestación de nuevas oportunidades formativas de calidad en el campo artístico, aspirando a impulsar las capacidades ya instaladas en las regiones (https://escenapublica.cultura.gob.ar/).

> a la comunidad, este será utilizado de base para la generación del mural interactivo, utilizando las imágenes y sonidos recopilados"[16].

En el caso de Tandil, el taller se realizó el fin de semana del 19 y 20 de mayo en el Centro Social y Cultural "La Vía" y el mural comenzó a materializarse en la semana del 18 de junio.



Detalle del mural y animación en pantallas de teléfonos celulares. Fotografía publicada en la página de Facebook del Proyecto Mura.

Conclusiones

En las páginas precedentes buscamos aproximarnos a los modos en que han sido experimentadas y significadas las transformaciones en los perfiles productivos de una ciudad media bonaerense, y cómo los sentidos en torno de esas transformaciones son invocados en los conflictos del presente por la producción y consumo colectivo de la ciudad. En particular, nos interesó indagar en un proceso de activación patrimonial que toma como referente al Barrio de La Estación de la localidad de Tandil, interrogándonos por las dinámicas de la memoria social y la construcción de identidades colectivas que se ponen en juego en dicho proceso. Para ello analizamos un conjunto de murales realizados en los últimos años que se vinculan explícitamente con el patrimonio barrial.

Confeccionados por autores diversos, con técnicas y estilos también diversos, en los tres casos considerados se destaca como un elemento común el proceso colectivo detrás de la concreción de la pintura: los murales de Federico Pose recuperan en su mayoría fotografías de Gonzalo Celasco, la selección de los personajes a retratar se efectúa en diálogo con integrantes de la Asamblea del Barrio de La Estación, quienes a su ve realizan un trabajo colaborativo de historia oral con entrevistas a los vecinos y vecinas retratados. El mural de Candombe del Encuentro resulta de una

16 https://www.facebook.com/proyectomura/. Fecha de consulta: 5/6/18.

decisión de sus integrantes, consensuada también con la Asamblea, que implicó la colaboración en la búsqueda de los materiales y de la pared a pintar, cuya particularidad de haber pertenecido al edificio de una antigua escuela a su vez llevó a la inclusión de este elemento en el diseño. El proyecto Mura integra a artistas de distintas procedencias y formaciones, y el desarrollo del proyecto contempló un taller en el Centro Cultural "La Vía" en el que se indagó colectivamente acerca de distintos aspectos vinculados con la identidad barrial y del propio Centro Cultural.

Entendemos que, en tanto prácticas socioculturales situadas, estas intervenciones estéticas en el espacio urbano inscriben materialmente ciertos significantes en torno de la memoria y la identidad que no dan cuenta de un sentido preexistente ya acabado, sino que participan en su co-construcción. En diálogo con la arquitectura, los muros de las viviendas y las superficies de la infraestructura ferroviaria, los murales van tejiendo los paisajes cotidianos del barrio y aportando nuevas huellas a su memoria.

Referencias bibliográficas

Barandiarán, L. y Silva, A. (2015) "Política y sociabilidad barrial: la memoria en torno a las 'veladas socialistas' en el Barrio de La Estación de Tandil durante el período de entreguerras". *Aletheia* vol. 5, nro. 10, FaHCE, UNLP.

Carvalho da Rocha, A. L. y Eckert, C. (2005) *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora.

Carvalho da Rocha, A. L. y Eckert, C. (2012) "Etnografía de la duración en las ciudades en sus consolidaciones temporales". En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, vol. 10. Pp. 63-80.

Carvalho da Rocha, A. L. y Eckert, C. (2013) *Etnografia da Duração*. Porto Alegre: Marcavisual.

Epstein, A. (2013) "Los graffitis de Montevideo. Apuntes para una antropología de las paredes". *Anuario de Antropología Social y Cultural de Uruguay*. UDELAR.

García Canclini, N. (2005) *Imaginarios urbanos*. Bs. As.: Eudeba.

Gravano, A. (comp) (2005) *Imaginarios sociales de la ciudad media. Emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas. Estudios de Antropología Urbana*. Tandil: REUN.

Gravano, A. (2016) *Antropología de lo urbano*. Santiago de Chile: LOM.

Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Harvey, D. (2013) *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.

Horowitz, J. y Wolfson, L. (1985) "Los trabajadores ferroviarios en la Argentina (1920-1943). La formación de una elite obrera". En *Desarrollo Económico*, v. 25, N° 99. Pp. 421-446.

Jelin, E. (2001) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Kozak, C. (2004) *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Bs. As.: Libros del Rojas.

Lan, D. (2011) *Territorio, industria, trabajo. División territorial del trabajo y espacio producido en la industria de la ciudad de Tandil - Argentina* (Tesis de posgrado). UNLP. http://www.memoria. fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.430/te.430.pdf. Fecha de consulta: 20/8/2017.

Lefebvre, H. (1968) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.

Mengascini, H. (2005) *El salón de la confraternidad ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. Tandil: Asociación Amigos Teatro de la Confraternidad.

Nario, H. (2014) "¿Por qué el Barrio de La Estación?". En: Diario *Nueva Era*, 2/8/14, pág. 3.

Portelli, A. (1989) "Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli". En: *Historia y fuente oral*. Nro. 1. p. 1: 5-32.

Prats, Ll. (2005) "Concepto y gestión del patrimonio local". *Cuadernos de Antropología Social*. Buenos Aires: FFyL, UBA. N° 21, julio de 2005. Pp. 17-35.

Rockwell, E. (1987) “Reflexiones sobre el proceso etnográfico” (1982-1985). En: E. Rockwell y J. Ezpeleta (coords.) *La práctica docente y sus contextos institucional y social*, vol. 2, México: DIE.

Silva, A. (1988) *Graffiti, una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Silva, A. (1992) *Imaginarios urbanos, Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

John Dewey: acción, práctica y continuidad en la experiencia artística

Juan P. SOSA
Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad Nacional de La Plata

El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente con él
(Dewey, 2008, p. 17)

En el presente trabajo nos proponemos realizar un primer acercamiento a la teoría de la experiencia estética y artística en John Dewey a través de los conceptos de acción, práctica y continuidad. Para el filósofo norteamericano toda experiencia auténtica posee una cualidad estética, por lo que, una experiencia estética supera el ámbito propio del arte. Asimismo, sus indagaciones en torno a la experiencia estética se inscriben en una teoría de la acción más general que atraviesa y alcanza a toda la actividad humana y recurre al arte para poder ilustrarla. La relación entre acción y experiencia resulta fundamental, puesto que la idea de experiencia nos permite comprender mejor su teoría de la acción y viceversa, la acción o un enfoque particular de la acción no permitirá mejorar la comprensión de la idea de experiencia estética y su vínculo con la obra de arte. En este caso, nos proponemos indagar en cómo los conceptos mencionados se vinculan con la particularidad de la experiencia y la producción propiamente artística.

Intelectualismo formal o condiciones materiales

Los elogios extáticos de obras acabadas no puede por sí mismo ayudar a comprender la generación de tales obras
(Dewey, 2008, pp13)

Crítico de aquellas teorías que separan el arte de la vida cotidiana aislándola en un reino propio apartado de esta, John Dewey se propone conectar estrechamente la experiencia estética con la

experiencia ordinaria. Se propone reponer las continuidades entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos (cf. Perniola, 2016, p. 153) *recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida* (Dewey, 2008, p.11) Pues bien, si queremos comprender la generación de una obra de arte, su indagación no consiste en pensar la obra de arte a partir de su forma acabada sino de pensar la obra de arte a partir de sus condiciones concretas de emergencia. Es decir, no se trata de pensar la obra desde una forma abstracta terminada e ideal para remontarse a sus condiciones de emergencia, sino a la inversa, pensar las condiciones materiales de emergencia que hacen posible una obra artística. En este sentido, el arte y la filosofía, según Dewey, deben prevenirse de aquellas abstracciones del intelectualismo formal que separan las obras de arte de sus condiciones de emergencia, de las condiciones en las que nace y en las que actúa en la experiencia. La tarea que el filósofo norteamericano se plantea realizar es trazar las continuidades de la experiencia artística con los hechos, acción y pasiones de la experiencia ligada a los medios y a los objetos de cualquier otra forma de esfuerzo, de intento, de fracasos o éxito humano. Pues bien, si queremos efectivamente comprender los objetos artísticos y la experiencia estética, es necesario tener en cuenta sus condiciones de emergencia material concreta en la experiencia y considerarlas.

La naturaleza de la experiencia
está determinada por las condiciones esenciales de la vida
(Dewey, 2008, p.14)

Las condiciones de emergencia material concreta de la experiencia estética, de la obra de arte o de los objetos artísticos son el de la vida en relación con su entorno. Es considerar el arte en relación con la vida que se desarrolla en un entorno concreto que involucra procesos de continua lucha e interacción con el mundo. Pero establecer las continuidades entre el arte y la vida no es lo único que John Dewey se propone sino que, a partir de ello, además se propone establecer las características específicas de la experiencia propiamente artística. Es decir, las características específicas de la experiencia que provocan las artes. Puesto que para comprender el arte, para comprender qué es una obra de arte, es necesario entender previamente que es la experiencia estética o qué tipo de experiencia es la experiencia estética.

La vida es siempre situada en un momento, en una ambiente, y el arte es una acción. Siendo que la vida es siempre situada y el artes es acción, la experiencia estética surge como goce ante una situación problemática o conflictiva que es transformada en una totalidad con sentido. De esta

manera, la experiencia estética tiene un significado asociado a la supervivencia, que se encuentra en el goce y la sensación de plenitud y realización experimentada en la integración que se produce cuando se establece nuevamente el control sobre la situación vital. El arte es una acción con propósito que trae al mundo algo que no existía antes y la experiencia es un arte en sentido práctico porque es obrar, producir, transformar. La experiencia estética o "vivir una experiencia" es la que se produce cuando se vive ese momento de integración, estabilidad y plenitud de significado que se vuelve a establecer.

Entonces, no hay para Dewey una oposición radial entre la experiencia común u ordinaria y la experiencia estética. Sin embargo la experiencia estética se distingue de la experiencia ordinaria por su momento especial. Dewey describe y caracteriza la experiencia según tres rasgos: su relación con lo vital, que es una actividad, y que tiene cualidades estéticas (Di Gregori, 2008, p.1-2). No hay una oposición puesto que cualquier experiencia puede convertirse en experiencia estética, esto sucede si, en vez de ser interrumpida y abandonada, esta es retomada y llevada a término. Por lo que, mientras que la experiencia común se caracteriza por ser fragmentaria, huidiza e inconclusa, aquello que caracteriza a la experiencia estética es su conclusión.

Acción, experiencia y acción transaccional

> La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privadas, significa un intercambio activo y atento frente al mundo: significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. (Dewey, 2008, p. 21)

Cuando percibimos un objeto estético se produce una intensificación de la experiencia. En este momento especial el individuo deja de vivir en un estado de dispersión y distracción, y se siente completamente satisfecho por algo realizado (esto es "una experiencia"). Lo que Dewey llama "una experiencia", en contraste a la dispersión y distracción de las experiencias, es la experiencia en sentido estético. El arte es una forma de producir este tipo de experiencia, marcada por un sentido de acto terminado, completo y lleno de significado, es una forma de crear ocasión de "vivir una experiencia". En la experiencia artística se produce una intensificación emotiva de los rasgos significativos de la experiencia, o lo que Dewey llama una vitalidad elevada.

Hay un estrecho vínculo entre acción y experiencia. A este respecto, así como la experiencia puede dividirse entre experiencia ordinaria y experiencia estética, cabe distinguir también tres diferentes enfoques de la acción: la autoacción, la interacción y la transacción.

> El enfoque de la autoacción es aquel que presenta a sus objetos como acabados en sí mismos y caracterizables de forma completamente independiente de las relaciones que mantenga con otros objetos (…) En el enfoque interaccional, en cambio lo atribuye a quienes sostienen que hay relaciones entra las cosas (…) pero considerando que cada cosa está ya definida y completa de modo independiente de las interacciones en que participa (…) en el enfoque transaccional (…) los polos de la transacción sólo son definibles dentro del sistema y por referencia de uno a otros, sin que pueda asumir una caracterización, descripción o conocimiento de dichos elementos que sea previo a la transacción misma.(Di Gregori, 2015, p.5)

Inserta en el ámbito de la acción -una novedosa teoría de la acción-, la experiencia es estética en la medida en que nos entregamos, nos dedicamos y luchamos por ella en su manifestación plena (cf. Perniola, 2016, p.154). Independiente del éxito o el fracaso práctico, la acción que es plena e integralmente tal es estética. Es en este sentido que el artista es un hombre de acción y el arte es una acción (cf. Perniola, 2016, p. 154). El artista es un hombre de acción que lucha y se entrega a un proceso por la manifestación plena de la experiencia. Una experiencia, la experiencia estética, que no es necesariamente placentera. Pues tanto el placer como el dolor son emociones y como cualquier otra emoción deben vincularse a la experiencia como proceso. Y para que la experiencia devenga estética se tiene que producir una lucha que implica sufrimiento y dolor.

De esta manera, la emoción adquiere verdadero significado cuando pertenece y afecta a un sujeto que se encuentra comprometido con una lucha que provoca una suspensión, una suerte espera o una incertidumbre sobre el resultado y una tensión hacia el desarrollo de la experiencia. La duda sobre cómo concluirá esta experiencia es un factor estético determinante, debido a que nos permite observar la experiencia como una unidad dinámica y móvil que se compone de acciones y pasiones. Esto resulta fundamental para comprender por qué Dewey habla de experiencia estética y no de acción de estética, habla de experiencia estética porque acción y pasión se alternan y se componen. En ese sentido la acción es entendida como transacción con el mundo externo, por lo que más que de acción cabe hablar de transacción o acción transaccional, de mutua adaptación entre el individuo y el ambiente (cf.Perniola, 2016,p.155) La transacción posibilita acentuar el carácter de agente y paciente del sujeto en los procesos interactivos y el carácter agencial del mundo material (cf.Di Gregori, 2015, p. 7) y nos permite comprender mejor el estrecho vínculo que la experiencia o una experiencia tiene con la acción en el pensamiento de Dewey[3].

3 Como los expresa Cristina Di Gregori en *La teoría de la acción en John Dewey: algunas claves para su interpretación*. Xº Jornadas de Investigación en Filosofía. Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. 19 al 21 de agosto de 2015.pp 7. " *Dewey sigue usando el concepto de interacción bajo la carga del significado de lo transaccional"*

Materialidad de la experiencia en la obra

El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar,
pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado al objeto
(Dewey, 2008, p. 17*)*

Nos queda mencionar un aspecto más sin el cual una experiencia no sería totalmente completa o desarrollada. La criatura viva que es el artista piensa al trabajar, al crear la obra. Para ello ha entrado en contacto con su entorno, luego, se dispone a transformar una materia prima, el sonido, el color, según la expresión artística. En este proceso ha pasado por una serie de energías y situaciones producto de la continua acción-movimiento o mejor dicho transacción que culminan en la obra de arte o la consumación de una experiencia estética. La experiencia solo logra alcanzar su grado pleno de desarrollo o de esteticidad cuando se materializa en una obra de arte. Dicho de otro modo, la experiencia estética es un fenómeno que encuentra su culminación en la realización de la obra de arte. De lo contrario es un mero sentir individual. Cuando la experiencia se materializa o se concreta en una obra se hace transmisible y socializable, es decir, comunicable. Este es un aspecto más de la experiencia estética, pues si la experiencia o una experiencia no se materializan o concreta en una obra perceptible para los demás, la experiencia queda incompleta. Una obra de arte es siempre e implícitamente de dominio público, por su existencia física y pertenencia a un mundo común. De esta manera, hay una coparticipación de la dimensión estética y la dimensión artística. Pues una experiencia se considera completa (estética) cuando se materializa en una obra de arte, dejando de ser un mero sentir individual y haciéndose perceptible a los demás. La dimensión estética se completa en la dimensión artística. En el que en la obra de arte el proceso es tan importante como su conclusión.

Referencias bibliográficas

Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia.* España: Paidós.

Perniola, M. (2016) *La estética contemporánea.* Madrid: La balsa de las medusas.

Di Gregori, M-C. (2008) "Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente", en *Actas de las VII Jornadas de investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. 10,11 y 12 de noviembre de 2008. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Di Gregori, M-C. (2015) "La teoría de la acción en John Dewey: algunas claves para su interpretación", en *X° Jornadas de Investigación en Filosofía. Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP.* 19 al 21 de agosto de 2015.

Montenegro Ortiz, C-M. (2014) "Arte y experiencia estética: John Dewey", en *Revista Nodo* Nº 17, vol. 9: 95-105. Julio-Diciembre 2014.

El territorio de lo nórdico: una mirada desde hoy y desde acá

María Cecilia WULFF
Facultad de Arte - UNICEN

Para el presente trabajo se pretende relacionar la noción de territorio con la idea de qué es lo nórdico, intentando plantear un primer estado de la cuestión.

Se adhiere inicialmente a una de las afirmaciones de Ramírez: "Todo territorio es territorio interpretado" y se la hace extensiva a que todo estado de la cuestión es estado de la cuestión interpretado. Partiendo de esta convicción, se plantea el interrogante acerca de qué es lo nórdico y se intenta responderlo, como también expresa Ramírez, prestando atención a unos rasgos y dejando de lado otros. Se priorizan los rasgos que se consideran sociológicos, en vinculación a la identidad cultural.

La primera respuesta que surge es la siguiente: Lo nórdico es el Consejo Nórdico. En este apartado se investiga en la página www.orden.org donde se hallan datos actualizados y relevantes de los países nórdicos, y aparece la configuración de una mirada vernácula sobre el tema.

El Consejo Nórdico se creó en 1952, en consonancia con (después de la Segunda Guerra Mundial) los deseos políticos de Europa en general, de una cooperación internacional más fuerte. Un tiempo antes se establecían las Naciones Unidas.

El entonces primer ministro danés propuso la creación de un órgano de consulta en el que los parlamentarios nórdicos se reunirían regularmente. La propuesta fue aceptada por Dinamarca, Suecia, Noruega e Islandia. La primera sesión del Consejo Nórdico se celebró en el Parlamento Danés al año siguiente.

Finlandia se unió formalmente en 1955, cuando tomaron un nuevo rumbo las relaciones entre esta y la Unión Soviética. En 1970 se decidió que los representantes de Åland y las islas Faroe podrían participar como miembros de las delegaciones finlandesa y dinamarquesa respectivamente. En 1984, como parte de este último reino, también se une Groenlandia.

Después de la caída del Muro de Berlín en 1989, el Consejo Nórdico forjó contactos políticos con muchos países fuera de la región y estrechó lazos con rusos y las recientes repúblicas bálticas (Estonia, Letonia y Lituania).

El Consejo Nórdico está conformado por cinco países y tres territorios autónomos. Todos los países se caracterizan como democracias parlamentarias. Dinamarca, Suecia y Noruega son monarquías constitucionales y Finlandia e Islandia repúblicas. La cooperación parlamentaria se realiza a través del *Nordic Council* y la cooperación gubernamental por medio del *Nordic Council of Ministers*.

A modo de introducción, resulta interesante conocer una suerte de autocaracterización en diez ítems en *Ten facts about the nordic region and nordic cooperation*.[1]

Otros apartados que se creen pertinentes son:

Population: se afirma que el crecimiento de la población urbana es como el de la época de la industrialización a fines del siglo XIX, con mayor incremento demográfico en ciudades capitales. "The modern architecture signals progress, economic development, creativity and innovation. These are keywords in the nordic region (…) The nordic cities are attractive hubs, with high levels of economic activity, energy and creativity".[2] Paralelamente, la población disminuye en zonas periféricas, donde el nivel de vida es menor. Al respecto, se alega, se están implementando políticas regionales activas para que resulte atractivo vivir en distritos rurales: "These rural districts have plenty of room and provide things the cities cannot, things that are increasingly valuable in a busy, densely populated world: tranquility, fresh air and nature. There is so much to see and do, and a wealth of fresh, raw ingredients like mushrooms and berries to enjoy".[3]

La población de la región en general ha aumentado debido a que los nacimientos superan las muertes y la inmigración supera la emigración. Se habla de "la carga de los mayores" (*the burden of the elderly*) debido a que la cantidad de adultos mayores alcanza cerca de la mitad de la población,

1 Disponible en: http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/10-facts-about-the-nordic-region-and-nordic-co-operation.
2 En http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/population.
3 En http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/population.

pero se aclara que muchos de ellos viven una vida sana y activa. También se habla de la "carga de dependencia" (*the dependency burgen*) refiriéndose a niños, jóvenes, enfermos y ancianos. Dado que si pocos aportan y muchos reciben, el sistema se vuelve insostenible, se cuenta con el apoyo de los ciudadanos activos de entre 20 y 64 años, y se espera que dicha carga sea menos onerosa que en otros países europeos debido a las tasas de natalidad relativamente altas.

La mayor parte de la movilidad es migración interna gracias al viaje sin pasaporte dentro de la región, a los idiomas estrechamente relacionados, a las oportunidades brindadas por los planes de estudios y a la libre movilidad de trabajo.

El número de ciudadanos no nórdicos ha aumentado en gran parte por refugiados de Medio Oriente y Asia, especialmente de Siria. Muchos son *asylum seekers* o "solicitantes de asilo", sin permiso de residencia aún.

Social policy and welfare: se destaca que en la teoría se piensa en iguales oportunidades para todos, y en la práctica esto se traduce en grandes esfuerzos por reducir la desigualdad económica: "The aim of the model is to create space for high standards of living, combined with low levels of inequality – and all based on healthy national finances and spreading the benefits throughout the population. The nordic countries relatively small size and their pre-existing civil society associations and public bodies made it possible to establish flat hierarchies. Similarly, collective efforts to develop the welfare state were made possible by the nordic principles of openness, transparency and freedom of expression (…) The basic values underpinning the model are compassion, tolerance and the conviction that all humans are of equal worth (…) Socio-economic equality is a key characteristic of the nordic countries and helps create safe and secure societies. This is reflected in the statistics, for example for better health and longer life expectancy. The basic principle underpinning the welfare state is that citizens have the right to help. They are also expected to contribute to society. Popular participation in a wide range of different groups and associations enriches nordic culture, strengthens democracy and contributes to higher quality of life. The nordic countries top the international rankings for openness, trust and happiness."[4]

Working life and economy: se asegura que los empleadores, los sindicatos y los gobiernos trabajan para garantizar la existencia de una firme red de seguridad social. "Free education lays the foundation for a highly skilled population with a broad range of competences, while world-leading

4 En http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/social-policy-and-welfare.

levels of investment in research support the development of a modern, high-tech society (…) Underpinned by robust national finances, this model has provided the ideal conditions for a high standard of living, high levels of employment and gender equality, as well as heavy investment in education and research. Ultimately, the aim is to enhance quality of life and support the development of both the individual and society. Those who come here to work, conduct research or educate themselves soon discover the extent to which both the nordic business community and society as a whole are geared towards providing opportunities for a work-life balance that supports both career development and social relationships."[5]

En suma, en estos dos últimos apartados se señala la contundencia de las políticas redistributivas y sociales, la importancia trascendental de un sistema educativo público de excelencia que impacte en el modelo laboral y la promoción de la familia, ya que los recursos humanos son vitales para estos países.

Se enumeran como debilidades del modelo el desempleo de jóvenes y de individuos no calificados, el envejecimiento de la población y el tamaño de los países (que fija un límite para crear mercados altamente eficientes y competitivos). Se considera como posible solución la capacidad de cambio y de adaptación a los nuevos desafíos, y la capacidad de innovación para generar nuevas soluciones de bienestar.

Por último, no se debe dejar de lado lo relativo a la ecología: en *Nature and environment* se alude a que los países nórdicos cuentan con una larga tradición de trabajar juntos en asuntos vinculados a la naturaleza y al medio ambiente. Desde la catástrofe de Chernobyl (Ucrania, 1986) las cuestiones medioambientales han sido temas prioritarios para la cooperación nórdica. Ese mismo año en Suecia se celebró la primera conferencia importante sobre medio ambiente, centrada en la contaminación del aire. Tres años después, en Dinamarca, la segunda gran conferencia trató el entorno marino.

A modo de cierre, también es interesante conocer una iniciativa de 2017 del Consejo Nórdico de Ministros que se denomina *Nordic solutions to global challenges*, seis proyectos que se consideran prioritarios y emblemáticos por los propios nórdicos para contribuir al trabajo de las Naciones Unidas. Los nombres de cada uno permiten tener una idea aproximada de lo que se concibe como

5 En http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/business-and-the-economy.

necesidades hoy en día: *Nordic welfare solutions, Nordic food policy lab, The nordic gender effect at work, Nordic energy solutions, Nordic climate solutions* y *Nordic susteinable cities.*[6]

En resumen, la página www.orden.org expone datos informativos y estadísticos y explica los fundamentos del llamado estado de bienestar nórdico, lo que permite completar la primera respuesta enunciada hasta el momento: lo nórdico es el Consejo Nórdico y el estado de bienestar nórdico: sistema articulado en dos factores principales: intervención estatal y participación de la sociedad. Conformando un circuito de retroalimentación constante, el Estado legisla sobre la población y la población indica a las instituciones públicas por dónde actuar en base a las demandas ciudadanas. Se trata, en suma, de un estado intervencionista apoyado y controlado por una sociedad responsable, con conciencia plural, crítica y constructiva.

Lo expuesto precedentemente son los datos que se consideran principales y configuradores de esta mirada de los países nórdicos desde sí mismos, cada uno de los cuales va conformando ese territorio visto desde adentro. Lo dicho es susceptible de servir como ejemplo de las definiciones de Di Méo y de Debarbieux, según las que el territorio es una apropiación en última instancia social del espacio, capaz de estructurar las condiciones prácticas de la existencia que informan sobre la propia identidad, por grupos que se dan una representación particular de sí mismos y de su historia.

Justamente referida a la historia es la segunda respuesta que se presenta: Lo nórdico son los vikingos. En este apartado se trabaja con dos fuentes principales: el libro *Los vikingos, los últimos paganos* de Jonathan Clements, y la serie *Vikings*, creada por Michael Hirst para History Channel. Se trata de una serie de la cual, a pesar de los posibles anacronismos históricos y datos mezclados o inventados, se puede extraer un conocimiento aproximado acerca de la cultura y sociedad vikingas. En general, todos los rasgos socioculturales tratados por Clements en su obra hallan parangón en la serie.

Se suele considerar la extensión de la Edad Vikinga entre los hitos convencionales del asalto a Lindisfarne en 793 d. C. y la muerte de Harald Hardraada en 1066.

Afirma Clements que Escandinavia fue uno de los últimos lugares europeos en colonizarse ya que la Edad de Hielo se extendió más en esas regiones que en otras, es decir, las civilizaciones prehistóricas se sucedieron allí con retraso respecto de la evolución en zonas más meridionales. Se suele considerar que el clima y la geografía incidieron en las personalidades, curtiéndolas y

6 El siguiente video los resume: https://www.youtube.com/watch?v=lm_pNfkAb4E.

endureciéndolas: las impredecibles condiciones climáticas de las regiones boreales de Europa provocaron que las tribus salieran en busca de nuevos recursos. Aparte de esta justificación de la expansión territorial centrada en una cuestión de supervivencia, la sobrepoblación puede haber sido un factor común que también determinó los desplazamientos.

Los primeros miembros de la sociedad en dirigirse hacia otros lugares fueron en general jóvenes -sin posesiones: sin tierras, sin esposas, sin riquezas- que se unían en bandas y buscaban nuevas oportunidades en el siguiente asentamiento o -si contaban con medios de transporte- más lejos aún. La vida vikinga giraba en torno a la "banda guerrera". Clements explica que una banda guerrera estaba compuesta por un líder y sus hombres. A veces se trataba de un grupo reducido y a veces de un verdadero ejército. Si una comunidad escandinava no contaba con una banda guerrera, tarde o temprano se vería obligada a enfrentarse a algún grupo agresor y a someterse a la banda guerrera de alguien más, o formar una propia. El primer objetivo era adquirir posesiones. Una generación después de que los miembros se retiraban de la vida de asaltantes, sus esposas habían criado a sus hijos por lo cual una nueva banda se formaba y salía en busca de lugares que saquear, con lo que el ciclo volvía a comenzar. Se utilizaba la táctica de establecerse en las cercanías de las zonas pretendidas para realizar un reconocimiento previo de las conveniencias. Muchas veces sucedía que, si resultaban derrotadas en batalla, las bandas simplemente se retiraban y buscaban espacios que ofrecieran menos resistencia. Incluso se cuenta que, si la resistencia se debía a la propia topografía del lugar, los vikingos llegaron a sacar los barcos del agua y los llevaron por tierra. Algunos terminaban volviendo a sus lugares de origen, aunque muchos otros, si prosperaban en el extranjero, se asentaban allí adoptando el lenguaje, asimilando las costumbres y tomando mujeres locales.

Clements menciona otro factor de incidencia de los traslados, a saber, que durante los siglos siguientes a la caída del Imperio Romano se produjo el fenómeno conocido como "óptimo climático", que se refiere a que el continente europeo era aproximadamente un grado centígrado más cálido que hoy día. Este hecho alentó el movimiento de las tribus del norte. Entonces, entre los siglos VIII y XI mucha gente sin intereses puntuales en su lugar natal y sin nada que perder dejó Escandinavia para establecerse en otros sitios. El autor aclara asimismo que, a pesar de considerarse el asalto a Lindisfarne como hito de inicio de las invasiones vikingas, se cree que las primeras aventuras se vincularon a la necesidad de reforzar las defensas marítimas o con un carácter más bien comercial -ya que los viajeros se desempeñaron como mercaderes- más que con ricos botines de monasterios indefensos.

"Entonces, a fines del siglo VIII d. C., ciertos asaltos esporádicos a la costa precedieron a otra poderosa incursión escandinava. Las *Crónicas anglosajonas* registran con supremo espanto la llegada de estos nuevos enemigos y están llenas de relatos de saqueos y matanzas. Para los habitantes de lo que antes era Britania, los enemigos eran "daneses"; para los franceses, "normandos", hombres del norte; los irlandeses los llamaron *gall* ("extranjeros"); los alemanes los denominaron *ascomanni* ("hombres del fresno") debido a la madera de los barcos en que se transportaban. En los límites orientales de Europa los llamaban *rus*, *rootsi* o *ruotsi*, nombres que se creen derivan de la palabra para denominar los remos en idioma nórdico. En Constantinopla los llamaban *varengos* o *varegos*, "que prestaron un juramento de servicio al imperio" (…) Se cree que los propios escandinavos acuñaron el término "vikingo" a partir de los sustantivos del nórdico antiguo *víking* ("saqueo pirata") y *víkingr* ("pirata"). Pero nadie sabe con certeza cómo es que estas palabras llegaron a tener esos significados. Aún hoy, los estudiosos están en desacuerdo acerca de si el origen está en el verbo *víkja* ("moverse con rapidez") o el sustantivo *vík* ("ensenada o bahía") (…) La palabra también podría tener una raíz diferente, llevando al término anglosajón *wic* y el latino *vicus*, un sitio de comercio." (Clements, 2007: 25-26).

Clements alega que los vikingos fueron un grupo creado por las circunstancias, no por la sangre. Eran los marginados de la sociedad que se vieron forzados a viajar grandes distancias para hacer fortuna. No eran una raza aunque la mayoría eran oriundos de lo que hoy se conoce como Dinamarca, Noruega y Suecia, incluyéndose además *suamis* de Laponia y *suomis* de Finlandia. Otras opiniones repiten esta idea: "Más allá de las referencias, a nivel cultural, no existía un sentido unívoco que determinara un orden nacional de lo que era "ser vikingo": las localizaciones geográficas y las prácticas sociales parecerían ser los únicos aspectos que amalgamaban a este colectivo." (Gómez Ponce, 2016:7).

La historia de los vikingos, por otro lado, se halla teñida por la valentía y también por la atrocidad y la violencia -las cuales no eran exclusivas de los vikingos, sostiene Clements, sino propias de la época-. "En los relatos de sus enemigos, los vikingos aparecen como temibles invasores, desprovistos de cultura y de conciencia, capaces de cometer el inaudito pecado de asesinar monjes cristianos. Eran los salvajes paganos que la cristiandad intentaba convertir, símbolos del Otro y del Diablo. Estos relatos pueden dar una idea realista del terror que los nórdicos infundían, pero revelan poco acerca de los vikingos en sí." (Clements, 2007: 35). La serie *Vikings* puede servir de ejemplo a este respecto: su intención es desmitificar la figura del vikingo como el otro bárbaro e incivilizado,

personificación de la violencia arbitraria y desmedida frente al esplendor cultural de Inglaterra y Francia: "La idea de violencia se somete a discusión dado que se incorpora como elemento de honra dentro del pensamiento vikingo: la serie da cuenta de cómo la única forma de acceder al *Valhalla* es morir en pleno encuentro bélico. La agresividad no es mecanismo innato sino, por el contrario, elemento ideológico que se relaciona estrechamente con un sistema religioso y una creencia espiritual" (Gómez Ponce, 2016: 10-11).

Clements opina que la evidencia más sólida para acceder a un conocimiento cabal de la cultura vikinga es la arqueología pero no deben dejar de considerarse asimismo las creencias. Como fuentes se cuenta con las sagas islandesas, la mayoría de mediados de la Edad Media, pero quien por primera vez escribió esa literatura oral acompañada de comentarios fue Snorri Sturluson, un acaudalado político islandés. Entre sus trabajos se incluyen el *Edda* (colecciones de historias relacionadas con la mitología) y el *Heimskringla* (crónicas de los reyes noruegos, biografías que recitaban los *skalds*, trovadores de las cortes de los vikingos, y uno de cuyos elementos constitutivos eran las *kennigs*, costumbre vikinga de reemplazar términos concretos con metáforas poéticas haciendo uso de un vocabulario más pomposo). Clements retoma estas fuentes y las reelabora en pos de sus propias apreciaciones: "Odín se presenta como líder de los dioses, junto a su esposa Frigg. Al igual que en otras culturas, aparecen deidades menores con sus dominios y responsabilidades: Thor, el dios del trueno; Frey y Freya, los dioses gemelos de la fertilidad; Heimdall, el Guardián; Aegir, el gobernante del mar; Njord, otro dios del mar; Bragi, dios de la poesía; Loki, dios del fuego, y Hel, su hija, la reina del inframundo; Tyr, el dios de la guerra, y Ull, el dios de la arquería. Esta lista no abarca a todas las divinidades, pero nombra las más importantes." (Clements, 2007: 38-39). El autor explica tanto el mito de la creación como el mito del fin de los tiempos, el *Ragnarok*, la batalla de las batallas. La serie *Vikings* se centra en personajes con reminiscencias a algunos de esos dioses, Ragnar Lothbrok tiene características del dios Thor y Floki del dios Loki, por ejemplo.

Odín era el dios de la sabiduría y el amo de las runas, pero su atributo principal era la batalla: era el patrón de una temible elite guerrera. En la tradición vikinga, estos hombres poseían la habilidad de cambiar de forma y obtener características de animales. Debido a sus vestiduras, a menudo recibían el nombre de "pieles de lobo" (*ulfhendar*) o "vestimentas de oso" (*berserkir*). La muerte en batalla era el mayor honor para sus adoradores. Odín tenía asistentes mujeres, las *valkirias*, las terribles furias del mundo vikingo. Para la mente vikinga, la Batalla misma era una mujer. Las *valkirias*

observaban a los guerreros más valientes en las luchas del mundo de los vivos y los llevaban hacia los dominios de Odín, el *Valhalla* o Salón de los Caídos. El estilo de vida del *Valhalla* parece una idealización de la vida de los vikingos: una eterna sucesión de festines y combates coronada con una gloriosa muerte en batalla. En la serie se observa en muy reiteradas ocasiones aclamaciones a Odín cuando los guerreros entran en combate, para que éste atienda sus hazañas y, tras las batallas, el regocijo de los sobrevivientes por los que perecieron, ya que entienden que cenarán con los dioses. En general, dentro de las tumbas de las mujeres se encuentra una cantidad de objetos que se ve incrementada de acuerdo a la edad, mientras más anciana, más valiosos los bienes. En el caso de los hombres es al revés: los devotos de Odín creían que el que moría joven y en combate requería un equipo apropiado, pero el que moría en la vejez no precisaba de esos honores. Clements concluye, por un lado, con que el universo imaginado por los vikingos, en coincidencia con una idea del mundo conformada por fiordos e islas separados por mares y montañas, era una sucesión de regiones concéntricas, alcanzables sólo tras un largo esfuerzo. Por otro lado, que los mitos de los vikingos son los de un pueblo que ha viajado lejos: comienzan con viajes errantes entre la nieve y el hielo y terminan en una sencilla vida granjera; presentan una gran variedad de familias y tradiciones que se entrecruzan a veces en buenas relaciones y a veces en malas relaciones.

El mayor desarrollo del libro de Clements se vincula a la expansión de los vikingos, y a su posterior conversión al cristianismo.

Respecto de la Edad Vikinga como la historia de la expansión vikinga, ya no se pone en duda su llegada a lugares cada vez más remotos incluyendo América, aunque todavía se discute el progreso de la construcción naval y del arte náutico, es decir, si realmente fueron pioneros de la exploración marítima o, siendo torpes e imprudentes, realizaron sus descubrimientos por perderse y encontrar por casualidad nuevas tierras. Propulsándose a vela o a remo, en un elegante *drakkar* o en un *knorr* o nave mercante, el mayor misterio de su expansión territorial es el de sus conocimientos de navegación. En la serie, por ejemplo, el protagonista descubre un rudimentario pero novedoso objeto, semejante a un reloj de sol, el cual le permitirá guiarse en sus excursiones marítimas. Clements cuenta, en sucesivos capítulos y con lujo de detalles, esas incursiones a lugares cada vez más lejanos, por ese mapa de Europa redibujado luego del fin del Imperio Romano. En “La furia de los nórdicos” refiere el asalto a Lindisfarne en 793 d. C. (se supone que en esta primera etapa son susceptibles de ser ubicadas las aventuras de Ragnar Lothbrok, héroe local cuya datación resulta imprecisa pero no su historia, que se halla registrada en las crónicas de Saxo Grammaticus y en dos

sagas anónimas). En "La gran horda pagana" el autor se dedica a la irrupción de noruegos y daneses -llamados por sus enemigos los blancos o *finngaill* y los negros o *dubhgaill*- hacia el oeste: en las Shetland y las Orcadas, en Irlanda, Escocia e Inglaterra, y destaca que no siempre los vikingos eran indeseados sino que muchos eran contratados por los clanes locales para combatir a sus oponentes, luchando como mercenarios con la promesa de tierras donde asentarse. También se da a conocer en este apartado el surgimiento del Danelaw, asentamiento que finalmente ganaron los vikingos y compartieron con los sajones, obligando a estos a pagar el *danegeld* ("oro de daneses"), tributo a cambio de protección. En esta etapa se pueden ubicar los episodios de *Vikings* que focalizan su atención en los descendientes de Lothbrok, centrándose en dos de sus hijos: Björn Ironside e Ivar The Boneless. En el capítulo "Los hermanos combatirán a sus hermanos" también se relata la conquista del norte de Francia, conocida luego como Normandía. Allí también se produjo el asentamiento y la convivencia -no siempre pacífica- de los vikingos con los nativos. Otro de los personajes de la serie se halla específicamente vinculado a estos hechos: Rollo, el hermano de Ragnar. En "El camino del este" se narra que, así como noruegos y daneses se interesaron preferentemente por el oeste y por el Mar del Norte, los vikingos suecos lo hicieron por el este, hacia tierras del Báltico, Polonia y Rusia. En "Más allá del fin del mundo" se presencia la llegada a Islandia y Groenlandia, que no fueron los últimos bastiones de la conquista nórdica. Se habla finalmente de Leif Erikson, el Afortunado. Erikson es una especie de símbolo de la región, que ha disfrutado de un sentido especial de comunidad transfronteriza: nació en Islandia, creció en Groenlandia y pasó su juventud en Noruega. Erikson es una suerte de cosmopolita nórdico que llega a Vinland, o Terranova como se lo conoce hoy. Esto lo convirtió en el primer europeo en llegar a América, años antes que Cristóbal Colón.

Clements hace alusión a que la Edad Vikinga llega a su fin cuando llegan a su fin las condiciones iniciales que impulsaron las invasiones: los colonos se habían asentado en sitios cada vez más apartados y las defensas costeras de Europa eran cada vez más resistentes. Entonces, después de doscientos cincuenta años de ataques y contraataques, los habitantes de Escandinavia no eran muy diferentes a los pobladores originales: granjeros y pescadores acosados por bandas de agresivos saqueadores. El autor rescata el hecho también de que a comienzos del siglo XII la temperatura global descendió, lo cual afectó mayormente la vida en Islandia y Groenlandia. Los colonos groenlandeses quedaron completamente aislados del resto del mundo. Hay quienes piensan que sus habitantes fueron abandonando los asentamientos gradualmente. Otros creen en una asimilación con los *inuits*, que llegaron alrededor del 1200 de las regiones árticas, completamente adaptados a la

vida bajo un clima implacable. El destino de Islandia fue diferente: Islandia mantuvo su reputación por varias razones de peso como el punto más remoto de Europa hasta el siglo XIX, cuando su rico patrimonio de sagas y leyendas reavivó el interés en la Escandinavia medieval y creó la imagen de los vikingos que persiste hasta hoy.

Las conquistas de los vikingos ilustran las ideas de Deleuze y Guattari acerca de que no hay territorio sin desterritorialización y reterritorialización. La historia de los vikingos es una historia de movimientos de desterritorialización y procesos de reterritorialización incluidos unos en otros, lo que lleva a la afirmación de los autores de que "el territorio no vale más que en relación con un movimiento mediante el cual se sale del mismo", a través de esa ruptura, de esa línea de fuga por la que el territorio se escapa sin cesar (Deleuze, 1988).

Respecto de la Edad Vikinga como el relato de la victoria del mundo cristiano sobre los paganos, Clements vuelve a caer en el debate: "¿Los vikingos fueron bestias salvajes domadas por el amor de Dios u oportunistas que respaldaron solo con palabras ciertas costumbres locales que encontraban convenientes, mientras que tenían varias concubinas y masacraban a sus enemigos? (…) Los vikingos se han convertido en símbolo de todo lo que hay de peligroso y emocionante en el alma europea; una postura que se hace más creíble en los tiempos modernos, en los que las pruebas de ADN establecen con exactitud hasta dónde llegaron" (Clements, 2077: 32-33). Para ilustrar su posición, el autor se centra en la figura de Olaf Crowbone Tryggvason, rey noruego que, en algún momento de sus aventuras se convirtió al cristianismo no tanto por convicción sino por comprender las ventajas políticas de tolerar a los cristianos. Entonces comenzó su afán de cristianizar a los vikingos: "Al discutir el asunto de la evangelización cristiana en tierras vikingas es importante recordar que para la Iglesia de aquella época el fin justificaba los medios. Los bautismos masivos bajo la amenaza de ejecución no significaban en absoluto que los conversos creyeran verdaderamente en el cristianismo, pero permitía la llegada posterior de los misioneros. Varios sacerdotes y obispos acompañaban a Crowbone en sus viajes y si alguno de ellos tenía alguna objeción a los métodos bruscos y barbáricos que utilizaba el vikingo, ninguna queja al respecto quedó registrada. La Iglesia siempre planeó a largo plazo; aunque no era muy probable que las renuentes promesas de los granjeros amenazados fueran a cambiar sus creencias, sus hijos crecerían en una ciudad con una iglesia en el centro. El cristianismo sentó sus bases, y tras algunas pocas generaciones Europa estuvo completamente cristianizada, en parte gracias a las atrocidades que gente como Crowbone cometió" (Clements, 2007: 168). Esto también queda expresado en *Vikings*:

se asiste en la primera temporada a la crisis personal del protagonista que se convierte al cristianismo, de la mano de quien resulta ser su mejor amigo, el monje Aethelstan.

Durante la Edad Media, se conformó la posición de la región nórdica como entidad política, económica y cultural. En 1397, los territorios se fusionaron para formar la Unión de Kalmar, esencialmente un imperio nórdico cuyo mapa era bastante semejante a lo que hoy son los países nórdicos. La unión fue relativamente fuerte al principio, aunque sus lazos se debilitaron gradualmente por las luchas internas entre Dinamarca y Noruega por un lado, y Finlandia y Suecia por otro. La Unión de Kalmar finalmente se disolvió. No obstante, el sentido de comunidad en la región, como se echa de ver, es consecuencia de condiciones históricas. Obviamente también lingüísticas. La mayoría de las lenguas nórdicas forman parte de la familia indoeuropea. Danés, sueco, noruego, e islandés son todas lenguas germánicas del norte que provienen de la misma lengua común hablada por los vikingos.

Después viene toda la historia de cada uno de los países que, como en el terreno de la mitología y de la historia de los vikingos, las partes se entrecruzan a veces en buenas relaciones y a veces en malas relaciones. En este punto es conveniente traer a colación las ideas de Foucault sobre biopoder, sobre el hecho fundamental de la irrupción de la naturalidad de la especie humana dentro de la artificialidad política de una relación de poder. Foucault afirma que el soberano "ya no es quien ejerce su poder sobre un territorio a partir de una localización geográfica de su soberanía política" sino en la interferencia, "el enredo perpetuo de un medio geográfico, climático y físico con la especie humana", en el punto de articulación entre la naturaleza como medio y la naturaleza humana (Foucault, 2006: 44).

A esta altura del trabajo es posible completar la segunda respuesta dada a qué es lo nórdico: Lo nórdico son los vikingos, la mitología, la lengua, la geografía y la historia del territorio nórdico. La siguiente cita, extraída una vez más de la página del *Nordic Council*, avala la afirmación y traslada el pasado al presente:

"Today, the nordic region is united -not in the sense of the close political and economic community of the Kalmar Union but more in the sense of the time when Leif Eriksson sailed off and discovered America. Now, as it was a thousand years ago, nordic citizens travel to one another's countries to trade, and despite the linguistic and cultural differences, there is an openness, a curiosity, and a creativity that seek to ensure stability, security, and economic progress not just in the nordic region but in the world at large".[7]

7 En http://www.norden.org/en/fakta-om-norden-1/the-history-of-the-nordic-region-1.

Finalmente, se considera que hay que reparar, como una respuesta más de qué es lo nórdico, en rasgos de estilo actuales proporcionados por numerosos sitios web que son los que se presentan cuando uno “googlea" estilo + nórdico. Surgen dos conceptos reiteradamente: el *hygge* danés y el *lagom* sueco como “actitudes ante la vida” -las cuales son susceptibles de hacerse extensivas al resto de los países nórdicos-, o surgen sistematizaciones vinculadas al diseño de interiores y al diseño de indumentaria, depende de la ruta que se siga en Internet, lo cierto es que todo remite a ideas semejantes. No se cuenta con libros sobre estos temas, aunque sí los hay publicados, no obstante se cree pertinente trabajar con la web por el momento, porque no se cree oportuno desatender estos datos que, si bien pueden ser menores, se considera que complementan las respuestas anteriores.

Se habla del *hygge* como el secreto de la felicidad danesa. No se cuenta con una traducción literal, se dice que forma parte intrínseca del sentido de unión del carácter nacional danés pero su esencia es universal. Se considera más necesario cuando está oscuro y frío, aunque se practica durante todo el año. Tiene que ver con el disfrute, en soledad o en compañía, con cosas que hacen sentir bien y a gusto. Por un lado, el clima es determinante del estilo de vida, entonces tiene que ver con volver la vida hogareña lo más atractiva posible y, en consecuencia, con hogares más cálidos y gente más feliz. Por otro lado, el estado de bienestar ayuda: cuando se hallan satisfechas las necesidades básicas queda margen para profundizar en elementos personales y sociales, en la creatividad y el entretenimiento. Tiene que ver con buscar el momento y crear las condiciones para hacer lo que hace bien con uno mismo o con otras personas, se relaciona con la armonía, lo acogedor, con sentirse tranquilo, cómodo y seguro, con recogimiento y con comunión. Se puede aplicar a cualquier aspecto de la cotidianidad: la casa, la ropa, la comida, la bebida, los viajes, etc. Hay también cierto elemento de nostalgia al tener siempre presentes las tradiciones. Es importante además ser consciente del deleite y expresar el agradecimiento. La idea es relajarse y sentirse “como en casa”, olvidándose de las preocupaciones y problemas de la vida. Al tratarse de una cuestión tan personal, la manera de practicarlo varía de persona en persona.

Las críticas principales aluden a que va dirigido a una clase media alta acomodada que ya lo tiene todo, con una propuesta netamente hedonista y no moral que busca el placer en la acción personal y para el propio bienestar, en un estilo de vida egoísta y desinteresado del resto de la humanidad.

Quizás en parte por esto, el año pasado surge otro concepto de origen sueco: el *lagom*. Tampoco se halla una traducción literal pero es un término que alude a lo suficiente, a la moderación y la frugalidad, al punto medio. Se dice que para lograr este modo de vida hay que conseguir el equilibrio entre vida laboral y vida personal y adoptar conductas sostenibles en el sentido de ser responsables con los recursos naturales. Apela a aprender a vivir con lo básico, con lo justo: ser felices con lo que se tiene pero sin conformismos mediocres, aprender a disfrutar la vida tal cual se presenta, con una felicidad humilde y sencilla. En suma: vivir sin excesos, una regla que se refleja en el diseño nórdico, donde todo es práctico y funcional. En páginas de decoración se habla con convicción e insistencia de líneas rectas combinadas con formas suaves o ligeras, de colores claros y luminosos (de la tendencia al blanco puro en paredes y muebles e incluso en pisos para combatir la falta de luz natural), de la naturaleza como recurso decorativo donde la madera es protagonista, de convivencia de piezas clásicas y modernas, de textiles como elementos básicos en tonos vibrantes (pieles y tejidos gruesos debido al clima frío), de concepción racional del espacio y decoración minimalista; en suma, mediante determinadas características claramente expuestas y repetidas página web tras página web, se detecta que se trata de un estilo sencillo, funcional y cómodo que, desde hace más de una década, parece que no deja de estar de moda: se ha convertido en una tendencia constante. Respecto de la moda también se menciona la utilización de prendas cómodas (amplias, que permiten la libertad de movimientos), colores claros (no estresantes, incluso se suele recurrir a la monocromía), texturas suaves (como una caricia a la piel) sin perder estilo y refinamiento.

En conclusión, tanto el *hygge* como el *lagom*, y el diseño en general, apuntan a ciertos rasgos que se enumeran aleatoriamente a continuación a modo de síntesis no exhaustiva: simpleza, comodidad, pragmatismo, orden, austeridad, discreción, etc.

Por todo lo dicho, la tercera (pero no última) respuesta a qué es lo nórdico puede ser: lo nórdico es el estilo nórdico.

A modo de conclusión personal

El territorio de lo nórdico ha resultado en territorio rizomático donde cualquier cosa se conecta con cualquier otra: el *Nordic Council* y todo lo que este organismo interparlamentario promueve; la época de los vikingos y todo lo que ellos representan y las tendencias actuales de un estilo en

diversos órdenes de la vida. Las tres respuestas dadas a qué es lo nórdico hacen rizoma en tanto que conectadas y heterogéneas.

Se ha intentado caracterizar un estado de la cuestión que, se dijo, interpretado y, se agrega, provisorio, puesto que está hecho de mesetas como el rizoma, que está siempre en el medio, sitio por el que crece y desborda, y por donde se puede entrar y salir.

La idea es seguir entrando y seguir saliendo por estas multiplicidades, seguir circulando por estos devenires, seguir horadando el terreno en pos de aumentar sus dimensiones y conexiones (indagar acerca del arte nórdico en general y de la literatura o el cine nórdico en particular por ejemplo). Pero esto ya formaría parte de otro trabajo y constituiría un territorio de otra naturaleza.

Bibliografía

Clements, Jonathan (2007) Los vikingos : Los últimos paganos. Buenos Aires: Vergara, [2005].

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002) Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos [1988].

Foucault, Michel (2006) Seguridad, territorio y población. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [2004].

Jeannin, Pierre (1966) Breve historia de los países escandinavos. Buenos Aires: El Ateneo.

Páginas web consultadas

Nordic Co-operation: www.norden.org

Página oficial de Dinamarca: www.denmark.dk

Embajada de Dinamarca: www.argentina.um.dk

Página oficial de Suecia: www.sweden.se

Embajada de Suecia: www.swedenabroad.se/es/embajada/argentina-buenos-aires/

Página oficial de Noruega: www.norge.no

Embajada de Noruega: www.norway.no/es/argentina/

Página oficial de Finlandia: www.finland.fi

Embajada de Finlandia: www.finlandia.org.ar

Página oficial de Islandia: www.iceland.is

Consulado de Islandia: www.embassypages.com/embajada5466/

Cine nórdico: www.uv.es/capelo/mapa_web.html

Artículos web

Gómez Ponce, Ariel. El retorno de los bárbaros. Fronteras semióticas y desmitificación de complejos culturales en la figura del vikingo. Revista de Culturas y Literaturas comparadas. Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba. Vol. 6. Año 2016: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/16386/19455

Hygge: el secreto de la felicidad de los daneses: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151002_dinamarca_secreto_felicidad_men

Los 12 pasos para incorporar a tu vida el hygge, el secreto de la felicidad danesa: https://verne.elpais.com/verne/2016/10/06/articulo/1475774414_885443.html

Lagom, el secreto sueco para vivir feliz y tranquilo: http://www.eltiempo.com/vida/salud/lagom-filosofia-sueca-para-estar-tranquilo-y-feliz-203534

Hygge hazte para allá, ya llegó el Lagom: https://elpais.com/elpais/2017/01/25/tendenciosas/1485349218_668346.html

Básicos del estilo nórdico o escandinavo: https://www.aboutespanol.com/basicos-del-estilo-nordico-o-escandinavo-1050524

Las claves del estilo escandinavo: https://decoracion.trendencias.com/otros-estilos/las-claves-del-estilo-escandinavo

Literatura
AAVV (1995) *Cien años de cuentos nórdicos*. Madrid: Ediciones de la Torre. Biblioteca nórdica.
AAVV (1997) *Hijas del frío: Relatos de escritoras nórdicas*. Madrid: Ediciones de la Torre. Biblioteca nórdica.
AAVV (1999) *El vikingo afeitado: Relatos de escritores nórdicos*. Madrid: Ediciones de la Torre. Biblioteca nórdica.
AAVV (2008) *Nieve nórdica: relatos nórdicos de suspense*. Madrid: Ediciones de la Torre. Biblioteca nórdica.
Series
Bron/Broen (Suecia/Dinamarca/Alemania, 2011).
Lilyhammer (Noruega/Estados Unidos, 2012).
Trapped (Islandia, 2015).
Vikings (Irlanda/Canadá, 2013).
Wallander (Reino Unido/Suecia/Estados Unidos/Alemania, 2008).

¿De qué hablamos cuando hablamos de militancia cultural? Análisis sobre las relaciones que establece un colectivo artístico-cultural con los mundos políticos y económicos en la construcción de una identidad grupal

Delfina ZARAUZA
(IDAES-UNSAM)

Los nombres propios utilizados en el presente trabajo, tanto para los centros culturales que se mencionan como los sujetos que se hacen presentes en este escrito, fueron modificados para preservar el anonimato.

Introducción

En el presente trabajo intentaré realizar un primer avance de la investigación que me encuentro llevando adelante como tesis de maestría[1]. En ella me he propuesto analizar el modo en que se define y construye una militancia cultural dentro de la gestión colectiva de un centro cultural autogestionado, tratando de identificar las nociones sobre arte, trabajo, política y militancia que se ponen en juego en esta práctica por parte de los sujetos que la llevan adelante.

Esta investigación es una continuación de mi tesina de Licenciatura en Historia del Arte, donde traté de indagar si los centros culturales autogestionados ofrecían nuevas posibilidades laborales para los artistas. En esa ocasión hice un estudio de caso y tomé como objeto de estudio un centro cultural de Las Flores (una ciudad pequeña de la provincia de Buenos Aires que cuenta aproximadamente con 25 mil habitantes); el cual se mantuvo abierto desde el 2003 al 2009. Este análisis implicó un pequeño aporte a la problemática que estaba analizando, ya que los estudios sobre procesos de producción, circulación y apropiación de producciones artístico-culturales a través de espacios autogestionados en ciudades pequeñas de la provincia de Buenos Aires eran escasos, casi nulos.

Pero para mi tesis de maestría cambié de locación. Tomé como objeto de estudio La Rajadura, un centro cultural de la ciudad de La Plata en el cual también me encuentro participando del grupo que los gestiona. La Rajadura ha sido definida por sus integrantes como un colectivo artístico-cultural que se formó en 1993 por un grupo de amigos que en su mayoría eran estudiantes universitarios que

1 Me encuentro cursando la Maestría en Sociología de la Cultura en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín.

decidieron organizarse para crear y promover manifestaciones artísticas y culturales. No contaron con un espacio físico propio donde desarrollar estas actividades hasta 2004, cuando lograron instalarse en el Galpón de Encomiendas y Equipajes de una abandonada estación ferroviaria provincial ubicada en un barrio de clase media de la ciudad de La Plata. Ellos recuperaron y acondicionaron las instalaciones de este edificio para el desarrollo de sus actividades entre las que se encuentran espectáculos de teatro, danza y música, charlas, talleres artísticos y literarios, entre otros. Hoy en día el "Galpón"[2] cuenta con un espacio escénico, un taller de artes plásticas y serigrafía, y una biblioteca popular dedicada a coleccionar libros infantiles y juveniles censurados durante las últimas dictaduras cívico-militares argentinas. En el año 2012 se constituyó como Asociación Civil. También allí funciona un programa de becas para niños y adolescentes en situación de vulneración social que les permite participar de los talleres que integran la oferta del espacio[3].

Como mencioné anteriormente, yo ya era integrante de este colectivo antes de decidir tomarlo como objeto de estudio de mi tesis. Mi ingreso al grupo fue en el 2014 aproximadamente, cuando comencé a realizar allí un taller de teatro que dictaba Aida (una reconocida directora y docente de teatro y danza de La Plata)[4], luego pasé a colaborar en los "eventos"[5]. Finalmente, en octubre de 2015, dos días después de que Mauricio Macri ganara las elecciones presidenciales de Argentina, comencé a participar de las reuniones del grupo; estos son encuentros que mantienen algunos integrantes de La Rajadura donde se juntan para conversar sobre cuestiones que hacen al sostenimiento del edificio (pago de facturas, problemas edilicios, deudas del espacio, trámites, organización de los eventos, etc.). Las personas que asisten a estas reuniones son las que he considerado como mi unidad de análisis, ya que son ellas las que definen las acciones a llevar adelante de forma grupal.

2 Galpón es el término que utilizan los integrantes de La Rajadura para denominar a este edificio; con frecuencia suelen llamarlo el Galpón de La Rajadura. Es muy probable que a lo largo del trabajo utilice esta categoría nativa para hacer referencia a este espacio físico.

3 Esta información la obtuve del proyecto de planificación anual que posee el grupo; documento al que tuve acceso porque me ofrecí a colaborar con los trámites de habilitación del espacio.

4 Aida es bailarina, directora y docente de danza y teatro; se formó de manera independiente tomando talleres con Ricardo Bartís, Daniel Veronese y Diana Szeinblum. También egresó de la carrera de Artes Plásticas con orientación a escenografía en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. En La Rajadura realiza talleres de actuación y danza teatro para adultos y participa un taller de artes visuales para niños y adolescentes que coordina junto a otra compañera, Gloria. Desde principio de los '90 hasta el 2008 gestionó una sala de teatro que abrió con quien en ese entonces era su pareja. Allí también estaba La Garza (quien hoy es la encargada de coordinar la agenda de eventos en La Rajadura).

5 Los eventos es la categoría nativa con la cual los integrantes de La Rajadura denominan los distintos espectáculos y actividades que se desarrollan en ese espacio los fines de semana (jueves, viernes, sábado y domingo principalmente). Estos incluyen principalmente charlas, presentaciones de libro, espectáculos de danza y teatro, recitales de música.

La decisión de tomar este "colectivo" como mi objeto de estudio está determinada por mi decisión de no abandonar mi rol de integrante del grupo. Para sostener este último papel yo debo participar y colaborar con algunas actividades que se llevan adelante en el Galpón, al igual que varios de mis compañeros. Analizar otro centro cultural me implicaba utilizar el tiempo que destinaba en esta colaboración en otro lugar, otro centro cultural; lo que me implicaría "irme" de allí. Como esto era algo que no quería, decidí hacer frente a las dificultades que me presentaba llevar adelante el doble rol y convertirlo en mi caso a analizar.

Sin embargo, esta no fue la primera dificultad con la que me enfrenté al comienzo de mi trabajo de tesis. Una cuestión que supuse que no me generaría mayores dificultades, como fue pasar de analizar un centro cultural de una ciudad pequeña de la provincia de Buenos Aires a uno ubicado en La Plata, ciudad capital de la provincia donde, además, se encuentra una universidad nacional de gran reconocimiento, se me presentó como el primer problema a resolver.

Revisando y profundizando el estado del arte del tema, observé que eran numerosos los estudios sobre centros culturales ubicados en ciudades grandes del país, como es el caso de La Plata. Estas investigaciones habían llegado a definir tres caracterizaciones principales de los centros culturales, entendiéndolos 1) como espacio de trabajo 2) como espacio para el desarrollo artístico (lugar que permite producir y hacer visible expresiones artísticas) 3) como espacio de militancia y acción política (definiéndolos generalmente como propuestas culturales alternativas y opuestas al Estado y a las industrias culturales). A su vez, estos fenómenos fueron asociados a otras prácticas artísticas relacionadas a una acción política como las intervenciones urbanas, el arte callejero, la formación de colectivos artísticos y las manifestaciones culturales organizadas desde asambleas barriales, fábricas recuperadas y los movimientos piqueteros y de desocupados (Wortman: 2009, 2015; Giunta: 2009; Infantino: 2011, 2013; Fernández y López: 2013; Gentile: 2013: López: 2017).

Esta situación me llevó a repensar mi pregunta de investigación y tratar de encontrar un nuevo espacio de vacancia. La respuesta me la dio el campo; compartiendo tiempo y actividades con los integrantes de La Rajadura, pero también participando en el doble rol que ya he mencionado. En charlas con mis *compañeros*[6] de La Rajadura donde les contaba sobre mi investigación, percibí en ellos que la idea de tomar ese espacio para preguntarme sobre el trabajo en arte no les generaba mucho interés. De hecho, esta problemática comenzó a resultarme escasa y un poco limitada.

6 La categoría "compañero" y "compañera" es utilizada por los integrantes de La Rajadura para referirse a los demás integrantes del grupo. Considero que en esa palabra dejan representado el tipo de lazo que buscan establecer entre ellos. Esta es una cuestión que me propongo analizar en trabajos posteriores.

Paralelamente, empecé a interesarme por el carácter político que se ponía en juego en la gestión de un centro cultural autogestionado, asociándolo a la idea de militancia.

Tuve que correrme un poco de mi papel como participante del grupo, y mirar a La Rajadura desde afuera, para darme cuenta que, por un lado, yo como integrante del grupo estaba proyectando una militancia ahí dentro[7]. Pero, por otro lado, pude advertir que, desde la perspectiva nativa, las categorías "militancia" y "trabajo" estaban constantemente en contradicción, condición que se daba generalmente por una asociación que los integrantes de La Rajadura establecen entre trabajo y dinero, objeto con el que ellos mantienen una relación conflictiva. En esta contradicción entre ambas categorías logré encontrar el espacio de vacancia sobre el cual investigar. La circulación de dinero dentro de los centros culturales autogestionados y las formas en que los participantes de estas prácticas se relacionan con él, no había sido un tema central de las investigaciones previas.

Ahí pude formular mi hipótesis: la autogestión cultural está atravesada por una moralidad en relación al dinero que privilegia "el desinterés" [8] sobre la remuneración económica, y es en ese posicionamiento frente a lo económico donde se legitima el carácter político de esa práctica. Lo que pone en duda la intención de obtener una remuneración económica es el papel político que adquiere la autogestión de un centro cultural.

En el presente documento aprovecharé la oportunidad para organizar los registros que he realizado hasta el momento (principalmente poseo registros de campo a través de la observación participante y entrevistas a algunos integrantes) y formalizar mis preguntas de investigación, especificar la problemática que me propongo abarcar y poder dar cuenta del aporte que este análisis puede ofrecer a las investigaciones que ya se han llevado a cabo sobre militancia artística y cultural en centros o espacios culturales autogestionados.

"Trabajo", una categoría conflictiva

-Entonces, los espacios culturales serían un espacio de laburo para vos.- Le pregunté a Peter en una entrevista que le realicé un miércoles 14 de junio de 2017, en el Galpón de La Rajadura, mientras se encontraba cocinando para un evento que se llevaría a cabo allí al día siguiente.

-Sí. Sería, además, un espacio de laburo- Me responde él remarcando el "además" con la entonación; cosa que llamó mi atención.

7 Para ello recurrí a Roberto Da Matta y su propuesta de extrañarse de lo familiar y a la revisión que Rosana Guber hace sobre el concepto de reflexividad.

8 "Desinterés" ha sido una categoría utilizada por varios de mis interlocutores.

-¿Por qué además?- Contrapregunté yo.

-Porque para mí es un espacio de militancia. Yo no estoy acá por trabajo, en el sentido de que uno hace una actividad para tener una remuneración económica. Yo no vengo acá a conseguir eso. Vengo a jugarme otras cosas.-

Peter es quien hoy maneja la barra de La Rajadura; la abre cuando se organizan eventos los fines de semana (generalmente jueves, viernes, sábado y domingo). Allí vende empanadas, calzonis, pizzas y bebidas al público. De lo recaudado en cada fecha, él se queda con un 70% y el otro 30% va a un fondo de La Rajadura, con lo que se pagan diversos gastos que puede llegar a generar el espacio.

Ya para ese entonces, habíamos pasado un rato largo hablando de su vida. Me contó que era oriundo de Benito Juárez, un pueblo de la provincia de Buenos Aires. En el 2001, con 18 años, se vino a La Plata a estudiar Comunicación Social en la Facultad de Periodismo de la UNLP[9], carrera que aun no terminó (debe la tesis). Desde su arribo a La Plata, pasó por algunos trabajos mal pagos que duraron poco y luego se estableció en un restaurante, donde trabajó por mucho tiempo –Me blanquearon. Con eso pude pagar mi primer alquiler.- Me comentó mientras realizaba este relato. En ese momento me di cuenta que con estos trabajos previos, Peter había adquirido algunos conocimientos sobre el manejo de una cocina que podrían haberle facilitado su desempeño en la barra de La Rajadura.

Analizando procesos de inserción laboral en jóvenes, Claudia Jacinto considera que en la actualidad no se puede hablar de una trayectoria única que implique un traspaso lineal del periodo de estudio a la incorporación a un puesto de trabajo. Ante el incremento del desempleo, la dificultad de conseguir trabajo y la precariedad e inestabilidad laboral, los jóvenes se han visto en la necesidad de combinar periodos de trabajo con estudio, desempeñándose en diversos ámbitos laborales que no siempre se relacionan con la carrera estudiada. Frente a esta situación, esta autora prefiere hablar de trayectorias múltiples, y de una profesionalización de los sujetos que se construye en la complementación de diferentes experiencias y saberes con los cuales cuentan las personas (Jacinto: 2010).

Algo de eso le pasaba a Peter; había estudiado Comunicación Social porque le interesaba el periodismo y la crítica cultural. Esta experiencia educativa, sus participaciones en revistas independientes y fanzines y su trabajo en restaurantes se complementaban en la barra, un rol social que le permitía formar parte de los eventos artísticos que se producían en La Rajadura y compartir tiempo y espacio con artistas entablando lazos con ellos mientras desempeñaba ese trabajo.

9 Universidad Nacional de La Plata.

-¿Y ahora trabajás en algo relacionado con Comunicación Social?- Le pregunté luego de que él me contara su historia personal.

-Ahora estoy trabajando en la tesis más que nada.- Me responde -El último trabajo como comunicador que tuve fue en una revista que sacaba una Escuela de Teatro. Trabajo de corrección. Pero este año no.-

-¿De qué trabajas entonces? Si se puede preguntar- Le pregunto entre risas.

-¿Si se puede preguntar?- Me responde él, también entre risas -Si, se puede. De la barra del Galpón [de La Rajadura], que hace tres años que estoy. También tengo con Silvia[10] y La Garza[11] la barra de La Maquinaria, otro espacio cultural de La Plata. Además manejo un estilo de bar en la EAO[12]; y abro mi casa cada tanto y hago fiestas y recitales- Para este momento la comida se encontraba en el horno (había cocinado calzonis) y Peter había empezado a lavar los platos. Algo que llamó mi atención es que en sus relatos, él me explicaba cosas que yo ya conocía, como lo que era La Maquinaria o la EAO, pero omitía otras informaciones como el hecho de que en la EAO trabaja su pareja, y que ese fue un contacto a través del cual consiguió armar una barra ahí. Yo no pregunté sobre estos datos omitidos porque ya los conocía y no lo sentí necesario. Otra cosa que Peter no contó es que fue en La Rajadura donde logró entablar lazos con La Garza y Silvia, personas con las cuales abrió una nueva barra en La Maquinaria.

En sus estudios sobre las organizaciones piqueteras, Laura Colabella analiza el modo en que cuantifican y valorizan el tiempo los integrantes de una de esas organizaciones. Allí observó que la participación y pertenencia al grupo, y con ello los beneficios que cada integrante podía obtener en el desarrollo de esta acción, no solo se debía al tiempo transcurrido dentro de la organización, sino a los modos de estar y los lazos que cada uno logra construir allí dentro. Tomando como objeto de análisis la historia de una de sus interlocutoras, esta autora expresa lo siguiente:

10 Silvia era una compañera del taller de actuación de Aida. Ahí nos conocimos y también ahí conoció a Peter. Al parecer pegaron buena onda y ella comenzó a ayudarlo en la atención de la barra, sobre todo en los eventos que atraían más público. Por esta actividad, él le paga una remuneración. Le he preguntado un montón de veces sobre su trabajo y nunca logro entender bien que es; pero por lo que pude captar, es terapeuta y se dedica al psicodrama. También hace sesiones de reiki. Está en pareja con un fotógrafo jubilado del Diario El Día (un periódico muy reconocido de La Plata) desde los 23 año (actualmente Silvia tiene 58 aproximadamente). Juntos viven en una casita en Sicardi, una zona de quintas en las afueras de La Plata. Tiene una hija y un nieto viviendo en España.

11 La Garza es la encargada de la programación de eventos en La Rajadura. Tiene un trabajo administrativo en un Ministerio de la Provincia de Buenos Aires. Allí es también representante de ATE, sindicato que congrega a trabajadores estatales. Entró a La Rajadura por invitación de Aida. Ellas se conocen porque gestionaban juntas La Maquinaria, una sala de teatro independiente que Aida había creado junto a una ex-pareja en los ’90 y se mantuvo abierta hasta el 2008. Luego de este cierre, ellas consiguieron una casa antigua y pequeña donde continuaron con este proyecto. Hoy en día, el manejo de ese espacio está a cargo de La Garza principalmente. Ella también es la directora un espectáculo musical que se organiza en La Rajadura con bastante regularidad donde actores interpretan canciones.

12 Una Escuela de Artes y Oficios que funciona en un teatro oficial dependiente de la Provincia de Buenos Aires.

> Recordemos que Lorena fue señalada como 'la más nueva' por los asistentes a la sala *[por otros integrantes de la organización]* y aún así fue quien obtuvo uno de los recursos más preciados por los miembros de la organización: un empleo en una repartición estatal. Este dato ya es suficiente para pensar que el 'tiempo en el movimiento' no correspondería sólo a los años transcurridos desde la incorporación sino que incluiría otros aspectos. Sin embargo, tratábase de una distinción que no quedaba claro para todos..." (Colabella, 2010:135)

Me resulta interesante retomar esta conceptualización que hace la autora sobre "el tiempo en el movimiento" para destacar un modo de estar de Peter que le permitió construir su participación en la barra de La Rajadura en una posibilidad de trabajo. Colabella remarca que "el tiempo en el movimiento" de cada integrante de la organización involucra los modos de estar y manejarse al interior del grupo y los lazos sociales que pueda hacer cada persona estando allí. En el caso de Peter, fue su habilidad para lograr construir lazos durante su participación en la barra (con La Garza y con Silvia) lo que le permitió encontrar otros ámbitos donde introducir su cocina y lograr comercializar su producción. También había sido suya la habilidad de haber tomado esa actividad, de la cual nadie en La Rajadura se estaba haciendo cargo completamente, y transformarla en una posibilidad laboral extendiéndola a otros lugares. Esto me lleva a suponer que el trabajo en un centro cultural por momentos se da y se consigue, pero en otras ocasiones se construye. Peter hoy puede subsistir del manejo de la barra en La Rajadura porque logró tomar esa actividad y encontrar la manera de que le generara una remuneración económica.

Sin embargo, mientras él me relataba esto, a mí me costaba comprender como se solventaba económicamente de eso, motivo por el cual le pregunté -¿Y te alcanza?-

-No.- Me dice convencido. Luego duda un instante y se contradice. -Sí, me alcanza.- Me queda como una deuda pendiente indagar con mayor profundidad en el motivo por el cual Peter se retractó en su respuesta. ¿Qué es "alcanzar" para Peter? ¿Para qué le alcanza el dinero que obtiene con la barra y para qué no? ¿Cuánto dinero esperaría ganar? Estas preguntas, que al momento de hacer la entrevista se me pasaron por alto, me permitirían averiguar de las expectativas económicas que Peter podría llegar a proyectar sobre un trabajo y, en particular, sobre el manejo de la barra de La Rajadura. Sin embargo, a pesar de que *no le alcanza* (como él expresó), Peter sigue encargándose de la barra. ¿Por qué? ¿Por qué no busca otro trabajo?

Si bien yo no pregunté directamente estas cuestiones, algo de lo que Peter me comentó en el transcurso de la entrevista podría ofrecernos algunas respuestas a estas dudas que me surgen mientras escribo este trabajo.

Luego de esa aclaración, yo continué haciéndole preguntas a Peter -Entonces, los espacios culturales serían un espacio de laburo para vos.- Le observo. A lo que él me responde -Si. Sería,

además, un espacio de laburo- remarcando el "además" con la entonación de su voz. Sorprendida de esa remarcación, yo le repregunto -¿Por qué además?-

-Porque para mí es un espacio de militancia.- Me responde -Yo no estoy acá por trabajo, en el sentido de que uno hace una actividad para tener una remuneración económica. Yo no vengo acá a conseguir eso. Vengo a jugarme otras cosas. [Peter abre el horno y sale olor a comida. Adentro se estaban cocinando algunos calzonis. Él comienza a maniobrar las asaderas y por un momento deja de hablar. Luego continua.] Comparto una mirada del mundo con el grupo, una mirada político-partidaria. Yo intento colaborar con las actividades que hay dentro del Galpón. Me gusta y me hace bien hacerla. Cuando recién me había sumado y no tenía a cargo la barra, colaboraba con la puesta de luces por ejemplo. Y al convertirse la cocina de La Rajadura… Trabajo en la cocina como una especie de militancia. No me gusta cobrar cara las cosas. Sé que en otros lugares te cobran $100 la cerveza o $35 la empanada, y yo se que se puede cobrar más barata. Yo quiero que, por lo mismo que una persona paga una entrada, pueda comprar algo [en relación a lo que se consume en la barra]. Me gusta que la gente pueda escabiar.-

Peter fue explícito al separarme la "militancia" de la "remuneración económica", algo que para él ofrece un trabajo. Me aclara que él está por otras cosas además de sus intenciones de ganar dinero, y lo demuestra en algunas de sus acciones. Por ejemplo, colaborando con las actividades que se desarrollan en el Galpón o vendiendo la comida y bebida a un precio más barato del que podría cobrar. Rescindir dinero personal para dar un aporte al espacio, "la colaboración", es para Peter su acto de militancia.

-Además, no tengo formación culinaria. Lo que sé hacer lo aprendí acá.- continua explicándome -A amasar lo sabía de antes. Pero yo creo que la comida sintoniza con el lugar. Y está rica, los compañeros están conformes. Y funciona en términos económicos para el lugar.-

Un aspecto interesante aparece acá. Peter agrega en su comentario que la barra "*funciona en términos económicos para el lugar [La Rajadura]*", entonces lo que a él se le presenta como un problema no es que la barra genere ganancias económicas, sino aquellos ingresos que le resultan una ganancia personal. La remuneración económica no siempre es mal vista al interior de La Rajadura; es más, por momentos, es bien recibida. Esta distinción aparece cuando las ganancias van dirigidas al sostenimiento del Galpón [saldar los gastos que implica el mantenimiento como edificio y su funcionamiento como centro cultural] y no a sujetos particulares.

Viviana Zelizer en su texto *El significado social del dinero* discute con ciertas corrientes ideológicas que surgieron a principios del siglo XX que definieron el dinero como algo impersonal

e intercambiable que destruiría los vínculos personales reemplazándolos por cálculos instrumentales. Desde estas concepciones que critica la autora, la expansión del dinero homogeneizaría y aplastaría las relaciones sociales, eliminaría el carácter cultural e identitario que se establecía hasta el momento en los lazos de intercambio. Sin embargo, Zelizer se opone a esta perspectiva y afirma que el dinero experimenta un proceso de marcado por parte de las personas que participan de las interacciones sociales donde este objeto forma parte. El dinero es una construcción social, y en la red de relaciones que se establecen entre los individuos, adquiere distintos valores y significados. Así podemos hablar de dinero sucio o limpio, lavado de dinero, dinero apto para comprar ciertas cosas pero no otras, dinero utilitario y dinero como regalo, etc. Todas estas son características que el dinero adquiere dentro de la red de relaciones de las cuales participa; y es en dichas transacciones donde se vuelve un depositario de los valores morales de los grupos de personas que hacen uso de él (Zelizer: 1997).

El dinero en La Rajadura también experimenta un proceso de marcado. Parecería que el conflicto de los integrantes de este colectivo no está en la obtención de dinero, sino en el modo en que se distribuye o es utilizado al interior del grupo. Peter remarcó que la barra no solo funciona económicamente para él, sino también para el espacio. En este último caso, donde el dinero obtenido se destinaría para saldar gastos del espacio, no sería mal visto. Es más, constituye una condición que Peter utiliza para legitimar su propia remuneración económica. Retomando el plateo de Zelizer, un mismo objeto, el dinero, adquiere valoraciones diferentes de acuerdo a su destinatario. Acá podríamos preguntarnos ¿por qué la connotación negativa aparece cuando los ingresos son individuales y es positiva cuando son destinados “al espacio” (como menciona Peter)?

Puede que un fragmento de una de mis notas de campo ayuden a comprender esta situación. El día 1/10/2016 fui a La Rajadura para colaborar en un evento; ese fin de semana tocaba en el Galpón Gabo Ferro, un cantante argentino bastante reconocido en el ambiente musical. Unos días antes se había organizado una reunión entre los integrantes del grupo, en el cual La Garza había planteado como problema a resolver la ausencia de personas para colaborar en el armado y desarmado de los eventos[13].

13 “Armado” y “desarmado” son dos categorías nativas con las cuales los integrantes de La Rajadura nombran la ayuda o colaboración en la organización de los eventos. Esta colaboración implicaría hacerse cargo del armado del escenario y las gradas para el público, el cual varía constantemente dependiendo de las necesidades de cada espectáculo. También incluye la necesidad de alguien que se encargue de la boletería. Por “desarmado” entienden la limpieza del espacio luego de cada espectáculo y ordenamiento de sillas, gradas, mesas, tarimas y demás cosas utilizadas en estas actividades. Los días de semana, en el escenario, se dan talleres (de danza, teatro y vestuario) y necesitan esa zona despejada.

En esa reunión, La Garza había dicho que no le estaba dando el cuerpo para sostener sola todos los eventos y pensaba que una buena idea era pagarle a alguien para que se encargara del armado y desarmado, así como se le paga a Josefina[14] por la iluminación. Esto generó una discusión dentro del grupo. Varios se opusieron a esta iniciativa y no se resolvió la cuestión. Una de las que se expresó en disconformidad fue Sonia[15], quien dijo que a La Garza y Josefina se las había convocado por algo particular, para resolver cuestiones que el grupo no podía por falta de conocimientos (en el caso de Josefina con la iluminación) o por dificultad para organizarse (en el caso de La Garza que maneja la agenda de espectáculos)[16].

Alejandra[17] por su parte, dijo que si se le paga a uno por juntar las sillas, después va a pedir otro que le paguen por armar el escenario o por hacer los trámites, o por cualquier cosa que haga en el Galpón.

Es interesante analizar estas discusiones teniendo en cuenta que en La Rajadura, no todas las actividades son remuneradas. En los eventos, por ejemplo, hay actividades que contemplan una remuneración para la o las personas que la llevan a cabo. Un caso es la gente de la técnica, encargados de manejar el sonido y la iluminación del Galpón. A ellos se les paga $600 por evento. En el momento en que realicé esta nota de campo, La Rajadura solo contaba con Josefina como iluminadora. Hoy ya son tres las personas encargadas. Por lo general, a los eventos van dos, entre ellos se reparten los $600; suele ser $200 para la persona que va a ayudar en la puesta de luces y $400 para el que, además, se queda toda la función. Este dinero sale de lo recaudado en cada función, luego se reparten las ganancias (70% va para el grupo que realizó el espectáculo y 30%

14 Josefina es una integrante del grupo de técnica de La Rajadura. Este grupo se encarga de la iluminación y sonido en los eventos. Para el momento en que realicé la nota de campo que cito, ella era la única que se ocupaba de esta actividad; ahora comparte la tarea con dos compañeros más. Estudió escenografía en la Escuela de Teatro de La Plata y Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Es de Corrientes.

15 Sonia es una de las integrantes fundadoras de La Rajadura que hoy continua participando del grupo. Coordina varios talleres en el Galpón. Dos talleres de artes visuales para niños junto a dos compañeras, Gloria y Mariana, y un taller de literatura junto a Daniela (otra compañera). Estudio en la Escuela de Teatro de La Plata por varios años; de acuerdo a lo que me comentó una vez, cursó casi toda la carrera pero no la finalizó. Vive principalmente de la docencia (de los talleres que dicta en La Rajadura y de algunas horas que tiene en escuelas privadas). También trabaja en el Hospital de Niños. Además posee un espacio de venta de artesanías locales y publicaciones de revistas y editoriales independientes platenses en un vagoncito ferroviario ubicado detrás del Galpón. Tiene dos hijas que suelen acompañarla a los eventos de La Rajadura; hoy se encuentra separada.

16 Debo aclarar que La Garza no recibe remuneración por el trabajo de programación de eventos.

17 Alejandra es una compañera de La Rajadura que se incorporó al grupo a través del taller de literatura que dan Sonia y Daniela. Es profesora de Lengua y Literatura; se recibió de un profesorado terciario en la ciudad de Bahía Blanca. Se mudó a La Plata luego de terminar esta carrera con intenciones de estudiar Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Comenzó, pero no la finalizó. Se desempeña como docente en escuelas secundarias de La Plata. Está en pareja con otro compañero de La Rajadura y alumno del mismo taller. Se conocieron en una escuela, tomando juntos una mesa de examen. Hoy en día están casados y viven juntos en una casa ubicada en un barrio cercano al Galpón.

queda para el espacio). Como ya he mencionado anteriormente, la barra es otra actividad que genera ingresos económicos en los eventos, la cual está como tercerizada o en consignación a Peter.

Sin embargo, también los eventos requieren de personas que colaboren con el armado y desarmado. Los integrantes de La Rajadura lo consideran "una colaboración" porque esta actividad no es remunerada. En el desempeño de esas actividades es donde los integrantes de este colectivo miden o expresan la militancia entre sus pares. Peter también hace mención a ello en la entrevista, cuando me aclaró que, antes de tener la barra -y que esta actividad se convirtiera en su trabajo-, él participaba de las actividades que se llevaban adelante en el Galpón y colaboraba en los eventos, por ejemplo, con la puesta de luces.

Es interesante observar también que ciertas actividades, como la puesta de luces en los espectáculos, comenzó siendo una actividad gratuita, de colaboración, pero luego pasó a ser paga. Entonces podemos suponer que las actividades que hoy se realizan gratuitamente en La Rajadura, no necesariamente quedarán así para siempre. Pueden llegar a constituirse como un puesto de trabajo, pero ¿cómo se logra eso? Sonia justificaba el pago a Josefina por su formación, pero también por una necesidad que se experimentaba al interior del grupo. Desde su mirada, faltaba gente idónea, con conocimientos, para desempeñar esa actividad. La formación con la que contaba Josefina le permitía "(…) resolver cuestiones que el grupo no podía por falta de conocimientos(…)". La necesidad había permitido convertir en un puesto de trabajo algo que antes hacía como colaboración cualquier persona que prestara ayuda.

Parecería que, cuando la actividad a desarrollar ponía en juego la formación de la persona que la llevaba a cabo, la remuneración económica individual no era tan discutida. No es el mismo caso de las personas que ponen y sacan sillas en los eventos, corren tablones o gradas para armar el escenario o la zona del público, arman y juntan las mesas de la barra, prenden y apagan los aires acondicionados, hacen la boletaría, reciben a los artistas, ponen la alarma, cierran el lugar. Para todo eso no se necesita de conocimientos específicos, solo la intención de estar ahí y colaborar. Por eso se volvía difícil justificar su paga.

Sin embargo, La Garza remarcó que faltaban voluntarios para encargarse de esas tareas; y para el desarrollo de los eventos, eran necesarios. Si ofrecer dinero por su realización resolvía esa falta, entonces transformarla en una fuente de trabajo se volvía una necesidad.

Ante lo desconocido, aparece el dinero: "nuevos" y "viejos" dentro de La Rajadura

Gloria[18], otra compañera de La Rajadura, intervino en la conversación ese día y manifestó su opinión al respecto. Comenzó aclarando que ella no estaba de acuerdo con la propuesta de La Garza, porque el espíritu del Galpón se había creado con otras intensiones. Recordó que a ellos (el grupo de personas que a principio de los '90 crearon el colectivo, fundaron la revista y en el 2004 construyeron el Galpón) estar ahí, en ese espacio, les resultaba un placer. Querían estar todos los días. Por eso no les resultaba un pesar los eventos. Sin embargo, aclaró que ella ahora consideraba que había otro grupo con otra dinámica, y que La Rajadura debía acostumbrarse y adecuarse a estas nuevas formas de trabajo. También dijo que era verdad que La Rajadura había comenzado, entre otras cosas, como una posibilidad de trabajo. El Galpón era el lugar donde poder realizar talleres. Según ella, hoy en día, esos puestos como los que se encargan del armado de gradas y escenarios, o cobrar las entradas era una forma de ofrecerle un espacio de trabajo a los nuevos integrantes que participan del Galpón sin recibir una remuneración por ello. Era una forma de sostener esas personas en el grupo -porque en algún momento te cansas de hacer todo a pulmón- dijo -Y yo no quiero que Mariana, Delfina (en referencia a mi persona) o Amanda consigan trabajo por otro lado y terminen dejando el Galpón-

Encontrar la forma para transformar en una "fuente de trabajo" (esta también ha sido una categoría nativa utilizada por mis interlocutores) las actividades que anteriormente se realizaban como colaboración, y que esto constituyera una estrategia para sostener o mantener a las personas dentro del grupo, no es un proceso que solo se vive en La Rajadura. Denise Osswald observa una situación parecida en sus estudios sobre otros centros culturales (esta vez de Capital Federal). En uno de sus escritos, esta autora retoma el comentario de una de sus entrevistadas para representar esta situación: [Cita del comentario de la entrevistada de Osswald]:

> (...) nosotros creemos que para sostener las cosas a lo largo del tiempo la gente tiene que cobrar, porque sino la gente se va, porque necesita trabajar y sostener otras cosas y entonces los vínculos se vuelven como frágiles, entonces empezamos a tener todo un proceso de ver cómo hacer para conseguir dinero y a partir de empezar a pensar eso, empezamos a encontrar un montón de situaciones en relación a dónde se pedía dinero (…) Pero al mismo tiempo como reclamar y a quienes se le pide plata y a quienes no(…) son discusiones y siguen siendo discusiones complicadas para todos nosotros(…) (Wortman, 2009:116)

18 Gloria es otra de las integrantes fundadoras de La Rajadura. Estudio Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP donde hoy se desempeña como docente. También trabaja en el Bachillerato de Bellas Artes, dependiente de esa facultad. Hasta el año pasado coordinó talleres de artes visuales para niños y adolescentes en La Rajadura. Fue pareja por muchos años de otro integrante fundador de La Rajadura, con quien tuvo su única hija. Hace algunos años se separaron. Gloria formó pareja con otra persona con la que se fue a vivir al Delta, ciudad de Tigre.

Tanto en Gloria como en la entrevistada de Osswald, los proyectos autogestionados iniciaron "a pulmón", sin la expectativa de recibir algo a cambio. Pero esta forma de participación no se puede sostener por mucho tiempo, porque la gente tiene necesidades de subsistencia que debe cubrir a través del dinero. En ambos casos presentados, el trabajo remunerado ofrecido por fuera del centro cultural aparece como ese fantasma que aleja a los integrantes del espacio.

Sin embargo, Gloria agrega una distinción interesante que no se hace presente en el comentario de la entrevistada de Osswald. Ella ubica el reclamo por una ganancia económica en los nuevos integrantes, aquellos que no habían participado del proceso de creación, formación y consolidación del colectivo y del centro cultural. Distingue así entre dos actitudes: una es la que manejaban los integrantes viejos (entre los que se ubica ella), donde las cosas se hacían a pulmón, por placer, sin que mediara el dinero. Una actitud que, con nostalgia, ella veía desaparecer. En contraposición aparece la actitud de los nuevos, que desconocen una tradición de modo de trabajo que caracterizó al grupo y al Galpón por años (y los valores que la definen) e introducen modos distintos de manejarse en el espacio, obligando a los integrantes viejos que aún perduran en el colectivo a pensar cambios en su forma tradicional de hacer las cosas.

Como ya he mencionado anteriormente, La Rajadura se formó en los inicios de la década del '90 cuando un grupo de amigos (en su mayoría estudiantes universitarios y con experiencia de militancia en centros de estudiantes) que se juntaban a hablar de política, arte y literatura, decidieron sacar una revista y comenzar a hacer púbica sus ideas. También tenían algunas producciones artísticas personales; la mayoría escribían literatura o poesía, pero también hacían grabado y artes visuales. Luego comenzaron a hacer algunos eventos. En ese entonces no contaban con un espacio propio; sus actividades las realizaban en "casas prestadas", como mencionan ellos en una publicación que sacaron desde el grupo. A este periodo de su historia lo caracterizaron como nómade.

Siguieron así hasta el 2004, cuando lograron contactarse con Unidad Ejecutora de Ferrocarriles de la Provincia y adquirir un permiso de uso para establecerse en un galpón abandonado de una vieja estación de trenes de un barrio de La Plata, que estaba en desuso desde hacía varios años porque sus servicios de transporte se habían cerrado. Este contacto se los proporcionó una asociación de vecinos del barrio, compuesta por un grupo de extrabajadores de esa línea de ferrocarril, que se habían organizado para recuperar las instalaciones de la estación abandonada y empezar a organizar allí actividades culturales (información tomada de una publicación realizada por el grupo en 2009). Fue así como se creó el Galpón de La Rajadura, un centro cultural que creció en simultaneo con dos

centros culturales más, que también se establecieron en otras instalaciones edilicias pertenecientes a ese complejo férreo (uno ubicado en el edificio central de la estación y el otro en un galpón de los alrededores). A partir de una ordenanza municipal, este conjunto de centros culturales se conformó en un circuito cultural, adquiriendo así un reconocimiento legal.

Durante todo este periodo, el colectivo La Rajadura lo conformaba ese grupo de amigos que inició con el proyecto en los '90. Pero para octubre de 2015, año en que yo me incorporé[19], esta conformación grupal había sufrido modificaciones. Varios de esos integrantes fundadores ya no estaban participando, aunque otros se habían quedado. A su vez, gente nueva se había incorporado y empezado a hacerse cargo del desarrollo de las actividades en el Galpón. Esta es la conformación actual del grupo, donde encontramos integrantes "nuevos" y "viejos", como suelen clasificarse entre ellos.

Gloria es una de las integrantes "viejas" y, al parecer, le resultó inevitable poner en juego su propia historia dentro el colectivo para dar una opinión sobre la propuesta de La Garza de comenzar a pagarle a alguien para que se ocupe del armado y desarmado en los eventos.

Sin embargo, con esta estrategia discursiva, también Gloria reafirma como correcta o esperable una forma de hacer las cosas en el Galpón que coincide con sus valores. El Galpón surgió a partir de una forma de trabajo que se instaló como tradición al interior del grupo y que se caracterizaba por hacer las cosas "a pulmón", donde las personas ofrecían su cuerpo y su tiempo libre para trabajar en la reconstrucción de ese edificio y sostener las actividades que ahí se desarrollaban. Esto no resultaba un pesar, porque estar ahí compartiendo tiempo y espacio les significaba un placer. Sin embargo, el cambio de integrantes, y el arribo al grupo de gente nueva, introducía para Gloria una "*nueva forma de hacer las cosas*" que generaba en ella desconfianza por desconocer si los valores que motivaban la participación de estos nuevos integrantes eran los mismos que manejaba el grupo hasta ese momento. Frente a estos desconocidos, Gloria comenzó a pensar en generar una remuneración económica para las colaboraciones en los eventos, por lo menos eso les aseguraría sostener a esas personas dentro del grupo; porque a pesar de ser desconocidas eran necesarias.

El análisis que Norbert Elias y John L. Scotson realizan sobre la comunidad inglesa de Winston Parva en *Establecidos y marginados* (Elias y Scotson: 2016) puede ofrecer algunas puntas para comprender el modo en que se piensan y caracterizan las relaciones entre los integrantes actuales de La Rajadura, donde la diferenciación entre "nuevos" y "viejos" cobra una fuerte importancia. En este libro, los autores lograron observar la existencia de tres zonas o sectores habitacionales

19 En octubre de 2016 inicié con mi trabajo de campo.

diferenciados dentro de la comunidad de Winston Parva. Entre ellos había una relación desigual de poder y de prestigio; los integrantes de la zona 1 y de la zona 2 se consideraban superiores a los de la zona 3. Algo que sorprendió a estos autores es que esta diferenciación entre los grupos era compartida por los habitantes de las tres zonas, a pesar de que establecía la desigualdad e inferioridad de uno de los grupos (los habitantes de la zona 3) frente a los otros. Esta clasificación nativa no se establecía por una diferencia de clase, sino por el tiempo que cada grupo tenía viviendo en el lugar. Los integrantes de la zona 2 eran los residentes más antiguos, y durante la prolongada convivencia habían logrado conformar lazos más sólidos entre ellos, creando un fuerte sentimiento de unidad o pertenencia grupal. Los habitantes de la zona 3 eran migrantes que se habían mudado a Winston Parva por cuestiones laborales. Compartían un espacio territorial de vivienda, pero entre ellos no se conocían; sus lazos no eran firmes y no poseían un fuerte sentimiento de identidad grupal. Los autores lo expresan de la siguiente manera:

> El grupo de viejos residentes, familias cuyos miembros se conocían desde hacía más de una generación, habían establecido un modo de vida común para ellos y un conjunto de reglas. Cumplían con ciertos estándares y estaban orgullosos de ello. Por esta razón, la afluencia de recién llegados a su vecindario se experimentó como una amenaza a la forma de vida establecida, aún cuando los recién llegados eran sus connacionales. Para el grupo nuclear de la parte vieja de Winston Prava, el sentido de su posición y pertenencia estaba ligado con su vida comunitaria y su tradición. Con el fin de preservar algo que ellos consideraban de gran valor, cerraron sus filas contra los recién llegados, protegiendo, así, su identidad como grupo y afirmando su superioridad. (Elias y Scotson, 2016: 35)

Puede que encontremos algunas coincidencias entre el sentimiento que les generó a los viejos habitantes de Winston Prava la llegada de nuevos residentes y lo que experimentaron los viejos integrantes del grupo La Rajadura al encontrarse con la partida de algunos de los compañeros más antiguos y el arribo de integrantes nuevos.

En La Rajadura se había logrado construir e instalar una forma de trabajo que permitía el sostenimiento del grupo y el Galpón (espacio físico que contenía al grupo). Esta forma de trabajo, se había vuelto característica del lugar; Gloria la definió como una “tradición”. Se sustentaba sobre ciertos valores: “el trabajo colectivo”, “la colaboración”, “el hacer todo a pulmón”, “el placer de estar ahí y compartir”; pero también sobre lazos firmes entre los integrantes del grupo (todos ellos eran amigos y, en varios casos, parejas). Los viejos integrantes de La Rajadura habían establecido ciertos estándares que definían su modo de estar y participar en el colectivo y estaban orgullosos de esos; habían construido una moralidad en relación a esta práctica. Y si bien había algunas actividades que generaban ingresos económicos para integrantes particulares, por ejemplo los

talleres, el dinero no aparece en el discurso de Gloria como un factor central entre los motivos de su permanencia en el grupo y el espacio.

¿Por qué Gloria comienza a colocar el dinero como un factor decisivo en la construcción del vínculo entre personas, el colectivo y el espacio cuando aparecen integrantes nuevos? Puede ser que para ella, el desconocimiento se convierta en desconfianza. Algo que faltaba entre nuevos y viejos integrantes (sobre todo en el momento en que realicé la nota de campo que cité) era tiempo compartido, historia junta vivida; algo que Gloria ya tenía tanto con sus antiguos compañeros como con el Galpón. ¿Cuánto conocían los nuevos integrantes de esa tradición de trabajo que caracterizaba a La Rajadura?

Ante el desconocimiento del otro, ese nuevo que se incorpora y del cual no se conoce sus valores y criterios desde los cuales piensa su acción, Gloria recupera el dinero como un objeto impersonal, un símbolo de intercambio cuyo valor es compartido por todos. Este objeto permitiría construir un lazo entre los integrantes y el espacio más allá de sus ideas, sus formas de trabajo, sus expectativas dentro del grupo, sus tradiciones. En esta operatoria, Gloria recupera la definición de dinero que proponen las teorías económicas del siglo XIX sobre las que discute Viviana Zelizer (autora previamente citada). Para ella, el dinero, y los lazos que propone entre los integrantes nuevos con el grupo y el espacio, pone en peligro algo, una tradición que por años había caracterizado a La Rajadura y sobre la cual se había creado el colectivo. Un peligro que para Gloria lo instalan los desconocidos, los nuevos integrantes.

Conclusiones

Algunas conclusiones a las que puedo arribar con este trabajo son las siguientes: en La Rajadura, el dinero no es un objeto impersonal. Los miembros de este colectivo artístico lo van resignificando dentro de las relaciones que establecen entre ellos y otorgándole diferente valor según su destinatario. Conseguir dinero para sostener el espacio (pagar los gastos que implica su mantenimiento) constituye un factor fundamental de lo que estas personas denominan “militancia”. Para los integrantes de La Rajadura, militar es colaborar con las actividades que se llevan adelante en el Galpón, principalmente de los eventos (actividad de donde se saca la mayor remuneración para el espacio). Ese espacio que es compartido es lo que mantiene ese grupo de personas unidas y la base sobre la que se construye su identidad grupal. Trabajar para el Galpón implica trabajar para sostener algo que es de todos, que es del colectivo; es trabajar para sostener el grupo. A pesar de que algunos integrantes, sobre todo los más antiguos como Gloria, manifiesten algunas dudas, pareciera

ser que esta idea es compartida por todos los integrantes del grupo, quienes se sienten con el "compromiso" de "colaborar". De hecho Peter, que es un integrante reciente, también manifestó compartir esta mirada.

Sin embargo, el dinero se vuelve un factor conflictivo cuando la remuneración es destinada a un miembro individual. Algo que llama mi atención es que, en todas estas discusiones, lo que el dinero pone en riesgo es el carácter político de esta práctica. Con esta forma de producción y promoción de manifestaciones artístico-culturales, donde prima el desinterés por la ganancia económica personal, los integrantes de La Rajadura se están definiendo dentro del mundo artístico (es decir en contraposición a otros modos de producción y circulación), también dentro de un mundo económico. Algo intentan decir y manifestar los integrantes de La Rajadura sacrificando la ganancia económica personal en pos de apostar a la construcción y sostenimiento de algo colectivo. Entender y reconstruir ese sacrificio será el desafío de mi investigación.

Bibliografía

Colabella, L. *Sobre el tiempo y las personas al interior de una organización piquetera*. Revista digital SciELO. Avá no.17 Posadas jul./dic. 2010

Da Matta, R. *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*. En Constructores de Otredad. Antropofagia, Buenos Aires, 1999.

Elias, N. y Scotson, J. *Establecidos y outsiders*. Fondo de la cultural económica. México, 2015.

Fernández, M. López, M. D. *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios.* Ediciones EPC. La Plata, 2013-

Gentile, L. *Nuevos modos de gestión cultural en el campo artístico platense*. Ponencia VII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. 2013.

Giunta, A. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2009.

Guber, R. *Prácticas Etnográficas: Ejercicios de reflexividad de antropólogas de campo.* Editorial Miño y Dávila. Buenos Aires, 2014.

Infantino, J. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Buenos Aires, noviembre 2011.

Jacinto, C. *La construcción social de las trayectorias laborales de los jóvenes*. Editorial Teseo. Buenos Aires, 2010.

López, D. *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata*. Tesis doctoral. Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP. La Plata, 2017.

Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. Editorial Eudeba. Buenos Aires, 2009.

Wortman, A. Correa, E. Mayer, L. *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos culturales contemporáneos.* Editorial Instituto de investigación Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales – UBA. Buenos Aires, 2015.

Zelizer V. *El significado social del dinero.* Editorial Fondo de la Cultura Económica. Buenos Aires, 2011.

Audiovisuales para conocer y dimensionar territorios: construcciones de la memoria colectiva sobre el sur de Sudamérica[1]

Aníbal MINNUCCI
Claudia C. SPERANZA
TECC Facultad de Arte UNICEN

Mi territorio que una vez gira
en la oscuridad de esa pregunta,
de esa pregunta:
¿Será posible el Sur? ¿Será posible?
si se viese al espejo ¿se reconocería?[2]

Desde nuestras disciplinas (historia, historia del arte y artes audiovisuales) haremos dialogar en este trabajo las obras *El botón de nácar* de Patricio Guzmán y *La extensión* de Christian Delgado y Nicolás Testoni. Ambas obras reflexionan desde lo experimental acerca de los territorios que son negados, invisibilizados, que casi se han borrado de nuestra memoria e imaginario, negando también a sus pobladores originarios y oscureciendo esos espacios en los que, percibimos que hubo un plan para que la ciudadanía ignore todo lo que allí sucede.

Para empezar, podemos decir que en nuestra formación primaria y secundaria aparecían como parte de la currícula La Conquista del Desierto, y se reducía a la explicación de cómo avanzaron los ejércitos en la ampliación del territorio nacional. Incluso se enseña de manera abstracta en la que no se puntualiza en cómo fue instrumentada esa conquista. Surgen así preguntas iniciales: ¿ese desierto estaba poblado, o estaba desierto?) pasaron muchos años hasta que se revisaron contenidos que incluyan menciones sobre el exterminio de los pobladores originarios y la persecución del gaucho. La literatura contribuyó a que conozcamos en parte, pero mucho más nos empezó a llegar desde los textos de historia en una etapa más adulta.

Una excursión a los indios ranqueles, *Facundo*, *La cautiva* e incluso el *Martín Fierro* presentan ese desierto que es territorio de batalla y de conquista.
Películas como *Awka Lihuen*, de Osvaldo Bayer, *Argentina Latente* de Solanas, *Fuga de la Patagonia* de Javier Zeballos, son algunas de las obras audiovisuales recientes que dedican su contenido a mostrar o intentan completar aquella información a la que inicialmente no se tenía acceso. En consecuencia nos arrojan luz para poder comprender nuestro pasado y presente.

1 Esta ponencia se desarrolla como trabajo final para un seminario de posgrado sobre Zonas de inquietud: subjetividad, memorias y narrativas en América Latina.
2 Fragmento de la canción “Será posible el sur ” de Jorge Boccanera y Carlos Porcel.

En ambos lados de la cordillera los relatos fueron negacionistas de los territorios que mencionamos y de sus pobladores, perpetrando genocidios, saqueos de territorios e impunidad. Aún hoy no hay avances en la justicia que repare a quienes sufrieron estas situaciones, sobrevivientes o descendientes de las víctimas de la Campaña del Desierto en Argentina, y de la ocupación y matanza posterior de aborígenes en la Patagonia chilena. Patricio Guzmán en la película cuenta cómo fue la progresión de estos eventos y cómo una fotógrafa se interesó en los últimos y pocos sobrevivientes de la etnia Kawésqar y a partir de la fotografía los hizo visibles.

En ambos países existen hasta hoy prohibiciones para explorar el territorio: la Marina Chilena prohíbe la navegación de canoas de los Kawésqar (pueblo originario del extremo sur de Chile que considera en su cosmovisión el océano como territorio), los campos pampeanos y el desierto patagónico están alambrados, incluso algunos caminos y lagos aparecen en los mapas pero no se puede acceder libremente a ellos.

La Campaña del Desierto de Roca repartió las tierras entre unos pocos terratenientes que, mediante la violencia han desplazado a los pocos sobrevivientes que existen hoy. Actualmente persiste el reclamo del Pueblo Mapuche para poder habitar su territorio.
Este desconocimiento territorial y de sus pobladores originarios, seguido por narrar a nuestros Estados/naciones sólo a partir de la época colonial y desde la inmigración, alimentó la impunidad para el saqueo de tierras y el abuso de poder en diferentes momentos históricos dentro de nuestras naciones.

Distintos acontecimientos contribuyeron a borrar de nuestra memoria (e incluso de nuestra percepción) esos territorios. Desde las decisiones de instalar o trasladar poblaciones, cómo han sido narrados, estigmatizados, ridiculizados y dados a conocer sus pobladores originarios, y que en general son descriptos esos territorios como “desiertos” cuando en realidad hay poblados con rasgos y lazos identitarios muy firmes.

En este análisis intentamos compartir algunas observaciones acerca de cómo los realizadores habitan sus territorios y cómo habitan el lenguaje audiovisual.
Guzmán habita el lenguaje audiovisual dialogando con su espectador, hablándole, siendo autorreferencial, dialogando con el archivo, con la ciencia, con las artes, con habitantes del territorio narrado, buscando respuestas, compartiendo su asombro e impresiones ante un espacio que rebosa de belleza, misterio y horror. Intentando comprender por qué el hombre es el lobo del hombre, y por qué las extensiones territoriales también son grandes tumbas.



Frame inicial de "El botón de nácar" que muestra un bloque de cuarzo hallado en el Desierto de Atacama y que en su interior tiene una gota de agua. Esa gota de agua posee la memoria de ese territorio

A través de estos ejercicios audiovisuales percibimos que hay una intención de contar los territorios de la Pampa argentina y la Patagonia chilena sin imperialismos, o enunciándolos para que existan como futuros de la memoria, en definitiva, narrarlos desde las periferias, desde el Sur que representan. En ambas películas hay una impronta que insiste sobre una decolonización de la mirada y de las subjetividades.

Entonces, más allá de lo estético, hay también un valor testimonial, y biográfico por más que no siempre vayan juntos vida y relato de quién narra.
Tengamos presente que estos discursos, incluso con fuertes marcas autorales son polifónicos, contemplan los discursos de sus personajes y habitantes del territorio desde una perspectiva contrahegemónica. Asimismo, sus encuadres presentan los territorios con un carácter documental con una focalización fuerte en sus autores, y éstos establecen con sus espectadores una comunicación desde lo sensible y afectivo.

Aplicamos al siguiente análisis fílmico el fragmento del discurso de Alexander Kluge que se encuentra en *El contexto de un jardín*:

> "A mí me gusta trasladar esta imagen de una red que se expande entre las personas a la relación de los autores con la realidad. Es la llamada relación subjetivo-objetiva e indica que no existe la interioridad pura como tampoco existe la pura exterioridad. Los textos, sin embargo, establecen el nexo entre una y otra constituyendo espacio narrativo, y los poetas están llamados a edificar esas *moradas de nuestra experiencia*, ampliarlas, hacerles arreglos, tirarlas abajo, volverlas a levantar y amoblar, es decir, mantenerlas habitables. "Poéticamente habita el hombre", dice el poema de Hölderlin, y en ese sentido todos los hombres son poetas y los escritores profesionales no son más que gente de confianza de esas redes. Gente que se vuelve tanto más necesaria cuando las personas la pasan mal " (p. 24-25)

Hay un POR VENIR que necesita ser construido, por lo tanto el presente tiene que formularse preguntas, o por lo menos esbozar posibilidades para que existan interrogantes. Es sembrar en el

público una inquietud acerca de qué hacer ahora que conoce estas obras. ¿Cómo se narrará ahora o en el futuro ese mismo espacio?

En *El botón de nácar* es explícita la referencia a Derrida en cuanto a la idea de herencia. Evocación poética, la necesidad de dialogar con poetas, artistas, científicos, antropólogos, pobladores, sobrevivientes de campos de concentración de la dictadura chilena. Es decir, asumiendo: este es nuestro pasado… qué hacemos ahora con él?

En *La extensión*, el film también dialoga con las obras anteriores de sus hacedores que indagan en modos de narrar la región pampeana profunda y sus habitantes más anónimos, el interior, iluminar las zonas oscuras de la ruralidad. Transformar el paisaje mediante un registro de una cotidianidad de habitantes en un paisaje en que su humanidad se carga de sentido. Hay una evocación a la infancia, a los imaginarios, a la soledad y a los sonidos del ambiente. Todo para referirse a un territorio vasto. Que puede ser Darragueira y el sur de Bahía Blanca, y refiere a una idea de la vastedad de la pequeñez pueblerina. En los planos y en la cadencia del montaje interno y externo podemos ver que el gran territorio de la Pampa húmeda se nos escapa de las manos aún a los que habitamos en él y pensamos que vivimos en un lugar pequeño. Teniendo en cuenta que generalmente se narra la particularidad de la región y no al país en su totalidad.[3]

Los planos dan a conocer esa superficie inmensa con detalles, con cercanía y distancia, acercando eso que desconocemos o esos misterios en ese pedazo de suelo que esperan ser revelados con su belleza y brutalidad. Una cámara fija en búsqueda del primer plano que retrata en detalle a los sencillos pobladores en los que se puede intuir una tensión entre una suave angustia y, al mismo tiempo, armonía y mímesis entre ellos y su espacio monótono.



Secuencia de *La Extensión* - Dirigida por Christian Delgado y Nicolás Testoni

En las obras analizadas nos permitimos interpretar o aplicar ese concepto de Mijail Bajtin de *cronotopo*, haciendo alusión a tiempo-espacio-afecto. La dimensión afectiva no puede aislarse de

3 En la película de ficción *Medianeras,* dirigida por Gustavo Taretto, el monólogo inicial del protagonista dice sobre Buenos Aires: "es una ciudad superpoblada en un país desierto", y continuando con la transmisión de ideas de invisibilizar y negar continúa diciendo: "qué se puede esperar de una ciudad que le da la espalda a su río"

estas obras audiovisuales pues poseen datos autorreferenciales, se exploran, observan y exponen desde un lugar subjetivo.

Particularmente, en *"El botón de nácar"*, hay una puesta que es más explícita en lo ideológico, en la necesidad de narrar desde el exilio, en el uso de la lengua, y en el anhelo de compartir un relato que también pueda contribuir a hacer justicia o alzar la voz para que los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las oligarquías de Sudamérica no se repitan nunca más y sean juzgados.

En el caso de *La Extensión*, los realizadores reflexionan desde el encuadre acerca de la relación de los habitantes de la región pampeana en su límite con la región patagónica, y ese territorio que es definido en libros de historia y geografía por la fertilidad de su suelo, y que, entre la ciudadanía la monotonía paisajística de la llanura se narra como pequeñez, pero en realidad no hay acuerdos en las dimensiones de los espacios. Es un film onírico. Podría pensarse que la narración es una interpretación de sueños intencionalmente informal, es un fluir de imágenes que le presentan al espectador el espacio de manera intensa y extensa, en donde incluso los planos despojados y minimalistas condensan inmensidad.

La elección de planos abstractos realizados con lentes macros y gran angular, junto a planos de texturas evidencian la inmensidad de información contenida en una porción mínima encuadrada. Funcionando como parte de un todo que intenta ser narrable. Las películas comparten ópticas y decisiones de puestas de cámara que escapan a los modos industriales de narrar las hipérboles.

> "El poeta, si es poeta no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el develarse hace aparecer precisamente el ocultarse, y lo hace aparecer de esta manera: en tanto que lo que se oculta. El poeta en los fenómenos familiares, llama lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido" (Heidegger, M. en "Poéticamente habita el hombre", en *Conferencias y Artículos*. Ediciones del Serbal. p.149)

Destacamos en "*El botón de nácar*" el momento en el que el narrador menciona que en su escuela no había muros tan largos que muestren todo el país. Que siempre es fragmentado en tres regiones. Por eso le pide a una amiga artista plástica que le "muestre Chile" con su frontera oceánica.Y la escena que sigue es un set de filmación y un equipo de artistas plásticos que en el piso escalan, pintan, dan relieve y maquetan Chile, y posteriormente la cámara recorre en un travelling cenital el territorio pintado.

Poéticamente habitamos, poéticamente aprendemos y poéticamente nos comunicamos y construimos sentido. Por lo tanto es interesante reflexionar que, en un momento audiovisual en el que abundan las tomas desde *drones* para presentar espacios y dimensionarlos, Guzmán opta por una herramienta lúdica, evidenciando que la artificiosidad puede tener un carácter más auténtico en tanto obliga al ejercicio de pensar cómo hemos absorbido el conocimiento de ese espacio, qué memoria tenemos del acto de habitar un lugar y cómo podemos transmitir esa subjetividad.

En el caso de Delgado/Testoni, la película que analizamos posee intertextualidad con sus obras previas que también exploran el territorio rural con diversas herramientas tecnológicas audiovisuales.

Los directores muestran la ruralidad y cotidianidad desde una distancia en la que el espacio se impone violentamente sobre las personas. Y con sus encuadres se alejan del imaginario que se tiene de estos ámbitos, incluso en el tratamiento sonoro, ese registro directo narrando la lejanía. Al mismo tiempo, invita a la permanente reflexión sobre el desierto, el suelo fértil, el desierto poblado, los pobladores originarios y el campesinado presentados como "individuos-paisaje", la naturaleza, el clima, y esa percepción de habitar una ciudad/comunidad pequeña en diálogo con la inconmensurable llanura.

Además, diremos que la reflexión y exploración sobre el espacio que hacen Delgado y Testoni es abordado desde el quehacer audiovisual en territorio. Es una doble exploración: márgenes y bordes del lenguaje audiovisual y sus posibilidades de expansión, experimentación y construcción de experiencia artística y estética en esos ámbitos. De ahí sus intervenciones rurales (La Habitación Infinita), su film *Lumbre*, y la experiencia de Nicolás Testoni como reciente director del Museo-Taller de Ferro White en la ciudad de Bahía Blanca.

En 2017 la *Documenta 14: Aprender de Atenas* realizada entre Atenas (Grecia) y Kassel (Alemania) reflexionó desde su curaduría sobre las y los artistas y sus obras en un contexto de democracias frágiles, retroceso en derechos humanos y escalada en políticas de exclusión. En tal sentido las obras dialogaban con las siguientes categorías: "Asilo", "Refugiado", "Exiliado", "Errante", "Apátrida", "Resistiendo", "En democracia", "En dictadura". Etc. Evidenciando que las y los artistas participantes junto a sus obras se inscriben dentro de esta actual cartografía en la que los territorios y sus problemáticas determinan su retórica y hermenéutica.



Frame de "El botón de nácar" que muestra a la etnia Kawésqar navegando en una canoa.

Por su parte, integrando la experiencia Kawésqar a los problemas ecológicos de la humanidad, Patricio Guzmán piensa en voz alta hacia el final de *El botón de nácar*, acerca de la presencia del agua en el universo, y se pregunta si en otros mundos habrá otros océanos, si habrá árboles para canoas y deseando que no haya exterminios ni desaparecidos.

Diversas muestras recientes de arte contemporáneo hacen foco en genocidios, crímenes de lesa humanidad, saqueos y aniquilamiento cultural, migraciones forzadas, gentrificación y exilios. En teatro y audiovisual, desde los modos de hacer de los artistas las biografías son y se narran de manera grupal, hay aspectos que se comparten en el colectivo. La biografía de Guzmán es grupal, comparte dolores con sus compatriotas, y en definitiva con toda la humanidad. Como así también las biografías de Delgado y Testoni se vislumbran en el territorio habitado, intervenido, transformado para ser contado y mantenerlo vivo. Por ejemplo cuando Patricio Guzmán habla de su compañero de escuela que murió ahogado, lo menciona como: "mi primer desaparecido". Exponiendo así que la memoria colectiva está hecha de fragmentos de recuerdos de distintos individuos que compartieron un espacio y un tiempo determinado.

Entendiendo que el lenguaje (en este caso audiovisual) posee subjetividad, temporalidad, tiempo experiencial, y está destinado a un otro, que puede compartir biografía con nosotros o no.
En estos casos aplican las explicaciones de Derrida sobre "la herencia" que posee una doble exigencia: afirmar lo que está antes y no se elige, y al mismo tiempo decidir como un sujeto libre sobre ella. La responsabilidad del heredero es mantener esa herencia con vida.
Por eso, en estos audiovisuales que exploran el territorio negado, la herencia nos elige violentamente, lo que ha sucedido allí no se puede cambiar, pero sí podemos elegir una memoria activa que asegure que se narre, observe, problematice, interrogue, y eso la mantiene viva.
Por ello hay transformación cuando un heredero debe pasar/transferir esa herencia a quien/quienes continúan, entendiendo que la memoria engloba también al *por venir*, porque ese *por venir* construye lo pendiente y es una construcción colectiva. En tal sentido, para potenciar la biografía y legarla como herencia, poseen un gran valor los testimonios, escogidos por Guzmán, del poeta Raúl Zurita y de la descendiente Kawésqar Gabriela Pasterito, son testimonios desde su presente o inmediato por venir y dirigidos a un próximo por venir, uno que desde el futuro quiera que haya justicia por las víctimas del pasado. De modo que esa herencia no se cierre sino que sea dinámica y en constante apertura, y que en cada apertura se transforme en nuevos ejercicios de memoria y en nuevos modos de ver y habitar el territorio.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2015). "Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto". Disponible en: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Bourdieu, Pierre (1989) *Historia y fuente oral*, núm.2, Universidad de Barcelona., España.

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid, España: Editorial Trotta.

Derrida, Jacques (2003) *Escoger su herencia*. Diálogo con Elisabeth Roudinesco en:

Y mañana que… Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Edición en castellano. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/herencia.htm

Foucault, Michel (1979) *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Heidegger, M. (1994) *Poéticamente habita el hombre*, en *Conferencias y Artículos*. Barcelona. Ediciones del Serbal. p.149

Kluge, Alexander (2014) *El contexto de un jardín.* Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora. Colección Synesthesia.

Ricoeur, Paul (1997) *Retórica, poética y hermenéutica* en *Cuaderno Gris.* pp. 79-90. Editado por la Universidad Autónoma de Madrid

Steyerl, Hito (2014) *Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación* en Los *condenados de la pantalla.* Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora. Colección Futuros Próximos.